



Antípoda. Revista de Antropología y
Arqueología
ISSN: 1900-5407
antipoda@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Rodríguez, Marta

MARÍA TERESA HINCAPIÉ Y EL "ACTOR SANTO": SACRALIZAR LO COTIDIANO
Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, núm. 9, julio-diciembre, 2009, pp. 113-130
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81413110005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MARÍA TERESA HINCAPIÉ Y EL "ACTOR SANTO": SACRALIZAR LO COTIDIANO¹

MARTA RODRÍGUEZ²

E

N 1990 SE LLEVÓ A CABO el XXXIII Salón Nacional de Artistas, por varias razones un hito en la historia del arte colombiano. En este evento, el primero que se realizó en los pabellones de Corferias, participaron 357 artistas, un número hasta ahora nunca superado.³ Entre ellos estaban artistas de reconocida trayectoria, como los escultores Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar; pintores como Juan Antonio Roda, Santiago Cárdenas, Beatriz González y Carlos Rojas, por nombrar algunos; junto a ellos, un amplio grupo de artistas que recién comenzaban a figurar en el medio artístico. Las obras de estos últimos, distanciadas de la pintura, y de las prácticas tradicionales, iniciaron un nuevo capítulo en el arte nacional; hoy son ellos los que determinan la actividad artística en

113

■

1 En la elaboración de este escrito, como en otras ocasiones que he trabajado sobre María Teresa Hincapié, resulta un apoyo invaluable el trabajo de tesis de Magda de Herrera con el que optó por el título en la Maestría de Historia y Teoría de la Universidad Nacional de Bogotá, titulado "Un anzuelo y un salmón, María Teresa Hincapié, caminar hacia lo sagrado", 2004, sin publicar.

2 Marta Rodríguez, Maestra en Bellas Artes, Universidad de los Andes. Magíster en Historia y Teoría del Arte, Universidad Nacional de Colombia. Profesora de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, colaboradora de la revista de arte *Arte Nexus y Arte en Colombia*. marta-rodrom@hotmail.com

3 <http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=7335> Consultada el 12 de noviembre de 2009. Los salones se venían presentando en el Museo Nacional, en un espacio reducido y con montajes poco apropiados. La arquitecta Liliana Bonilla, entonces directora de Colcultura, quiso dar mucha importancia al Salón, de manera que el XXXIII contó con una infraestructura importante y lo convirtió en un salón memorable.

nuestro país. Prueba de esta emergencia de nuevos medios y actitudes fue la adjudicación del primer premio a un *performance*, género hasta ese momento inusual en nuestro medio, titulado “Una cosa es una cosa”, de una artista desconocida: María Teresa Hincapié. Como lo dijo José Hernán Aguilar, “de cierto modo Hincapié era una apariencia” que además venía del teatro (Aguilar, 1992: 126).

¿QUIÉN ERA MARÍA TERESA HINCAPIÉ?

María Teresa Hincapié nació en Armenia en 1954 y murió en Bogotá el 18 de enero de 2008. Se inició en el teatro en 1978 con Juan Monsalve, director del grupo “Acto Latino”, donde permaneció durante seis años desarrollando una intensa actividad. Con él conoció las prácticas del teatro antropológico de Eugenio Barba, que se enfocan exclusivamente en el manejo del cuerpo recurriendo a principios de la danza y el teatro de culturas diversas, especialmente orientales. Durante dos años hicieron teatro callejero. Posteriormente, en México prepararon Historias del silencio, una obra sin parlamento que busca ante todo la expresión corporal “como un medio de desentrañar los signos detrás de la piel” (Rodríguez, 1989: 111). Luego emprendieron una serie de viajes de investigación, participaron en festivales y coloquios en Francia, Dinamarca, India y Japón, y conocieron personalmente a Eugenio Barba, director de la Escuela de Teatro Antropológico (ISTA), de manera que tuvieron la oportunidad de profundizar en su técnica y principios teatrales. En 1985, Juan Monsalve escribió un monólogo para María Teresa, *Ondina*, en el que recogió textos de autores clásicos griegos, de la Biblia, de autores orientales, así como de Shakespeare, santa Teresa, Michelet, y otros autores modernos. *Ondina* es una pieza de carácter ritual que busca profundizar en el mundo interno de la mujer. Su brillante actuación en el VII Festival de Teatro de Manizales la destacó como una de las mejores artistas de 1985. En 1986 trabajó con el bailarín Álvaro Restrepo en *La huerta de los mudos*, un homenaje a García Lorca. En 1987, con José Alejandro Restrepo presentaron *Parquedades, escenas de parque para una actriz y video*; un trabajo decisivo que, como se verá más adelante, la condujo al camino del arte y al reconocimiento como una artista del *performance* con *Una cosa es una cosa* (Rodríguez, 1989: 112-113)⁴.

⁴ Estos datos fueron tomados de una reseña que hice sobre María Teresa Hincapié en *Arte en Colombia* No. 40, 1989, cuando aún no era conocida plenamente en el mundo artístico nacional. Previo a esta reseña tuvimos una larga conversación, donde conocí su trayectoria teatral.

