

**YUYACHKANI Y MAPA TEATRO ENTRE EL ARTE Y LA VIDA:
EL HIBRIDISMO EN LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA
LATINOAMERICANA**

ANA FLAVIA ZECHINI

Universidad de Antioquia
Maestría en Historia del Arte
Medellín, Colombia
2020

**YUYACHKANI Y MAPA TEATRO ENTRE EL ARTE Y LA VIDA:
EL HIBRIDISMO EN LA CREACIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA
LATINOAMERICANA**

ANA FLAVIA ZECHINI

Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Historia del Arte

Directora:
Doctora Ana María Vallejo de la Ossa

Universidad de Antioquia
Maestría en Historia del Arte
Medellín, Colombia
2020

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	5
AGRADECIMIENTOS	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1	16
REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES.....	16
1.1 Entre las disciplinas	16
1.2 Entre lo político y lo poético	23
1.3 Entre el teatro y el ritual.....	27
1.4 Entre el pasado y el presente	32
CAPÍTULO 2	35
TEATRALIDADES LATINOAMERICANAS	35
2.1 El gesto, el baile, la musicalidad y el juego en el ritual	35
2.2 La historia oficial.....	45
2.2.1 Un Nuevo Teatro para un Nuevo Público	54
2.3.2 El Nuevo Teatro colombiano.....	59
2.3.3 El Nuevo Teatro peruano.....	66
2.4 El entre lo culto y lo popular	71
CAPÍTULO 3.....	77
LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES	77
3.1 Relato: la vida real en pantalla	77
3.2 El arte y la vida en la creación artística colombiana.....	78
3.3 Mapa Teatro	83
3.3.1 Horacio	85
3.3.2 Un señor muy viejo con unas alas enormes.....	92
3.3.3 Un pacto por la vida	100
3.4 El ritual vivo	109
CAPÍTULO 4.....	113
ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE	113
4.1 Relato: la ética que conduce a la práctica	113
4.2 YUYACHKANI.....	116
4.2.1 Espectáculos.....	123
Conclusión.....	138
Referencias Bibliográficas	140

INDICE DE GRÁFICOS E IMÁGENES

Gráfico Nro. 1: Tercer Incluso.	21
Gráfico Nro. 2: Triángulo transdisciplinar	26
Imagen Nro. 1: Personaje del <i>Rabinal Achí</i>	38
Imagen Nro. 2: Manifestación del candomblé.....	42
Imagen Nro. 3: Periódico La Nueva Prensa	61
Imagen Nro. 4: Letrero de Divulgación de la Primera Muestra de la Cultura Cubana	66
Imagen Nro. 5: Fragmento de la película La vendedora de rosas (1998).....	80
Imagen Nro. 6: Ensayos de Horacio	87
Imagen Nro. 7: Los actores indios y colombianos se preparan para la puesta en escena.....	95
Imagen Nro. 8: Actrices de Mapa Teatro	98
Imagen Nro. 9: Prometeo acto I.....	103
Imagen Nro. 10: Re-corridos.	106
Imagen Nro. 11: Juana Ramírez prepara arepas en Testigos de las ruinas.....	109
Imagen Nro. 12: Teresa Ralli y Gabriella Paredes	114
Imagen Nro. 13: Ana Zechini y actores y actrices del grupo Yuyachkani	115
Imagen Nro. 14: Ana Correa y Ana Zechini en ejercicio “ <i>diagonais</i> ”	116
Imagen Nro. 15: Los Músicos Ambulantes.	123
Imagen Nro. 16: Augusto Casafranca en Adiós Ayacucho.	128
Imagen Nro. 17: Ana Correa en Rosa Cuchillo.....	132
Imagen Nro. 18: La proclamación de la Independencia.	135
Imagen Nro. 19: Ana Zechini asiste ensayo de Discurso de Promoción (2017).	136

Resumen

En este trabajo se buscó demostrar que, a partir de un estudio histórico partiendo de una perspectiva transdisciplinar, considerando el pensamiento complejo y el anacronismo al analizar algunas de las recientes propuestas de los colectivos *Yuyachkani* de Perú y *Mapa Teatro* de Colombia, se puede identificar una producción de carácter híbrido, debido a la mezcla entre la influencia del arte occidental y las herencias de manifestaciones estéticas imbricadas de distintas culturas que configuraron el territorio latinoamericano, evidenciando que, distinto de lo planteado en muchos discursos históricos, los procedimientos contemporáneos en las artes no son apenas resultados de la historia progresista del arte, sino que, también, presentan elementos que ya constituían las prácticas estéticas desde el período precolombino.

