

Cuando el pasado 22 de enero, el país se enteró de la muerte de la artista María Teresa Hincapié, se desató la habitual avalancha de obituarios y recuerdos. Notas en los diarios, clips minúsculos en la tele y trescientos comentarios en una página espontánea de *Facebook* esparcieron por todas partes los jirones de su imagen fragmentada en las memorias. Esta forma de recordarla era obvia para una artista que no dejó pinturas, ni esculturas, ni objetos. Recordar su obra, significaba necesariamente recordarla a ella y a su cuerpo, que nunca estuvo aparte de su creación... María Teresa pelando papas, plátanos y yucas en la cocina de una casona de La Candelaria, María Teresa caminando trocha arriba y trocha abajo en la Sierra Nevada, María Teresa moviéndose en un cuerpo en el que parecía muy cómoda, María Teresa escalando todos los días el cerro Monserrate en diecinueve minutos.

También hurgué en mis recuerdos y la encontré caminando con sus infaltables zapatos bajitos como una “peregrina urbana” por la abigarrada carrera séptima de Bogotá, siempre de negro, con vestidos holgados sobre un pequeño cuerpo duro y nervudo, la mirada concentrada, el paso ágil, siempre recién bañada y con aroma a lavanda (o al menos me imaginaba que a eso debía oler). Sentada en la acera, esperando a que empezara una película en el Museo de Arte Moderno o asistiendo, ansiosa como una colegiala, al taller de cine que dictó el mítico chileno Raúl Ruiz en los salones derruidos de la ESAB. Hablando duro, enfática, exaltada; disparando conceptos radicales, sin medias tintas, mesiánicos. Una especie de Hare Krishna leve caminando con pies de algodón sobre tortuosos caminos sucios. Un fantasma urbano con el don de la ubicuidad, de ésos que le sobran a Bogotá, de tan presentes y habituales que ya se vuelven transparentes e infaltables como Monserrate, como la plaza de Bolívar, como el aire enrarecido de esa ciudad. Un fantasma que después empezó a ganarse los premios que nadie se ganaba y a aparecer en las páginas culturales de *El Tiempo* repitiendo una vez más sus frases enfáticas contra el consumo, los daños ecológicos y los sacrilegios industriales. Pero ahora en letras de molde y acompañadas de fotos donde aparecía su silueta inconfundible, su melena expresiva antes de que se la afeitara como un monje zen, su silueta bien definida y su nombre que empezó a grabarse en la memoria.

Es decir, todos la recordábamos siempre haciendo algo. Moviéndose, caminando, pelando, cocinando, hablando. Y es que ella



era acción y era cuerpo. María Teresa, esencial, dedicó su vida a los despojamientos y así se fue quedando sólo con su cuerpo, no como el lugar de la renuncia sino el de las plenitudes, no como la maldición de las ausencias sino como la posibilidad de todas las presencias. Así trabajó su cuerpo, encontró su cuerpo; se quedó en su cuerpo. Su camino vital y artístico empezó y terminó con él. Al principio gravitó en las esferas del teatro, pero el lenguaje dramático terminó por resultarle demasiado espectacular, artificioso, representativo a ella que aspiraba a los despojamientos, las esencias, el vacío. Después de su trabajo proverbial con el grupo Acto Latino (en obras tan emblemáticas como *Ondina*) fue llegando a propuestas individuales donde ya no representaba sino que se presentaba. Aparecía. Era. No una máscara, no un maquillaje, no un artificio, no un rol. Simplemente era ella. Las obras fueron fluyendo. Esparció sus cosas sobre un escenario descarnado con gestos que no remitían a nada exterior sino que se significaban a sí mismos (*Una cosa es una cosa*, 1990). Estuvo ocho horas detrás de una vitrina de un almacén en un populoso sector de Bogotá para mostrarse a sí misma en su transparencia de mujer (*Vitrina*, 1989). Mujer que sueña. Mujer que se pinta. Mujer que seduce. Mujer que se siente. Mujer que se mueve. Volvió a barrer y a planchar como si se tratara del principio de los tiempos (*Punto de fuga*, 1989). Hurgó en el espacio, expandió los miles de pliegues del tiempo. Porque no sólo se trataba del cuerpo, sino del cuerpo en movimiento.