LO COTIDIANO: UNA COSA ES UNA COSA

En el XXXIII Salón Nacional de Artistas, durante varios días consecutivos, en jornadas de ocho horas, una mujer descalza de estatura mediana, delgada pero fuerte, de piel trigueña, pelo negro y rizado, disponía cuidadosamente en el piso una gran cantidad de objetos de uso cotidiano que con paciencia y concentración volvía a recoger para luego volverlos a desplegar. Este *performance*, como lo anotó José Roca,

[...] consiste en la disposición silenciosa, metódica y obsesiva de objetos cotidianos en una área considerable y durante un periodo aparentemente interminable de tiempo. Hincapié ha traído todas sus pertenencias al espacio de exposición, y procede a ordenarlas siguiendo patrones diversos e impredecibles. Cada objeto, por humilde que sea, es tratado con la misma concentrada e individual energía, con lo cual es dotado de un aura, de un carácter casi precioso. [...] La espiral de cosas que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, siempre diferentes pero extrañamente familiares, evidencia el repertorio compartido que nos define como género, más allá de nuestras diferencias y particularidades. (Roca, 2000)

115

De esta obra quedan registros, fotografías y un video que recoge, además de sus acciones, las palabras de la artista con las que nombra, uno a uno, los objetos utilizados, y las relaciones que se establecen entre ellos:

[...] traslación aquí. enseguida. en la esquina. en el centro. a un lado. cerquita a él. a ella. muy lejos. más lejos. muchísimo más lejos. lejísimos. aquí las bolsas. aquí el bolso. aquí la tula. aquí la caja. allá las bolsas. aquí la tula y encima el bolso. a un lado la caja. en la esquina el bolso y la tula. en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. vaciamiento. dispersión. todo se vacía. todo sale. todo se dispersa. se riega. se mezcla. se detienen. se cuadran uno tras otro indiferentemente. enmarcan un espacio que se envuelve. se separan por grupos uno al lado del otro. grupos comunes. donde se parecen. porque son blancos. porque son de tela. porque son vestidos. porque son de plástico. porque son largos. porque son cubiertos. porque es loza. porque son frascos. porque se necesitan el uno al otro como la crema y el cepillo. pero también la crema sola y el cepillo con otros cepillos o solo también. todas las flores aquí. los vestidos extendidos. los negros cerca a mí los rosados aquí. los pañuelos solos. la colcha sola. los cubiertos solos. las bolsas solas. los lápices solos. los vestidos solos. los colores solos. la escoba sola. las cebollas solas. las zanahorias solas. el maíz solo. el azúcar solo. la harina sola. el plástico solo. la bolsa sola. la tula sola. la caja sola y vacía. el espejo solo. los zapatos solos. las medias solas. las yerbas solas. yo sola. él solo. nosotros solos. un espacio solo. un rincón solo. una línea sola. una sola media. un solo zapato. todas las cosas están solas. todos estamos solos.un

montón de arroz. un montón de azúcar. un montón de sal. un montón de harina. un montón de café. un montón de cosas [...]⁵

Con estos objetos construía delicados dibujos geométricos y tanto éstos como la férrea disciplina de su acción resultaban conmovedores; con ellos no solamente capturó al jurado sino que también atrajo a un gran número de espectadores. Esta obra paradigmática, que desde entonces convirtió a María Teresa Hincapié en la figura más importante del *performance* en Colombia, aúna dos características propias de su trabajo artístico: la presencia de lo cotidiano, de la vida en su sentido más esencial, y la búsqueda de lo sagrado. Lo cotidiano está presente en los objetos utilizados, en las acciones que realiza y en el uso de su propio cuerpo. Lo sagrado aparece en la cuidadosa disposición de los objetos, que, como anota José Roca, dotaba a cada uno de ellos de “un aura particular, de un carácter casi precioso”. También en la geometría de sus dibujos, que proviene de su práctica artística, en la que se acerca al “símbolo esotérico”, al pensamiento espiritual de la India y de Oriente que la acompañará siempre.

116

Una cosa es una cosa tiene su origen en el teatro, en la acción titulada *Si esto fuera un principio de infinito*, realizada en el Teatro Cuba, en un momento en el que decide abandonar el teatro para trabajar en el ámbito de las artes plásticas. Para tomar esta decisión fue determinante el trabajo que realizó con José Alejandro Restrepo, *Parquedades, escenas de parque para una actriz y video*, en el año de 1987, en el Teatro de La Candelaria y luego en los jardines de Artes de la Universidad Nacional, con una duración de 55 minutos. “Con música y transmisión en video, Hincapié (aún referida como actriz) se paseaba por un parque sin otro propósito que llamar la atención sobre su movimiento, sus gestos y su actividad normal” (Aguilar, 1992: 126).

Refería María Teresa que esta experiencia con José Alejandro Restrepo, “implicó un desprendimiento absoluto de las formas teatrales, de la caracterización de un personaje y fue una oportunidad para explorar *un nuevo tiempo*, así como para decantar su interés por la lentitud, la quietud y la repetición” (Rodríguez, 1989: 112-113). Mientras las imágenes del video que mostraban fragmentos de su rostro transcurrían en una temporalidad normal, las acciones de María Teresa en vivo se realizaban lentamente y a veces dentro de una inmovilidad total y con la repetición de sus gestos.

Si esto fuera un principio de infinito se realizó durante tres días consecutivos en jornadas de 12 horas, en una sala de teatro precaria y casi en ruinas.

⁵ Video grabado por Colcultura, que fue presentado en el programa *Aluna de Inravisión*.

Este trabajo, dijo María Teresa, surgió de una “bella confrontación conmigo misma” (De Herrera, 2004: 114). El abandono de la práctica teatral durante nueve años de trabajo la hizo reflexionar sobre el sentido de su propia vida: “¿Qué es lo que tengo?, se preguntó: mi casa, mi vida, mi hijo, mi cotidianidad, es lo único que tengo y eso me tiene que servir para algo” (De Herrera, 2004: 114). Claramente, se evidencia que lo cotidiano, asumido como una fortaleza y una pertenencia vital, es el punto de partida de su trabajo. Este ámbito, que se desarrolla inicialmente en sus primeras obras como artista independiente, va a ser un modo de acceder a lo sagrado, tema que caracteriza buena parte de su trabajo posterior. Aspecto al que haré referencia en la segunda parte de este artículo.

A esta acción le siguió *Punto de fuga*, en 1989. Fue en esa ocasión cuando conocí a María Teresa Hincapié en el Museo de Arte de la Universidad Nacional⁶. Desde entonces quedé impactada por la disciplina y concentración con las que esta mujer realizaba sus movimientos con suma lentitud, por la entrega absoluta de su cuerpo y su mente a una acción que, como he anotado, duró 12 horas, durante tres días consecutivos.