Palabras claves: transdisciplinariedad; hibridismo; historia del teatro.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis padres Ana Luiza Zechini y Valdemar Padilha Zechini por el apoyo incondicional y por hacerme sentir capaz de enfrentarme a cualquier desafío en cualquier lugar del mundo y en cualquier situación.

Agradezco a los maestros de la Universidad de Antioquia por las enseñanzas, en especial al maestro Carlos Arturo Fernández Uribe por la atención y generosidad en mi proceso de ingreso y permanencia en la maestría. También a mi asesora Ana María Vallejo de la Ossa por la atención y ánimo durante todo el proceso de investigación y desarrollo de este trabajo.

Finalmente, agradezco a mis amigos y amigas Lorena Tavor, Carlos Diaz, Diego Arrias, Yuliana Garcés, Julio Fabián, Mayra Gil y todos los demás colegas que me han colaborado en el duro proceso de investigación, lectura y corrección de tesis. Desarrollar un trabajo académico en otro idioma ha sido un gran ejercicio que he podido finalizar gracias a la red de apoyo que he construido en estos dos años y medio durante mi estancia en Colombia.

“... los jóvenes tienen todo el derecho de vivir su presente sin cargar con un pasado que no les corresponde. Sin embargo, hay que decir que, a las nuevas generaciones, alguna curiosidad debiera darles saber qué hicieron sus padres. Conocer les podría ser de utilidad para poder eliminar fantasmas, ubicarse mejor en su presente y seguir trabajando, sin lastres y sin zonas oscuras en la memoria, en el buen teatro que nos merecemos.” (Rubio, 2011)

INTRODUCCIÓN

Durante el desarrollo de este trabajo se buscó identificar los elementos que caracterizaron los procedimientos utilizados en algunos de los trabajos de los colectivos latinoamericanos contemporáneos como *Yuyachkani* y *Mapa Teatro*, los cuales remiten a operaciones similares de otras manifestaciones estéticas que se pueden encontrar en el continente.

La curiosidad de investigar estos elementos nació durante mi proceso de formación en la Universidad do Estado de Santa Catarina (UDESC) en Brasil, cuando hice parte del *Laboratorio de Actuación por Estados* del grupo de investigación sobre procesos de creación artística (*AHQIS*) coordinado por André Carreira¹. En este laboratorio se investigan procedimientos de actuación a través de prácticas cuyo enfoque está centrado en las relaciones producidas a partir del encuentro entre el espectador y el actor o la actriz. El escenario, el vestuario y el texto son apenas soportes para que el actor o la actriz experimente sensaciones reales, denominadas *estados*.

Considerando estas prácticas disonantes de los principios tradicionales de la representación teatral y en contacto con el trabajo de directores como: Guillermo Cacace², Miguel Rubio Zapata³, Roberto Suárez⁴, Antunes Filho⁵ y del propio André Carreira, además de acompañar diversas experiencias de colegas artistas en el campo del

¹ Director, investigador y profesor en la Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Coordinador Nacional del Programa Master en Artes (UDESC), Investigador del CNPq y director del Grupo Teatral Experiência Subterrânea.

² Director, investigador y profesor argentino. Egresado como Actor Nacional de la Escuela Nacional de Arte Dramático (actual UNA)

³ Fundador y director del grupo peruano *Yuyachkani*.

⁴ Director, dramaturgo y actor uruguayo.

⁵ (1929-2019) Director brasileño fundador del Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

performance, del teatro documental y de la acción artística, se observaba cómo en estas propuestas, los límites entre arte y vida o ficción y realidad se volvían invisibles.

Durante este período también trabajé como monitora en las clases de actuación y pude observar que los ejercicios y prácticas propuestas seguían, por lo general, muy fieles a la lógica de la representación tradicional y que los estudiantes tenían dificultad en asimilar procedimientos que exigían de ellos una disposición distinta de aquella en la que se asume el rol de un personaje. En este período, me preguntaba si estudiando los procedimientos de creación de artistas contemporáneos podría identificar y encontrar materiales útiles para el proceso de formación de actrices y actores interesados en desarrollar sus trabajos en el campo de la producción contemporánea.