Estas búsquedas la llevaron en los noventa como una ola a otra orilla, desconocida para ella, para el teatro, incluso para el arte colombiano: a la orilla inédita del performance. Una palabra que sonaba extraña, que todavía no terminaba de definirse, que se escapaba. No fue la primera

performer en Colombia, pero sí quien se internó por este camino con más vehemencia, conciencia, meticulosidad y pasión, aún antes de que el nombre de esta práctica contemporánea llegara. Sus amigos artistas plásticos como José Alejandro Restrepo y Doris Salcedo bautizaron así lo que ella hacía. A ella le resbalaban las etiquetas de curadores y teóricos. Lo que le importaba era su viaje a la raíz del gesto, del espacio, del tiempo, del rito, del cuerpo. María Teresa había encontrado un lenguaje donde se sentía cómoda: un lenguaje total que no la apartaba a ella de su obra, y en el que se conjugaban todos los géneros del arte: drama, música, plástica. Por este camino le llegó su primer premio en un Salón Nacional con la obra *Una cosa es una cosa* en 1990. Esta pieza la repetiría quince años después en el claustro Santa Clara, en una presentación que parecía redondear su camino para alguien que la estuviera mirando de afuera.

Liturgias contemporáneas

Una de las piezas más decididamente contemporáneas del arte colombiano sucedió entre santos de bulto, tallas coloniales, y bajo la bóveda profusamente decorada de una iglesia del siglo XVII. Una de las obras más despojadas, esenciales y minimalistas de la actualidad se desplegó en el escenario más recargado, dorado, profuso, exaltado y barroco en la historia de nuestra arquitectura. Y la palabra “sucedio” es la indicada para hablar de esa acción efímera en un templo construido para atrapar la eternidad. Sin embargo, nada de lo que pasó durante la húmeda noche bogotana del 27 de octubre de 2005 en el claustro de Santa Clara, en el colonial barrio de La Candelaria, entraba en conflicto con su entorno. Allí, sobre el piso de la iglesia —lo único vacío de la construcción convertida en museo y

Santa Teresa Hincapié

una mística contemporánea

Sol Astrid Giraldo E.

por eso carente de silletería— tenía lugar una liturgia en un lugar hecho para las liturgias. Sólo que bajo los ojos de Santa Rosa y San Jerónimo, al frente del coro y las ventanillas de la clausura, sucedía un ritual contemporáneo.

Éste de ninguna manera era profano, a pesar de apartarse del maniático, cerrado y obsesivo código eclesiástico. Hubo muchas transgresiones. Por ejemplo, era un ritual individual, subjetivo, donde el oficiante no era un hombre contenido y de magníficas sotanas, sino una mujer de pelo crespo con un vestido esencial; donde los objetos ceremoniales no eran copones, custodias ni cruces doradas, sino zapatos usados, cepillos de dientes, bolsas y faldas largas; donde los pies, negados por la tradición cristiana, eran tan importantes como las manos exaltadas por esa misma tradición; donde no había promesas para una vida próxima sino la afirmación rotunda de que la única salvación estaba en el eterno presente de ésta. Pero estos dos mundos rituales, el del barroco colonial y el contemporáneo que allí colisionaban, no diferían en su intención última. Si el aparataje barroco buscó ardorosamente relacionarse con lo divino a través de esa nave mística, esta mujercita morena, de cuerpo cetrino y fibroso, con sus movimientos concentrados, su reverencia ante lo cotidiano y sus gestos sabios, no tenía otro derrotero ni otro destino que esa misma eternidad. Una eternidad que para ella no tenía que ver con la soberbia de la arquitectura de un templo desbordante de oro y púrpura ni con el exceso material del arte del barroco triunfante, sino que la intuía encapsulada en los modestos, nimios, silentes objetos de su vida diaria y la danza cotidiana que ellos provocan en los días anónimos.