En la sala del museo, en un espacio en penumbra, instaló los objetos más elementales que se requieren para la vida diaria: su cama, algunos alimentos, su palangana para lavar la ropa, un par de mesas, un traper... y con la escasa iluminación que le propiciaba su propia lamparita de mesa que trasportaba de un lugar a otro, realizó ante el público actos cotidianos ejecutados con movimientos muy lentos: barrer, limpiar, lavar, comer... La visité durante varias horas y en días distintos; no sabía nada acerca de esa mujer que me emocionaba, y me inspiraba un profundo respeto, pero sí sabía que allí, en ese acto de habitar, estaba sucediendo algo. A causa de la lentitud de sus movimientos, la dimensión del tiempo era otra –parecía detenerse o por el contrario dilatarse–, y acciones como lavar la ropa o barrer el piso se tornaban en verdaderos acontecimientos, los actos y los objetos cotidianos adquirían un carácter particular. Verla inspiraba un sentimiento de respeto y silencio inmenso, yo diría sacro. Con el tiempo, en la medida que su trabajo se siguió desarrollando, se hizo evidente que desde sus primeros trabajos su voluntad se orientó a encontrar lo sagrado a través de lo cotidiano y del arte.

A propósito de estas dos obras, *Si esto fuera un principio de infinito* y *Punto de fuga*, que dieron lugar a *Una cosa es una cosa*, dijo María Teresa:

Al principio trabajaba con la cama, con escaparates, con mesas, con asientos, con cosas grandes... pero yo no podía andar con la casa a cuestas, de trasteo en trasteo, entonces empezaron a desaparecer las cosas grandes y quedaron las chi-

6 Casi 20 años después presentó esta acción en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, en 1997.

quitas [...] fue un proceso muy fuerte que me permitió el dominio de la acción, del tiempo, del rigor y la creatividad. [...] Creo que “Una cosa es una cosa” se volvió la obra paradigmática porque llevo once años confrontándola con miles de espacios, no trabajo con mi casa sino con cualquier casa. (De Herrera, 2004: 115)

En efecto, *Una cosa es una cosa* fue presentada en distintos lugares; podríamos decir que María Teresa recorrió buena parte del mundo con ella, participando en eventos internacionales de gran importancia.

LO COTIDIANO Y LO FEMENINO:

VITRINA Y ESTIRAMIENTO DE AMOR

Estos trabajos en los que se pone de manifiesto la cotidianidad de la mujer hicieron pensar a algunos en una cierta filiación con posturas feministas, como lo anota José Hernán Aguilar:

Hincapié acaricia algunas ideas de la teoría crítica de Lacan aceptada por muchas feministas, en especial lo referente a la “construcción” de la mujer como categoría (como fetiche, como signo) en un mundo patriarcal. Las tareas sencillas realizadas por la artista en sus obras (sacar cosas, meterlas, limpiar ventanas u ollas, caminar lentamente pegada al muro, etc.) sacan a relucir actividades domésticas de muchas mujeres colombianas, otorgándoles un valor ritual importante, volviéndolas válidas no tanto como material artístico sino como pruebas de una cultura gestual, típica y anónima.

118

Por lo tanto no sería muy arriesgado ver en los performances [...] de María Teresa Hincapié una curiosa convergencia de psicoanálisis, feminismo y semiótica, que intenta investigar de la manera más intensa las posibilidades expansivas de las imágenes domésticas, de los códigos comunes y de la representación de situaciones específicas (amante, madre, cocinera, actriz). La estrategia antiopresiva de Hincapié hace énfasis en la formación de un “mito” colombiano, aquel que se origina en el rechazo del machismo y en la santificación de las tareas cotidianas. (Aguilar, 1992: 126)

Si bien María Teresa Hincapié estuvo alejada de posturas teóricas como las que menciona Aguilar, su obra permite éstas y otras lecturas en torno a lo femenino. Sin embargo, cuando Magda de Herrera le preguntó acerca de los objetos que utiliza en sus acciones, ella respondió:

[...] esos objetos no son solamente de la mujer porque el hombre que vive solo también tiene ollas, platos, cocina [...] yo le hablo también a los hombres, porque los hombres también manejan la cotidianidad, comen, duermen, se visten [...] Así hay que ver al ser masculino y al ser femenino no en sentido sexual, sino de energía; tanto el hombre como la mujer tienen lo femenino y lo masculino, entonces eso son objetos que igual los maneja un hombre como una mujer.

En ese sentido no he querido ser feminista, ni sentirme una mujer oprimida, ni estigmatizada, eso es algo personal que cada uno resuelve [...] tampoco he sido un ser político, ni fanática. No, nunca me ha gustado el fanatismo en ningún sentido. (De Herrera, 2004: 118)

A pesar de esta postura, obras como las antes mencionadas, así como *Vitrina* y *Estiramiento de amor*, aluden de manera directa al tema de la mujer y a algunos roles que le son propios, como la trabajadora, la mujer seductora y la madre. Pero para comprender el punto de vista desde el que las aborda María Teresa Hincapié, es importante volver sobre su experiencia en el teatro y, de manera particular, recordar la experiencia del monólogo *Ondina*.

En este trabajo, creado por Juan Monsalve, se exploran dos fuerzas que coexisten en el interior de la mujer: lo femenino y lo masculino, lo que insinúa la presencia de lo andrógino. Para la versión dancística de *Ondina*, que contó con la coreografía de Álvaro Restrepo y música de José Alejandro Restrepo, María Teresa profundizó en esos dos aspectos. Esto la llevó a investigar el símbolo esotérico que es expresado en la danza a través de diversas partes de su cuerpo, convirtiéndose en el fundamento de sus movimientos. Se inicia así un interés por las formas geométricas que conforman el símbolo (Rodríguez, 1989: 113).

A partir de este trabajo, que es una exploración de la interioridad femenina distanciada de las prácticas occidentales como el psicoanálisis, María Teresa entró en el universo femenino a través de la simbología oriental, y en este sentido, las energías, a las que ella aludía en su conversación con Magda de Herrera, se convirtieron en un elemento importante.