Por contemporáneo, me refiero a prácticas que, de acuerdo con el coordinador de Investigación de la Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, Álvaro Villalobos-Herrera destacan “el propósito de resaltar tanto el mundo de las ideas como el de la vida misma, iniciando formas de experimentación a partir de nuevos materiales y procedimientos basados en nuevas tecnologías que lo proveen de un eclecticismo que aprovecha la mezcla de todos los lenguajes posibles” (Villalobos-Herrera, 2006, p.413). Se considera entonces, que lo contemporáneo, en su desarrollo, presenta características que abarcan desde la multi, inter y la transdisciplinariedad; hasta lo real como dispositivo de creación, la relación directa con el contexto sociopolítico y la resignificación de la función del artista.

De este modo, esta tesis empezó con la decisión de estudiar colectivos latinoamericanos que desarrollan sus trabajos en diálogo con lo que se podría caracterizar como *prácticas contemporáneas*. A través de la lectura del libro *Escenarios Liminales*

(2007) de Ileana Diéguez⁶ me encontré con el nombre de los colectivos *Yuyachkani* (que ya había conocido en un viaje realizado a Perú en 2017) y *Mapa Teatro*. Estos colectivos presentan en sus obras el entrecruce de intereses tanto por investigar elementos específicos del lenguaje escénico y sus límites, como, plantear acciones en el campo sociopolítico, entrelazando la creación artística a la vida real.

Además de lo señalado anteriormente, me llamó la atención los distintos orígenes de la formación de cada uno de estos colectivos: *Yuyachkani* se formó en Perú en los años 70, en pleno movimiento del *Nuevo Teatro* latinoamericano. Este grupo presenta en su historia un gran compromiso con las cuestiones sociopolíticas de su país; mientras que *Mapa Teatro*, es un colectivo formado por artistas colombianos que vivían en Europa en los años 80's, enfocados en explorar los límites del lenguaje escénico.

Tratándose de dos grupos de nacionalidades e idioma distintos del mío y considerando la casi nula información histórica sobre el teatro latinoamericano en mi formación académica, opté por empezar a estudiar el teatro latinoamericano desde su “origen” hasta la actualidad, tomando como punto de partida el proceso de colonización y su influencia en la historia. A través de estos estudios creí que podría profundizar mis conocimientos básicos sobre la historia del teatro latinoamericano y su desarrollo hasta la contemporaneidad, partiendo del principio de que conocer la historia es esencial para identificar los fundamentos que derivan de procedimientos utilizados en propuestas como el *Proyecto C´undia* de *Mapa Teatro*, o *El Museo para Recordar* de *Yuyachkani*. Miguel Rubio Zapata afirma que en Latinoamérica se debería plantear una historia de las técnicas teatrales, ya que estas son respuestas a las transformaciones en los distintos contextos

⁶ Profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa. Trabaja sobre problemáticas del arte, la memoria, la violencia, el duelo, y las teatralidades y performatividades expandidas y sociales

sociopolíticos.

De este modo, en esta investigación se ha desarrollado la lectura histórica con un enfoque hacia los procedimientos utilizados por los creadores y artistas, en los distintos períodos en los que podemos decir que el teatro o las prácticas escénicas se han desarrollado en el continente, desde las manifestaciones precolombinas, pasando por el teatro colonial, el Barroco, el Realismo, el Costumbrismo, las Vanguardias, llegando hasta la actualidad. Poco a poco, se puede observar algo que es para mí aparentemente obvio, pero que no parecía tan evidente en los discursos históricos del teatro latinoamericano, y es que cuando se enfocan en los procedimientos y los trabajos contemporáneos considerados “novedosos”, en realidad estos presentan características similares a las prácticas estéticas precolombinas o afrolatinas que con el tiempo se mezclaron con formas del teatro occidental.

Ahora bien, en la “historia occidental” del teatro, la producción contemporánea que presenta elementos similares a los que se pueden encontrar en distintas manifestaciones estéticas de culturas no occidentales, es considerada como resultado de múltiples procesos desarrollados en la historia del teatro occidental, que al romper con su propia tradición durante los movimientos de vanguardia, generó una crisis de la noción de *representación* y del acercamiento a la esfera real, dando como resultado propuestas contemporáneas. De manera lineal, la historia es contada invisibilizando las influencias de las manifestaciones no occidentales, que son fundacionales en nuestro continente y cuya principal característica es que la práctica estética está imbricada al contexto sociopolítico.