María Teresa Hincapié había llevado a la iglesia, en unas cajas de cartón, todas las pertenencias materiales de su vida de asceta contemporánea—lo que constituía otra provocación: llenar este sitio eminentemente público y colectivo con jirones de su más profunda intimidad—. Las desplegó por el piso de piedra, de la puerta al altar, y resacralizó con los mojones de su geografía particular y prosaica la geografía pública y divina de la iglesia. Con movimientos lentos sacó cada objeto, lo acarició con las manos, la mirada y la mente. Le dio un lugar en el mundo a las medias, las ollas, el pocillo tintero, el espejo, las

yerbas, ordenándolos una y otra vez en diferentes complejos asociativos. Así escuchó a los objetos. No eran ya las comparsas mudas de un drama donde el protagonista es un hombre soberbio, sino los compañeros dignos de un viaje donde todos van juntos, hombro a hombro. De esta manera, se ubicó a sí misma, a su cuerpo, en el sistema solar de los objetos que posibilitaban su existencia, pero también al desplegarlos en una espiral infinita, repetitiva, atemporal, ubicó este sistema en la constelación del mundo.

Santa Teresa

A eso dedicaba su vida María Teresa-performer, María Teresa-chamán, María Teresa-mística, ¿María Teresa-Santa? ¿Santa Teresa, santa entre las santas de este claustro salpicado con las representaciones de Santa Clara, Gertrudis y Helena, de cuerpos crispados y ojos extáticos? No hay duda de que María Teresa gravitó alrededor de una santidad posmoderna que nada tiene que ver con canonizaciones en el Vaticano, como lo han señalado algunos críticos que se han ocupado de su trabajo.

Lo que ella hizo en el tramo definitivo de su vida—dice el crítico teatral Carlos Jiménez— fue llevar hasta extremos místicos inesperados la teoría del “actor santo”, elaborada por el director polaco Jerzy Grotowski. El “actor santo”—por oposición al actor cortesano dedicado a seducir al público— quiere, mediante ejercicios muy prolongados y ascéticos, despojarse de los hábitos y las convenciones sociales para llegar al día en el que pueda descubrir en público la verdad de sí mismo.

En este sentido, pero también en otros más ortodoxos, esa noche saltaba una y otra vez a la conciencia la relación de María Teresa no sólo con las santas expectantes de los retablos y las paredes, sino con los fantasmas de esas monjas clarisas que, detrás de las ventanillas de la clausura de la colonia, languidecieron buscando una señal de la divinidad. María Teresa también la buscaba, en un mundo donde hace rato los dioses se hundieron en sus ocasos. Entre el humo de las busetas de la décima, el olor a basuco de San Victorino, los tacones de las secretarias de Chapinero, los sastres negros de los ejecutivos del Centro Internacional, los cuerpos desechados de los desechables, María Teresa buscaba lo sagrado. También lo había hecho en los amaneceres de

Calcuta, en los sopores de Balí, en el silencio de piedra de San Agustín, en los territorios de los huicholes en México...

“Lo sagrado es lo que tiene sentido”, decía. Y María Teresa, como las místicas neogranadinas de ese claustro, pensaba que lo sagrado, el sentido último, no estaba en otra parte que en sus propios cuerpos. Sin embargo, una diferencia fundamental es que a aquellas místicas la sociedad neogranadina les había negado el espacio, la vida pública, y por ello debieron volcarse hacia adentro, para buscar en los castillos interiores de sus cuerpos la movilidad que no tenían hacia afuera, en medio de un vacío espacial, como los fondos oscuros de los cuadros de Baltasar de Figuroa colgados profusamente en las paredes de aquel claustro. María Teresa, al contrario, sólo concibió lo sagrado en la relación de su cuerpo con el espacio. Su obsesión fue conquistarlo, no en extensión sino en intensidad. Para ella la clave era el cuerpo pero en el espacio, lo cual se tradujo en movimiento y rito: las dos grandes coordenadas de su vida y obra.