Vitrina es una acción que se presentó por primera vez en el “Encuentro Latinoamericano de Teatro Popular”, luego en la Bienal de Bogotá (en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1991), donde recibió una Mención de Honor. María Teresa Hincapié tenía un especial afecto por ese trabajo, en el que encontraba muchos elementos teatrales y comenzaba a aparecer la plástica.

Vitrina se “inserta en el transcurrir de la ciudad e inquieta a los transeúntes acerca de su propia cotidianidad. Reflexiona sobre la mujer como objeto y como trabajadora doméstica (a lo largo del *performance* que duraba ocho horas diarias cada día, Hincapié se peinaba, se maquillaba, limpiaba, barría)” (*revista Semana*, 2007: 400). Este comentario coincide en algunos puntos con el de José Hernán Aguilar: la mujer como signo, nuevamente, del trabajo doméstico, y como objeto para ser mirado, deseado y poseído. En efecto, *Vitrina* tuvo un elemento lúdico que no se da en ninguna otra obra, así como es el único donde aparece de forma explícita la seducción, la condición erótica de la mujer.

Durante seis horas diarias, de 12 m. a 6 p. m., durante tres días seguidos, María Teresa Hincapié estuvo limpiando, como una trabajadora corriente, la vitrina de un local ubicado en un céntrico edificio de Bogotá, en la Avenida

Jiménez con carrera Cuarta, mientras interactuaba con el público. Durante su labor de limpieza escribía sobre el vidrio, con lápiz de labios y jabón. A través de los excelentes registros que quedan de esta acción se presencian momentos muy diferentes. En uno de ellos se puede observar su rostro muy serio después de escribir: "soy una mujer sin corazón/ soy una mujer azul/ soy una mujer q vuela (sic)/ soy una mujer puta/ soy una mujer", asumiendo a través de su acción múltiples identidades femeninas. En otra fotografía aparece ese elemento lúdico al que hacía referencia: se observa cómo acerca sus labios a la vitrina y dibuja un globo, a la manera de un cómic, donde le pregunta al público si cree que su acción es teatro. También con gestos insinuantes, pegando sus labios rojos contra el ventanal, lanzaba besos, a los que los transeúntes emocionados respondían con otros gestos similares. Otra de sus acciones detrás de la vitrina consistía en romper el papel periódico que le servía para limpiar el vidrio, haciendo agujeros para hacer guiños con los ojos y sugestivos gestos con la boca, ejerciendo estrategias propias de la coquetería femenina. En otros registros se ven unos hermosos dibujos hechos con espuma de jabón que tienen un carácter distinto, su imagen tras la espuma blanca semeja una aparición. Evidentemente, en esta acción, a través de sus gestos, sus dibujos y su escritura, se recorren distintos estadios de la mujer: mujer puta, mujer azul, mujer que vuela...

En 1991 hizo *Estiramiento de amor*, con su hijo, el músico y compositor Santiago Zuluaga, quien dio el título a esta obra, que se presentó en la Facultad de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y en el Festival Internacional de Teatro de Manizales. De esta última presentación hay un video, en el que se ve a María Teresa en una gran cocina, donde hay una nevera, una estufa, un equipamiento de los años cincuenta, pesado y voluminoso. Su cuerpo está envuelto en esparadrapo y a él están adheridos, en la espalda, flores, y, en la parte de adelante, una cantidad de pequeños muñecos de plástico, que, en la medida que ella se desplaza por el espacio, van cayendo al piso. Esta obra es sobre la maternidad: "Fue como decirle a la gente qué sentido tenía parir, parir y parir y hacia dónde conducía eso. Realmente yo atravesaba toda la cocina, así, pariendo" (De Herrera, 2004: 125).

Al comienzo del *performance* estaban los dos en el piso, ambos en posición fetal: la cabeza de ella a los pies del hijo, y viceversa. Los unía una gran tela que atravesaba todo el espacio, a la manera de un cordón umbilical. Luego los dos nacían de manera simultánea y con su cabeza estiraban la tela: "era como un destello de luz". Despues venían unas acciones muy fuertes; ella, con energía, movía los muebles de la cocina que tenían adentro lámparas, mientras él tocaba la guitarra a la manera de un teclado, improvisando sonidos y pronunciando frases sueltas. Al final, ella saca las lámparas y las estrella con violencia.

Esta acción, de la que sólo conozco el video, duró cerca de una hora y es de una fuerza extraordinaria. La precisión y la decisión de sus movimientos, el ardor con el que desplaza estos muebles pesados, el dominio sobre su cuerpo que llena de energía esta cocina, dan cuenta del vigor interior de María Teresa y del poderoso dominio que tuvo sobre su cuerpo, así como presentan la energía afectiva que une a la madre y al hijo; pero también dan cuenta de los conflictos, los temores y la violencia que pueden surgir en esta compleja y hermosa relación.

Para concluir esta alusión a la presencia de lo cotidiano en la obra de María Teresa Hincapié, es preciso mencionar que la disciplina, la concentración, la entrega de su cuerpo tan profundamente trabajado y sometido a las prácticas del teatro antropológico, no eran experiencias confinadas en su trabajo artístico; éstas también regulaban su propia cotidianidad. Vivió siguiendo una disciplina estricta de alimentación, prefería caminar, y no utilizar otro medio de transporte; subía todos los días a Monserrate, y su postura ante el mundo occidental guiaba tanto su arte como su vida. Para ella no existieron barreras entre un ámbito y el otro, ambos estaban regulados por una búsqueda espiritual que la hizo indagar lo sagrado en el mundo profano. Tema que desarrollaré en seguida.

121

LO SAGRADO: MARÍA TERESA HINCAPIÉ Y EL “ACTOR SANTO”

[...] ese camino del *actor santo* lo voy desarrollando en todo mi proceso artístico, desde el teatro, y continúa.