Considerando lo anterior, no se podría hablar de una producción contemporánea en Latinoamérica resultante apenas de una serie de cambios progresivos de la historia del arte que, como disciplina, nació en occidente, sino de unas formas específicas de la producción estética que se desarrollaron utilizando herramientas y procedimientos del arte occidental, y

que además, presentan características de otras manifestaciones que se desarrollaron en nuestro continente, caracterizadas por el vínculo con el contexto social y político. Se puede observar que en estos procedimientos contemporáneos se encuentran imbricados elementos, destacando que la acción no es concebida desde una perspectiva autonomista del arte, o sea - el arte como objeto de goce estético - ni tampoco que se presenta una acción eficaz en los campos político y social como lo es en un ritual.

De esta manera, se puede decir que la producción escénica contemporánea es una práctica híbrida caracterizada por la fusión de diversos elementos. Villalobos señala que, de acuerdo con el antropólogo argentino Nestor García Canclini, el carácter híbrido: “(...) proviene en América Latina de fusiones y mestizajes y se acentúa en casi todas las sociedades contemporáneas por las complejas interrelaciones entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo subalterno y lo hegemónico.” (Villalobos-Herrera, 2006, p.403), asumiendo esa complejidad como resultado del desarrollo de una cultura heterogénea.

El carácter híbrido se presenta en la producción artística latinoamericana contemporánea, que está conformada por la influencia del arte occidental y su desarrollo como actividad autónoma, en trabajos que se han presentado en espacios y contextos que involucran comunidades, temporales o no, basados en una relación directa con la vida real.

La primera dificultad encontrada durante esta investigación surgió, considerando que en el contexto de los estudios académicos se puede observar cómo se ha conservado una lógica de investigación histórica con base en la fragmentación y especialización del conocimiento, desde una óptica temporal lineal progresista que privilegia la investigación científica de carácter objetivista. Desde esta perspectiva, ¿qué relación podría existir entre la producción contemporánea y las manifestaciones estéticas de cientos de años atrás? Además,

dentro de una lógica fragmentaria del conocimiento, ¿cómo tratar una producción que involucra muchos niveles de complejidad como la mezcla entre lo hegemónico y lo periférico, lo real y lo ficcional, lo poético y lo político, entre otros, que caracterizan las prácticas híbridas?

En el intento de desarrollar una investigación que permitiera el diálogo entre el pasado y el presente, a partir de los planteamientos de autores como Edgar Morin⁷ y Nicolescu Basarab⁸ he desarrollado una mirada *transdisciplinar* que posibilite una aproximación a prácticas estéticas contemporáneas considerando sus numerosas variables. De este modo, a partir de los autores mencionados, ha sido posible una aproximación al discurso de construcción histórica desde otra perspectiva, considerando los recientes estudios que abordan el tema de la investigación transdisciplinar y el pensamiento complejo. No obstante, es importante señalar que el presente trabajo no se configura como un estudio transdisciplinar, considerando que, para esto, sería necesario la participación de investigadores de otras áreas del conocimiento.

Por consiguiente, a través de este estudio se buscó abordar las preguntas que surgieron durante el desarrollo de la presente investigación a través de una óptica transdisciplinar, asumiendo la complejidad, el caos y el anacronismo. Planteando que algunos de los trabajos de los grupos mencionados, debido a su carácter híbrido, se desarrollan en un tercer campo, en una esfera *entre* aquello que no es ni *A* (arte autónomo)⁹ ni *B* (práctica estética imbricada)¹⁰ y a la vez es los dos. Estos dos conceptos serán aclarados en el ítem 1.3 del primer capítulo.

⁷ Filósofo y sociólogo francés (1921).

⁸ Físico rumano (1942).

⁹ Objeto de arte o acción desarrollada en el campo artístico.

¹⁰ Prácticas estéticas vinculadas al contexto donde se desarrollan.

En el libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (2005) Juan Villegas señala que parte del problema de historizar el movimiento teatral latinoamericano es que, en general, se privilegia la narrativa hegemónica de los movimientos occidentales, descuidando las demás manifestaciones y teatralidades que se desarrollaron en el continente. De esta manera, Villegas denuncia la relevancia de una narrativa histórica en detrimento de otra y reafirma la responsabilidad de la historiadora o el historiador en la construcción del discurso histórico: "La percepción tanto de su limitación como de su inescapable ideologización, obliga al historiador o historiadora a explicar los principios y los supuestos desde los cuales escribe. La reescritura de la historia, desde esta perspectiva, no es una aporía cultural sino un proceso consciente de renovación social y cultural. La escritura de la historia es la utopía del futuro" (Villegas, 1999, p.29).