Con ellas investigó primero su entorno espacial inmediato: el de una galería, el de un parque, el de las salas de un museo. Pero después empezó a explorar grandes extensiones, como cuando caminó a pie de Bogotá a San Agustín y a la Sierra Nevada, o de Guadalajara a la tierra de los Huicholes (*Hacia los Huicholes*, 1995). La acción que trabajó entonces fue la de caminar. Decía que no quería hacer cosas nuevas sino recordar las olvidadas. Con estos peregrinajes recordó no sólo las grandes peregrinaciones místicas a santuarios como los de Santiago de Compostela o la Virgen de Guadalupe, sino los pies de los indígenas atravesando las montañas incesantemente en pos de sus sitios sagrados y cargados de energías. Los pies, una vez más los pies, miembros privilegiados de su topología corporal que ponían en marcha registros olvidados por un occidente que los invisibiliza, los calla y los niega. Ella los rescataba en su búsqueda del poder que da el caminar. Le permitían reencontrarse con la naturaleza herida por la civilización industrial en piezas como *Divina proporción* (1996) o *Peregrinos urbanos* (2006). El tiempo, por su parte, era retado, en estos trabajos de lentitud enervante, a abrirse por dentro, logrando la alquimia fundamental que le permite a una acción efímera convertirse en

el puente a la eternidad. Ella fue una caminante de la eternidad.

Movimiento y rito terminaban materializándose en el sofisticado trabajo de sus gestos corporales. Las representaciones de santos y santas que miraban a María Teresa esa noche desde la inmovilidad de los retablos, fueron en su época un muestrario de gestos, un manual de movimientos recomendados autoritariamente para controlar el cuerpo y atrapar la divinidad. El éxtasis, el asombro, el arrobamiento, toda expresión gestual, estaba rigurosamente codificada durante el barroco en una praxis corporal con la cual era posible llegar al éxtasis místico y la visión divina. María Teresa abajo, tres siglos y miles de cataclismos históricos después, dialogaba con aquella preceptiva corporal en un sistema de ecos y reflejos desde su elaborada y contemporánea gestualidad individual. Ella también consideraba que a lo divino se llegaba por la corporalidad y la gestualidad, pero estas técnicas las había buscado más allá del panteón cristiano. El teatro Butho, el Noh, el Kabuki, las técnicas orientales, habían sido peldaños de un aprendizaje que buscaba recuperar la memoria perdida de un cuerpo ritual. María Teresa intentaba a partir de estas técnicas reactualizar ritos ancestrales que le permitieran consagrar el espacio y darle sentido a la vida cotidiana. Si lo profano es lo que no tiene sentido, el mundo de hoy es un mundo profanado, vaciado de ese sentido primordial. Un sentido que, sin embargo, alguna vez tuvo, tal como lo descubrió María Teresa en las reflexiones sobre lo sagrado y lo profano de Mircea Eliade. Su meta fue entonces restaurar el sentido del mundo y de la vida con pequeños actos sagrados. Tan pequeños como difíciles y dolorosos. Barrer, trapear, comer, caminar y tocar como la primera vez, como en los inicios de los tiempos.

Pero, ¿cómo se puede parar la lógica del sistema, la máquina infernal del consumo, la destrucción del medio ambiente, las vorágines de la historia, la muerte de los dioses, el asesinato del sentido, en los pocos centímetros de estatura de una mujer frágil, diminuta, armada sólo de su piel y sus gestos renovados, y tirada sin salvavidas en las salvajes calles de Bogotá? El arte es difícil y la doma del cuerpo duele, como lo sabía Santa Teresa de Jesús atravesada por una lanza de fuego, o San Guillermo encadenado, o Santa

Lucía con sus ojos arrancados sobre una bandeja, quienes la miraban esa noche desde los altares. Como esos santos, María Teresa empezó a ocupar un lugar ambiguo en la escena del arte contemporáneo y en la sociedad colombiana. Poco a poco su trabajo empezó a ser reconocido en voz baja. Después de que la expulsaran del teatro, los curadores más arriesgados la acogieron. Le pusieron nombre a lo que hasta entonces había hecho intuitivamente, lo llamaron *performance* y la invitaron a galerías, salones nacionales (ganó el de 1990 y el de 1996) y bienales internacionales (Venecia, Sao Paulo, La Habana).