(De Herrera 2004, 125)

Si bien María Teresa Hincapié abandona el teatro para trabajar en el campo del arte, es indudable que el fundamento de sus acciones artísticas se encuentra en su formación teatral. De allí proviene ese rigor que se extiende a su vida y su arte: “Lo mejor que me ha dado la vida [...] ha sido el teatro. Es ese espíritu el que me ha sacado adelante, el que me ha dado todo”(De Herrera, 2004: 132)⁷.

En esta parte dedicada al tema de lo sagrado quiero hacer énfasis en su trabajo corporal y en las técnicas del teatro antropológico de Barba, que, en el caso de María Teresa, se vinculan a una espiritualidad cercana a Grotowski. A través de ésta logra realizar los preceptos del “actor santo”; un hecho poco usual, ya que “sólo un actor en el mundo, Ryszard Cieslak, ha logrado realizar

⁷ Esta influencia del teatro que ella siempre manifestó se hizo aun más evidente en una presentación que realizó María Teresa Hincapié, hace unos años, en la Maestría de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, donde mostró su trayectoria artística con suma precisión.

esta difícil tarea" (Kreig, 2003a). Una de las dificultades radica en que un actor que aspire a realizar los postulados del actor santo "tiene que dedicar su entera existencia a la búsqueda de la verdad interior y al trabajo sobre sí mismo para acercarse a este ideal" (Fermani).

Mi propósito es mostrar cómo, desde sus obras iniciales, en las que lo cotidiano es su punto de partida, existe una orientación hacia una profunda espiritualidad, que es el único fundamento de sus últimos trabajos, en los que plenamente lograr la difícil tarea de ser un "actor santo", en el mejor sentido grotowskiano.

TEATRO ANTROPOLOGICO: LAS TÉCNICAS DE EUGENIO BARBA

En *Punto de fuga*, la acción de María Teresa consistió en *habitar* la sala del museo, vivir su vida cotidiana expuesta ante los ojos de otros. Pero su cotidianidad estaba alterada, transgredida por los movimientos lentos de su cuerpo, que por instantes se tornaban en quietud y conferían al espacio, a los objetos y a su cuerpo una dimensión "sagrada". Esa lentitud proviene de la "práctica del artista" de Eugenio Barba. Para ella, como actriz y *performer*, fue fundamental esta experiencia: "Hay una técnica que se llama la presencia del actor [...] una técnica maravillosa que apliqué durante seis años continuos de trabajo con Juan Monsalve. [...] creo que de allí viene todo lo que he podido desarrollar [...]" (De Herrera, 2004: 111). Esa técnica le permite adquirir una disciplina y una metodología.

Eugenio Barba define así los principios del teatro antropológico⁸:

La antropología teatral es el estudio del comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana.

Esta utilización particular, extra-cotidiana, del cuerpo en el teatro, es lo que se llama técnica.

Unos principios concretos determinan la técnica del actor, esta utilización particular del cuerpo. Aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, postura, desplazamiento del peso-equilibrio, oposición entre la gravedad y la

⁸ La Escuela Internacional de Teatro Antropológico (ISTA) fue fundada en 1979 por Eugenio Barba y tiene su base permanente en Holstebro (Dinamarca). Se trata de una red multicultural de artistas y expertos que dan vida a una universidad itinerante, cuyo interés se centra en el estudio de la Antropología Teatral, la investigación de los principios fundamentales que generan la "presencia" o la "vida escénica" del actor/bailarín. Está conformada por un grupo interdisciplinario y sus principios provienen del análisis de distintas formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones, no sólo occidentales, sino también orientales, tanto contemporáneas como antiguas, que se enfocan en el manejo del cuerpo del actor. <http://www.atalaya-tnt.com/index.php?id=178>, Consultada el 19 noviembre de 2009

columna vertebral, dirección de los ojos) estos principios determinan tensiones orgánicas *pre-expresivas*⁹. Estas nuevas tensiones, este nuevo tono muscular estimulan un cambio de cualidades de nuestras energías, hacen nuestro cuerpo decidido, “vivo”, manifiestan su *bios* escénico atrayendo la atención del espectador mucho antes de introducir la expresión personal. (Barba y Savarese, 1988: 7)

Toda la atención del teatro antropológico se centra en el manejo del cuerpo, en la búsqueda de su expresividad como una fuerza “viva” que luego entrará a actuar, a realizar la obra teatral. María Teresa, en sus *performances*, parece permanecer en ese estadio *pre-expresivo*, en el “que utiliza su presencia física y mental”, ahonda profundamente en la potencialidad de este estadio, lo explota al máximo, al punto de que ella, en sus *performances*, es su cuerpo, y esa presencia basta para el espectador.

Barba alude al cuerpo del teatro en unos términos que, dice Kreig, pueden hacerse extensivos al cuerpo del actor. Estos términos explican cómo la disciplina corporal a la que el actor es sometido está a disposición de una dimensión ética, espiritual y social que requiere de un “órgano misterioso” que no es transmisible ni enseñable. Como en otras teorías sobre el arte, y pienso en la teoría del genio de Kant, se reconoce que hay “destrezas”, habilidades y técnicas que se pueden aprender, pero hay algo adicional, un *don*, una disposición del sujeto que va más allá del aprendizaje. Ese órgano misterioso,

Barba lo asocia con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral, esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar. [...] Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse “talento”. Yo lo conozco bajo otra forma. Una tensión personal que se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa, la unidad de las oposiciones, la conjunción de las polaridades. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede “enseñárnoslo”. (Kreig, 2003b)

La propuesta de Barba, al poner el énfasis en la *presencia del actor*, en el manejo y presentación de su propio cuerpo, rompe con la tradición del teatro occidental del siglo XX que ha puesto su interés en la autoexploración psicológica, en el manejo de las sensaciones, las emociones y la identificación con el personaje. En el teatro de Barba, “Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío, relacionado con la fisiología y la mecánica del cuerpo. Sino que también están basados en una trama de ficciones; pero ficciones “si” mágicos, que tienen que ver con las fuerzas físicas que mueven el cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un cuerpo ficticio, pero no una personabilidad ficticia” (Barba y Savarese, 1988: 29).