Considerando lo antes expuesto, se puede observar la necesidad de pensar en la producción contemporánea teniendo en cuenta la complejidad de los movimientos e influencias internas y externas, en el intento de no proyectar una mirada eurocéntrica sobre prácticas que se han desarrollado desde una cosmovisión en la que se presenta una complejidad frente a una lógica fragmentaria y objetivista. Teniendo en cuenta que, el intento de no plantear una postura eurocéntrica, una aproximación purista y paternalista no termine por invisibilizar la influencia de las prácticas periféricas en todos los demás procesos desarrollados en el contexto latinoamericano.

Este trabajo se ha organizado de forma que en el primer capítulo se presentan las herramientas y conceptos que se utilizaron para desarrollar esta investigación. Luego se propone un recorrido histórico que busca identificar las características de las prácticas estéticas desde las manifestaciones precoloniales hasta la actualidad. Y finalmente, se buscó identificar cómo el hibridismo o *el tercer elemento incluido* se presentan en los

trabajos de los colectivos *Mapa Teatro* y *Yuyachkani*, considerando que, a partir de la historia de estos artistas, se puede observar cómo se entrecruzan intereses tanto por investigar elementos específicos del lenguaje escénico y sus límites, como de plantear acciones en el campo sociopolítico, entrelazando la creación artística y la vida real.

CAPÍTULO 1

REFERENTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

Para esta investigación, fue necesario introducir los referentes teóricos y conceptuales que soportaron todos los elementos de este estudio a partir de las propuestas artísticas de los colectivos: *Mapa Teatro* y *Yuyachkani*. Se inició abordando el marco teórico desde la investigación transdisciplinar, interdisciplinar y multidisciplinar. También desde los conceptos de *Liminalidad* y la noción de *acción política e hibridismo* empleados en el campo de la producción escénica contemporánea.

1.1 Entre las disciplinas

El ser humano siempre ha buscado explicaciones para los fenómenos sociales, culturales y naturales. Se observa cómo en las culturas prehispánicas se planteó una cosmovisión, en la que los campos social, religioso y estético están intrínsecamente conectados. Durante la colonización territorial y cultural fue evidente la sujeción de estas poblaciones indígenas a la lógica occidental europea impuesta por las figuras políticas de la época colonial. Esta lógica occidental influenciada por el pensamiento renacentista del siglo XV y el pensamiento ilustrador de los siglos XVIII y XIX, implicó un modelo de comprensión del mundo que parte de la fragmentación entre el sujeto investigador y la naturaleza investigada, es decir, el estudio de los fenómenos sociales, culturales y naturales se hacía bajo leyes objetivas. De esta manera, el dominio de las leyes que rigen la naturaleza permitió al hombre asumir la posición antes ocupada por las divinidades (como se podía identificar en culturas no occidentales) desmitificando el mundo y planteando un único nivel de realidad a través de la búsqueda de una verdad objetiva.

En *La Transdisciplinariedad: Manifiesto*, Basarab Nicolescu señala que: “La ideología científicista del siglo XIX proclamaba que *la ciencia sola* podía conducirnos al descubrimiento de la verdad y de la realidad.” (Nicolescu, s.f, p. 94). De acuerdo con Basarab, esta ideología asume la existencia de leyes universales, entendiendo que la experimentación científica es el método para el descubrimiento de estas leyes y que se pueden reproducir los datos experimentados.

De este modo, la búsqueda por la verdad objetiva a través del descubrimiento de leyes, que podrían ser traducidas en un lenguaje matemático, ha influido y clasificado todas las áreas del conocimiento en el que, dentro de esta lógica, las ciencias naturales fueron entendidas jerárquicamente superiores a las ciencias sociales debido al carácter subjetivo de estas últimas. Además de eso, la teoría de la fragmentación sostenida por el filósofo y físico francés René Descartes (1596-1659), quien defendió que los fenómenos complejos deberían ser fragmentados en partes menores, influyó en el proceso de construcción del conocimiento a través de investigaciones cada vez más especializadas, permitiendo profundizar en un único objeto, al tiempo en que se dificultó el diálogo entre las distintas disciplinas y contextos. De esta forma, la cosmovisión¹¹ presente en el pensamiento filosófico de muchas culturas nativas de América, cedió el lugar al pensamiento lógico objetivo progresista. Este pensamiento puede ser traducido en el intento de explicar y dominar la naturaleza a través de la investigación de cada una de sus partes.