Los periodistas del espectáculo cultural la visitaban, como cuando los fieles de la Nueva Granada se asomaban en días especiales a las rendijas entreabiertas de la clausura de las clarisas, y daban su parte mediático: María Teresa no usa jabón, se baña con limón, tiene tres vestidos, vive con los perros, no tiene cosas en su casa, es capaz de guardar silencios infinitos, quedarse inmóvil por horas, caminar con una lentitud dolorosa, exiliarse en la Sierra Nevada, hablar de tú a tú con los mamos arhuacos, lamentarse por las heridas del planeta y gozar hasta las lágrimas con las flores de los peros. Es “bizarra”, es excéntrica, sabe algo, no es como nosotros. Y como a las clarisas, los espectadores le mandaban preguntas en papelitos, le hacían confesiones, la admiraban allá encerrada en su casa de la Merced o en su exilio de la Sierra. Como las clarisas en su momento, fue escogida por ella misma y por su generación para convertirse en la consciencia de su tiempo. Una consciencia incómoda, que se mira de lejos, que se exorciza con el aplauso y el aislamiento, con el reconocimiento y el silencio, de la que uno también se puede curar con la admiración.

En ese sentido el cuerpo de María Teresa fue tan sacrificial como el de las monjas coloniales o el de Ifigenia en Tauride: un cuerpo escogido para mantener el orden cósmico. El cuerpo de Ifigenia se llamó ofrenda; el de las monjas, místico; el de María Teresa, *performer*. Una acepción que en su caso lo englobaba todo: corporalidad, arte, santidad, chamanismo, dolor y guía espiritual. Así, María Teresa se fue convirtiendo en un mito del arte colombiano: porque realizó su trabajo de *performer* con mayor fuerza que cualquiera, con mayor entrenamiento que cual-

quiera, con mayor sensibilidad que cualquiera. Porque estaba más sola que cualquiera. Porque logró uno de los anhelos más entrañables de la contemporaneidad: que el arte sea vida, que la vida sea arte. María Teresa era una pieza única y por eso su arte también lo fue. No había allí actriz ni rol, significativo ni significado, representación ni presentación, soporte ni concepto. Como las místicas, convirtió su cuerpo en alma, confundiendo lo inconfundible.

En sus últimos años, la vida le dio un cáncer, y con él terminó de explorar su cuerpo en una estrategia tan mística como la de los estigmas de San Francisco. La aceptación y el manejo de su enfermedad fue su último ritual. Con él enfrentó el otro ritual, el oficial, el degradado, el médico, hecho de quimioterapias, agujas, sondas, medicinas, operaciones y clínicas. Prefirió convertir la descarnada decadencia de su cuerpo en un *performance*, convertir al cáncer en uno más de sus maestros. Se marchó a la Sierra Nevada, para soñar con sueños que ya no serían, como el de una comuna ecológica donde se harían residencias artísticas, entre mandarinas y aguacates. Para ver morir su cuerpo día a día, como se presencia la muerte de un árbol noble, la última y hermosa metáfora de carne que realizó con todas las fuerzas de su cuerpo y de su alma. Vino a Bogotá a morir, pero su hijo Santiago le ayudó a terminar su *performance* cuando devolvió sus cenizas a Quebrada Valencia y las enterró debajo de una piedra blanca, en esa Sierra que para ella era la única forma del paraíso terrenal. Unas cenizas tan leves y definitivas como las que esparció por nuestro arte contemporáneo. Mientras la violencia política del país se concentraba en desgarrar los cuerpos, masacrarlos y destrozarlos, la respuesta de María Teresa fue la de un cuerpo bello, concentrado, espiritual, místico y sagrado. Por ello su trabajo, pleno de los instantes eternos de unas acciones efímeras, más allá del registro borroso de los videos, dejó una marca indeleble en las prácticas artísticas y en la concepción contemporánea del cuerpo en Colombia. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Para el Encuentro Medellín 07, realizó contenidos editoriales y participó en el programa radial *El Citófono*.