⁹ La pre-expresividad, alude a la sola presencia del actor, que debe fascinar al espectador y atraer su atención antes de comenzar a expresar o a representar algo.

El aprendizaje de las “técnicas del actor”, la adquisición de ese *cuerpo ficticio*, le permitió a María Teresa Hincapié realizar sus movimientos muy lentamente, con absoluta concentración y plena conciencia de cada parte de su cuerpo y de cada movimiento. Esta disciplina, este rigor, permite que sea su cuerpo el que manifieste una condición interior de su ser, ese *tercer órgano* al que aludía Barba.

Para lograr el *cuerpo ficticio*, es fundamental la alteración del equilibrio, que María Teresa le explicó a Magda de Herrera: “En la cotidianidad, en Occidente, nosotros tenemos el equilibrio en la rodilla, siempre reside el equilibrio en las piernas. Pero cuando rompemos ese equilibrio lo ubicamos en la cadera, entonces hay toda una alteración del cuerpo cotidiano” (De Herrera, 2004: 111-112). En las técnicas extracotidianas, el cuerpo está dividido en dos tensiones, una se dirige hacia la tierra y se afianza con los pies anclados firmemente a la tierra. La otra tensión, de la cadera hacia arriba, se dirige hacia el cielo. Así, el cuerpo comienza a tener una particular relación con el espacio: arriba el cielo, abajo la tierra, delante y atrás, izquierda y derecha. Otro ejercicio importante es la *liberación de impulsos*, que consiste en la fragmentación del cuerpo en cada una de sus articulaciones, hasta en las más pequeñas, las de cada falange de los dedos, de manera que el control y el conocimiento del cuerpo a través de esta técnica son experiencias extremas, profundas. Estos ejercicios se hacen en jornadas largas de dos horas; así, cuerpo, tiempo y espacio, los fundamentos del *performance*, entran en consonancia.

Paralelo a este trabajo actoral, María Teresa se dedicó a leer los libros sagrados:

Yo completaba este trabajo actoral con la investigación; más tarde me vinculé a la Biblioteca Luis Ángel Arango, estuve siete años como investigadora. Me fui a leer todos los libros sagrados del mundo. La palabra antigua me llama mucho la atención: el pensamiento antiguo es el pensamiento sagrado. Mircea Eliade me ha gustado mucho, me aclaró la terminología de lo sagrado y lo profano. (De Herrera, 2004: 111)

Estas lecturas, junto con la *técnica de la presencia del actor* de Eugenio Barba, su maestro en teoría, y Grotowski, una especie de guía espiritual, son los fundamentos que la llevan al *performance*.

“EL PERFORMER”

Cuando Magda de Herrera le preguntó a María Teresa acerca del valor “plástico de sus acciones”, ella respondió:

Para ciertas cosas me encanta la historia del arte, me encantan los pintores, los que nos antecedieron, pero me agrada más, siento que es un pensamiento que me nutre, el pensamiento teatral, especialmente Grotowski. Él fue un direc-

tor de teatro polaco que murió hace poco y junto con Barba logró integrar El Odine Teatre. [...] Grotowski estuvo muy metido en el teatro pero también terminó como maestro del performance y tiene un texto muy lindo, se llama “El Performer”. (De Herrera, 2004: 123)

“El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. [...] El Performer es un estado del ser” (Grotowski, 2008).

Cuando María Teresa define el *performance* encontramos los ecos de su maestro: “El performer es el que realiza la performance, el actor y la actriz son esos personajes que interpretan. El teatro es más representacional, mientras que la performance es presentación, está mucho más ligada al ritual y ese tipo de expresiones está muy cerca de lo que es el teatro oriental. Yo diría que esa es la esencia del performance” (De Herrera, 2004: 123).

Esa esencia, en el caso de María Teresa, también coincide con la definición del “actor santo” de Grotowski, un actor, según palabras de la artista, “despojado de todo tipo de arandelas”, ajeno a recursos escenográficos y lumínicos, carente de un vestuario vistoso. Un actor que, por el contrario, se presenta limpio, en un espacio absolutamente desnudo. Ese despojo constituía para María Teresa la esencia del teatro, “[...] el estado más puro del teatro. A mí esa imagen me fascina [...] Porque, no sé por qué, hay dentro de mí un espíritu de renuncia muy fuerte” (De Herrera, 2004: 124).

Como se ha visto, el acercamiento entre el pensamiento de Grotowski y el de María Teresa Hincapié es más que evidente. En las páginas siguientes, continuaré buscando esas convergencias utilizando las palabras de Raúl Kreig y Daniel Fermani, dos conocedores del “teatro pobre” y el “actor santo”, para seguir rastreando esas coincidencias y poner en evidencia una frase de María Teresa Hincapié, cuando dice: “[...] ese camino del *actor santo* lo voy desarrollando en todo mi proceso artístico, desde el teatro y continúa”.

EL “ACTOR SANTO”

El despojo y el espíritu de renuncia propios de María Teresa Hincapié son descritos por Raúl Kreig cuando alude a los postulados del teatro pobre:

El actor es el protagonista absoluto y excluyente en el teatro de Grotowski. En su concepción, el teatro no es más que la relación entre un actor y un espectador. Sus postulados del teatro pobre se constituyen como una reacción a la invasión de medios técnicos, como oposición a la noción de teatro entendido como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, plástica, música. Despojando al hecho teatral de todo lo superfluo, sólo queda el actor para resolver aquello que en el “teatrórico” se confía a la tecnología auxiliar de las diversas artes.

Se abandonan los efectos de luces, son los actores los que “iluminan” mediante técnicas personales, constituyéndose así en una fuente de “iluminación artificial”. El rechazo a los artificios del maquillaje y del vestuario permite al actor cambiar de personajes, tipos y siluetas usando sólo su cuerpo y la maestría de su oficio. La composición de expresiones faciales sustituye el uso de máscaras.