En el Manifiesto, Nicolescu (s.f) también considera que la física clásica predominó sobre todo el pensamiento científico clásico y moderno y que, a su vez, influyó todas las ramas del conocimiento. Este pensamiento se encuentra regido por la continuidad, el

¹¹ Por ejemplo, la noción del *Ayne* en la filosofía incaica, en la que todo está conectado.

determinismo y la objetividad en un solo plano de la realidad, en una constante temporal que es representada a través de la organización del tiempo en pasado, presente y futuro.

Considerando el panorama presentado en este proceso de organización y fragmentación de las distintas áreas del conocimiento, en el campo artístico se puede observar cómo en el transcurrir del tiempo se buscó una distinción entre la práctica, la crítica, la investigación histórica y la producción teórica, además de separar las formas del hacer poético en disciplinas específicas.

El historiador Wladislaw Tatarkiewicz empieza el segundo capítulo de su libro, *Historia de seis ideas (1987)*, exponiendo la dificultad de hacer una clasificación de las artes considerando que el concepto de *arte* ha cambiado adecuándose a distintos períodos. Hoy en día lo que entendemos por arte es una abreviación del término *bellas artes* que fue empleado por primera vez en el siglo XVI por Francesco de Holanda para referirse a algunas actividades artísticas durante el Renacimiento. De acuerdo con D. Huisman: “Es difícil evitar la artificialidad cuando se clasifican las artes” (Huisman citado en Tatarkiewicz, 1997, p.100). Esto es porque el *arte* oscila de acuerdo con cada período haciendo imposible una definición que pueda abarcar todos los cambios y propuestas, sin limitar las creaciones artísticas de cada época.

En la antigüedad la palabra *arte* era utilizada de una manera más amplia de lo que entendemos hoy. “El término arte se aplicaba en la Grecia antigua a todo tipo de producción que se hiciera con destreza” (Tatarkiewicz, 1997, p. 109) refiriéndose así a una capacidad física e intelectual. De acuerdo con Aristóteles se trataba de un “conocimiento productivo”. En palabras de Tatarkiewicz: “[...] los griegos consideraron el arte de acuerdo con la actividad del artista, no según el espectador o las experiencias del oyente. Por esta razón no tuvieron un factor que aunara las artes, dando lugar a una heterogeneidad de artes,

practicándose cada una con un material diferente, con medios diferentes y por diferentes personas.” (Tatarkiewicz, 1997, p. 108). Al centrar el trabajo en la figura de quien lo produce, las clasificaciones y valoraciones generaron distintos estatus de acuerdo con la actividad realizada.

Fue Charles Batteux en el siglo XVIII quien clasificó la música, la poesía, la escultura, la pintura y la danza como *bellas artes*, y dice que: “[...] se proponían agradar, así como imitar la naturaleza” (Tatarkiewicz, 1997, p. 90). Las *bellas artes* tenían como razón de ser el *deleite*, y las artes mecánicas tenían como razón de ser, la *utilidad*.

Con la llegada del siglo XIX continúan los intentos de clasificar las *bellas artes* desde el punto de vista de sus especificaciones, considerando conceptos como artes concretas y objetivas, representativas o no, de acuerdo con su contenido, etc. Distintos teóricos aplicaban métodos de análisis y división de las artes, creando innumerables posibilidades de clasificaciones. De este modo, la Historia del Arte nació como disciplina cuyo objeto de investigación eran las obras de arte y la vida de los artistas, utilizando métodos de investigación como los estudios iconológicos y semióticos.

Desde un pensamiento lógico fragmentario, la función primera de los historiadores era la de ordenar los objetos denominados *arte* a través de categorías como período y estilo, privilegiando la distancia histórica con el cuidado de no proyectar una interpretación contemporánea a obras desarrolladas en períodos y contextos distintos. Eso implicó la creencia de que el historiador era una entidad impermeable a las influencias del contexto sociocultural en el que vive y eso permitió el desarrollo de un estudio objetivo en el que se extrae el objeto de su contexto para ser estudiado de forma neutral. En la búsqueda de una actitud objetiva, no se consideraban las influencias y referencias externas y atemporales que actúan tanto sobre el objeto, como sobre el artista y también el investigador.

Este intento de desarrollar la investigación histórica con la misma objetividad que se ha empleado en las ciencias naturales ha sido criticado por el historiador francés Georges Didi Huberman¹², quien señala la intrínseca relación entre la historia y la anacronía. De acuerdo con Huberman, el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades y no existe, casi, la concordancia entre los tiempos (Huberman, 2015, p.18). En oposición a una perspectiva cronológica lineal, en la que el tiempo es entendido y organizado como una secuencia de hechos en el que sólo se podría comprender el pasado con las herramientas del pasado. El anacronismo subraya el entremedio, o sea, las fallas en la construcción del discurso progresista y objetivista. Asumir el anacronismo significa aceptar la fragilidad de la objetividad en la investigación histórica.

Es importante señalar que, así como para Nicolescu la transdisciplinariedad es consecuencia de las disciplinas: “La transdisciplinariedad concierne, como el prefijo “trans” lo indica, lo que está a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento” (Nicolescu, s.f, p.35). Para Huberman, el anacronismo es un síntoma resultante del intento de ordenar la historia de forma cronológica. La historia anacrónica o de los síntomas nace del inconsciente de la historia. Es importante observar que la crítica a estos modos de construcción de conocimiento no busca invalidarlos, sino exhibir sus fragilidades en el desarrollo epistemológico además de considerar sus

¹² Huberman subraya las relaciones entre la historia y la anacronía, cuestionando los modelos de uso del tiempo en las disciplinas de investigación histórica, con énfasis en la historia del arte. Como ejemplo que lo llevó a reflexionar sobre el tema, el autor cita su experiencia frente al a un fresco del convento San Marco en Florencia, clasificado como del período renacentista, pero en el que Huberman también fue capaz de identificar elementos de otros períodos, incluso trazar una relación entre el fresco y la obra de Jackson Pollock. La posibilidad de encontrar elementos anacrónicos complejiza el hecho de ordenar las producciones en estilos y períodos, evidenciado que tanto la obra como el artista no corresponden apenas a elementos del tiempo contemporáneo de ellos, revelando las diferencias temporales que operan sobre las imágenes.

variables.

De este modo, la transdisciplinariedad surge como un medio para desarrollar investigaciones considerando el anacronismo, el caos y la complejidad. En sus estudios, Nicolescu, explica sobre cómo los descubrimientos en el campo de la física cuántica han puesto en evidencia nuevos principios como la discontinuidad, el indeterminismo y la complejidad, problematizando los principios básicos empleados por la física clásica como la continuidad y la objetividad.

Estos principios están constituidos sobre la hipótesis de un único nivel de realidad, fundado en los axiomas de identidad (A es A); no contradicción (A no es $\text{no-}A$); no admitiendo un tercer término, o tercer incluido (T) entre A y $\text{no-}A$ (Nicolescu, s.f, p.22). No obstante, con los recientes descubrimientos de la física cuántica, se han desarrollado hipótesis de la existencia de un segundo nivel de realidad, permitiendo la aparición del tercer elemento incluido (T) y complejizando la relación entre las partes:

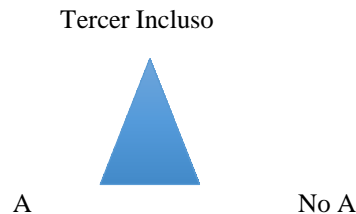


Gráfico Nro. 1: Tercer Incluso. Creación Propia.

Es importante mencionar que, en los estudios de física cuántica, Nicolescu, considera que la lógica que trata del estudio de las normas determina la regulación social. Eso implica admitir que un principio lógico afecta toda una sociedad. De este modo, los descubrimientos en la física cuántica que alteraron lo que hasta el momento se había planteado como verdad, influyeron en todas las demás áreas del conocimiento, incluyendo la investigación histórica.

En este contexto, la transdisciplinariedad se presenta como una posibilidad para pensar las relaciones establecidas entre las diversas áreas del conocimiento, en distintos niveles, considerando la discontinuidad, la subjetividad, y como ya mencionamos, el caos y el anacronismo.

Por último, es importante subrayar las distinciones entre los términos trans, inter y multidisciplinariedad, considerando que es recurrente encontrar errores en cuanto a la utilización de estos, ya que todos se plantean en el campo de las disciplinas y han sido frecuentemente asociados al trabajo de los colectivos escénicos mencionados en este trabajo.