[...] Este universo estético de rechazo a lo material y a lo superfluo, de pobreza y ascetismo, sólo puede ser habitado por un ser dispuesto al auto-sacrificio, al renunciamiento que exige todo acto de amor, a la espiritualidad suprema de un santo. (Kreig, 2003)

Teniendo en cuenta estas palabras de Kreig, quiero mostrar cómo a partir de 1994 esa renuncia tan difícil de lograr, esa “espiritualidad suprema propia de un santo”, se convierte en la búsqueda de María Teresa Hincapié, cuando su trabajo se orienta de manera decisiva hacia la realización de un orden puramente espiritual, que ella denomina “hacia lo sagrado”.

“HACIA LO SAGRADO”

126

Entre 1994 y 1995, el trabajo de María Teresa Hincapié se apoya progresivamente en el estudio de los textos sagrados, el sentir mítico, la experiencia de lo trascendente y la naturaleza. Prepara desde entonces varias acciones integrantes de un conjunto que se denomina “Hacia lo sagrado”, una trilogía que incluye dos peregrinaciones, “Viaje al fondo del alma” (Caminata a San Agustín) y “Hacia los Huicholes” (México), y el *performance* “Tú eres santo”, realizado en 1995 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (De Herrera, 2004: 61).

Dentro de este espíritu también se pueden inscribir otras obras, como *Divina proporción*, presentada y premiada en el XXXVI Salón Nacional de Artistas en 1996; el proyecto *El espacio se mueve despacio*, 2002-2004¹⁰, y este ciclo se cierra con la acción que presentó en el XL Salón Nacional de Artistas, *Quien engendra las gotas de rocío*, 2006, en la iglesia de Santa Clara, en Bogotá. Me centraré especialmente en una de las versiones de *El espacio se mueve despacio*.

En una entrevista con Natalia Gutiérrez, María Teresa explicó su proyecto y su concepto de lo sagrado:

El artista tiene una manera de pensar que está muy ligada a lo sagrado porque tiene que ver con un pensamiento integral, con la búsqueda de la unidad; por el contrario lo profano nos fragmenta. Entiendo por Sagrado entonces, todo obje-

¹⁰ Durante ese tiempo realiza otras acciones vinculadas a esa búsqueda, muchas de ellas con grupos de estudiantes de distintas ciudades de Colombia. Así mismo, se presentó en distintos lugares del mundo con variaciones de *Una cosa es una cosa y Punto de fuga*.

tivo que consista en establecer una armonía, un equilibrio entre lo interior y lo exterior, entre lo individual y lo colectivo, entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el hombre y el universo. Tiene que ver con lo que el hombre actual llama ecología, una palabra, que como todos saben proviene del griego oikos, o sea casa, y en algunos idiomas también significa escuela. Así que la ecología lleva incluido un programa muy preciso, y es que el hombre aprenda a convivir con su hábitat, su pueblo, su ciudad, su país, con el cosmos. Aprender a estudiar las interacciones que nos unen a todos gracias a un devenir común. Eso es lo que entiendo como sagrado, y por eso caminar hasta San Agustín, una experiencia que va a integrar nuestro conocimiento del país y de nosotros mismos, es llevar la acción hacia lo sagrado. (De Herrera, 2004: 168)

Su manera de pensar, contraria a la orientación del pensamiento occidental, se convirtió en el eje de sus acciones artísticas y de su vida, porque, como ella lo dijo: "Ser artista no es estar en museos, galerías y eventos [...] ¿Qué hace uno con su vida?, eso es ser artista" (De Herrera, 2004: 117). Este pensamiento y esta actitud la guiaron hasta el último día de su vida.

Ahora recurro a las palabras de Daniel Fermani que dan cuenta de la búsqueda de la espiritualidad de Grotowski, con el fin de mostrar las coincidencias con la de María Teresa Hincapié:

Es necesario comprender que Grotowski era un hombre en busca de la espiritualidad, y el teatro le había brindado la posibilidad de emprender esa búsqueda a través de lo físico, de la relación del hombre primeramente con el mundo, con el otro después y consigo mismo [...] Este trabajo, por lo tanto, excede las fronteras de una técnica teatral propiamente dicha, para sumergirse en la densa y personal experiencia casi mística de un hombre que bucea en las posibilidades íntimas del espíritu a través del camino del cuerpo.

Por esas condiciones que se acercan a una especie de misticismo, es paradójico decirse "seguidor" de Grotowski, o hablar de un teatro grotowskiano, ya que un verdadero seguidor del maestro polaco debería ser un buscador espiritual, más que un teatrista. (Fermani, 2007)

La trayectoria de María Teresa consistió en adquirir rigor y disciplina a través de un trabajo arduo y continuo, en aras de una profunda espiritualidad. Esa disciplina y espiritualidad, como he dicho varias veces, también rigieron su vida diaria, donde caminar y ayunar se convirtieron en hábitos cotidianos. Y, justamente por esa búsqueda de lo espiritual, María Teresa se aleja del teatro y pasa al ámbito del arte, como lo señala José Ignacio Roca: "María Teresa Hincapié vino del teatro, del cual se alejó –tras un largo e intenso ejercicio– al comprobar que en cierto modo le establecía límites que coartaban una necesidad expresiva que rebasaba la noción convencional de espectáculo" (Roca, 2000).

La trayectoria y la experiencia de Grotowski tienen un sentido muy claro: en el arte, como en la vida, cada uno debe buscar su propio camino. Mientras, por supuesto, esta búsqueda se ajuste a una disciplina y persevere en una constancia que se cultivará durante toda la vida misma. Pero si la búsqueda se emprende a través del arte –especialmente a través del arte–, se trata de un camino muy arduo que poco tiene que ver con lo comercial y lo masivo (Kreig, 2003a).

A propósito de este distanciamiento de lo comercial y masivo, es oportuno volver sobre el espíritu de renuncia y resistencia de María Teresa Hincapié, que se constituyó en una fuerza que alentó su manera de vivir y su proyecto artístico. Por esta razón, se interesó en el libro de Susy Gablick *Ha muerto el arte moderno*. Este libro se inicia con una cita que María Teresa utilizó en su *performance Tú eres santo*:

Una obra de arte es un regalo, no una mercancía... Todo artista moderno que haya optado por trabajar con un regalo deberá preguntarse antes o después cómo va a sobrevivir en un mundo dominado por el intercambio comercial. Y si los frutos de un regalo son regalos a su vez ¿cómo podrá alimentarse espiritual y materialmente, en una época cuyos valores son de mercado y cuyo comercio consiste casi exclusivamente en la compra-venta de la mercancía? (Gablick, 1987: 10)

Distante de los valores comerciales del arte, María Teresa tenía una personal forma de entender el *performance*: “Yo llamo performance a una experiencia de vida que no necesariamente tiene que ser protagonista de nada, que no tiene por qué convertirse en un espectáculo. Para mí la performance es más pura, es como eso que seguramente Dios ve que es una actitud (interior) del ser humano y no necesita decirlo [...] para mí son actos de amor silenciosos” (De Herrera, 2004: 138). Efectivamente, en sus *performances*, se podía percibir que estábamos ante la exteriorización de una actitud interior muy intensa que se hace visible a través del cuerpo.

Uno de los trabajos más importantes que realizó María Teresa Hincapié en los últimos años fue *El espacio se mueve despacio*. Este proyecto tuvo cuatro momentos, cuatro presentaciones que se dieron entre 2002 y 2005. Se inició con una beca otorgada por el Ministerio de Cultura, y comienza con su estadía en la Sierra Nevada de Santa Marta. Luego se presentó en la galería Valenzuela Klener (2003); en Mapa Teatro, como parte del XXXIX Salón Nacional de Artistas (2004), y en la 51 Bienal de Venecia (2005). En todas sus presentaciones trabajó con su hijo Santiago Zuluaga. En este proyecto, en particular su presentación en la Valenzuela Klener, veo la acentuación de dos rasgos que han estado presentes a lo largo de su trabajo: la lentitud de sus movimientos y la intensa concentración en cada uno de sus actos, que nos hicieron ver en su sola presencia, “un estado del ser”.

En el segundo piso de la galería Valenzuela Klener hay dos espacios, y entre ellos, un *hall*. En una sala estaba Santiago Zuluaga con sus equipos tocando sus propias creaciones musicales; en la otra, en medio de la penumbra, estaba María Teresa Hincapié. Su única acción consistía en “estar en el espacio”, “ser un cuerpo en el espacio”, sin el uso de ningún aditamento. En esta ocasión se podría decir que la lentitud se transformó en inmovilidad, y María Teresa logró llegar a un estado de concentración absoluto; la intensidad de su acción, el dominio del cuerpo y el espacio, fueron realmente impresionantes. Esa presencia del autor que Barba denomina *pre-expresiva*, no ligada a la actuación, se logró de una manera nunca antes vista; durante horas el público estuvo mirando esa prodigiosa presencia que lo único que hacía, cuando no estaba inmóvil, era desplazarse por el espacio y transmitir una poderosa energía. Para comprender la fuerza de esta acción, nuevamente, resultan útiles las lecciones de Grotowski,

[...] el actor no actúa, no finge, ni imita. Debe ser él mismo en un acto público de confesión. La representación debe servir a la manifestación de lo que cada actor es en su interior. Por eso cuando Ryszard Cieslak –quizás el único actor que cumplió acabadamente con el modelo grotowskiano– dice: Te mostraré mi hombre, y Grotowski le responde: Muéstrame tu hombre y te mostraré tu Dios quieren expresar que el actor dentro de la obra, del espectáculo, ofrecerá su confesión, su cuerpo y alma desnudos, su yo intelectual y biológico. Mostrará todo aquello que la cultura y la vida cotidiana le impiden mostrar (Kreig, 2003a).

Esa confesión, ese ofrecimiento, se dieron esa noche memorable en la galería Valenzuela Klener. *

REFERENCIAS

Aguilar, José Hernán

1992. "María Teresa Hincapié", *Ante América*. Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese

1988. *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. México D.F, Grupo Editorial Gaceta.

De Herrera, Magda

2004, *Un anzuelo y un salmón, María Teresa Hincapié caminar hacia lo sagrado*. Trabajo de grado Maestría de Historia y Teoría de la Universidad Nacional de Bogotá, manuscrito sin publicar.

Fermani, Daniel

2007. "El teatro como vehículo en Grotowski", *La Vorágine Revista de Crítica Cultural y Teoría Teatral* No 11.

Gablick, Suzy

1987. *Ha muerto el arte moderno*. Madrid, Herman Blume.

Grotowski, Jerzy

<http://poralgunmotivo.blogspot.com/2008/05/el-performer-jerzy-grotowski.html>, Consultada el 10 de diciembre de 2009.

Gutiérrez, Natalia

1995. entrevista "María Teresa Hincapié hacia lo sagrado", *Caminar es sagrado*. Medellín, Centro Colombo Americano.

Kreig, Raúl

El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo. Tucumán en escena portal de teatro. www.tucumanenescena.com.ar/index.php/2007050223/autores/, Consultada en diciembre 12, 2009.

El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada. http://www.geomundos.com/cultura/ceremonia_sin_telon/el-modelo-de-eugenio-barba-el-actor-un-maestro-de-la-mirada_doc_9794.html, Consultada el 12 de diciembre de 2009.

Revista Semana

2007. "Las 25 obras de arte", edición No. 1314.

Roca, José

2000. "Los espacios y las cosas. El mundo interior de María Teresa Hincapié", *Columna de Arena*, No. 23.

Rodríguez, Marta

1989. "María Teresa Hincapié". Revista *Arte en Colombia Internacional*, No. 40.