La multidisciplinariedad es la utilización de distintas disciplinas para analizar un único objeto. De esta forma, la Tragedia griega puede ser investigada desde la filosofía, la sociología, la historia del arte y la literatura, enriqueciendo el entendimiento sobre la producción trágica a partir de numerosas disciplinas. Y la interdisciplinariedad es la utilización de los métodos de una disciplina por otra (Nicolescu, s.f, p.35). Durante la puesta en escena de la obra *Vestido de Noiva* del brasileño Nelson Rodríguez, en 1943, el director Ziembinski utilizó técnicas de corte y montaje originalmente empleadas en el cine para la construcción escénica, sorprendiendo al público y la crítica de este período. Como se puede observar en los ejemplos mencionados, se trata de métodos que plantean nuevas posibilidades en un mismo campo disciplinar, es decir, no trascienden a un nuevo campo, como plantea la transdisciplinariedad.

Finalmente, una vez más cabe aclarar que esta no es una investigación transdisciplinar, puesto que para esto sería necesaria la participación de investigadores de otras áreas del conocimiento, como de la antropología, la historia, la física, etc. Sin embargo, a través de la lectura del manifiesto transdisciplinar y la aproximación a los estudios transdisciplinares y sus métodos, se buscó desarrollar en este trabajo una aproximación a

esta corriente de pensamiento, lo que posibilitó una aproximación al trabajo de artistas cuyas propuestas tienen características multi, inter y transdisciplinarias. Por transdisciplinar en el trabajo de estos artistas, se considera la mezcla de distintos lenguajes como el *performance*, las artes escénicas, la videoinstalación, la instalación, la música y la danza, a través de acciones vinculadas a problemáticas socio políticas, presentando propuestas que intensifican la tensión entre arte y vida. O sea, que están ubicadas entre distintas disciplinas y áreas del conocimiento.

La perspectiva transdisciplinar también permite rastrear, en algunos de los procedimientos que configuran las prácticas tradicionales prehispánicas, elementos que evidencian las relaciones existentes entre el presente y el pasado.

1.2 Entre lo político y lo poético

A partir de algunos ejemplos se puede observar que la compleja producción artística contemporánea latinoamericana se desenvuelve entre la producción artística y la acción política traspasando los límites disciplinarios y posibilitando la aparición de un campo liminal.

A fines del siglo XX y principios del siglo XXI, el teatro en Latinoamérica presentó fuertes cambios. El carácter político militante de las obras se distanció del discurso y encontró forma en la ética que condujo los procesos creativos, afectando las divisiones operacionales dentro de los grupos que pasaron por privilegiar acciones colectivas. Sumado a esto, a medida que la sociedad tecnológica se volvió cada vez más espectacular, en algunos nichos de la producción artística, fue posible observar cómo la crisis de la representación resultó en el desarrollo de experiencias escénicas que se acercaron a la realidad cotidiana,

marcando las distinciones entre la producción moderna y las aspiraciones contemporáneas donde se consolidaron trabajos de carácter performativo, cambiando profundamente las relaciones entre artista, obra y espectador.

De acuerdo con Diéguez: “Ya desde 1991 Miguel Rubio constataba la existencia de «un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables», de «multidisciplinas y límites con la danza, artes visuales y sonoras, espaciales, lenguaje de impresiones fuertemente visuales que se imponen al espectador” (Diéguez, 2004, p.05) La investigadora cubana, también, afirma que:

Hacia finales de los noventa el teatro latinoamericano transitó hacia escrituras más visuales, influidas por las indagaciones en los territorios de la plástica, el accionismo y el instalacionismo, incursionando en procesos que implican sutiles cuestionamientos conceptuales y críticos al creador, al arte y a su contexto.” (Diéguez, 2004, p.05) citando como ejemplos los trabajos de los colectivos Yuyachkani, Mapa Teatro, Teatro de Vértigem (Brasil) y Periférico de Objetos (Argentina).

Tal aproximación a la cotidianidad se encontró vinculada a la crisis de la representación, la inter, multi y transdisciplinariedad y al planteamiento de acciones que se inscriben en espacios reales involucrando comunidades y ampliando el diálogo entre el artista y su entorno. Todo eso resultó en procesos de creación de carácter democrático en los que, desde la elección de los materiales hasta la puesta en escena, pasaron a involucrar al espectador que dejó de ser pasivo para asumir el protagonismo en propuestas cuyo enfoque es la creación de espacios de experiencia compartida. Esta forma de producción escénica también reveló una nueva forma de relación entre arte y política.

Aunque la crítica política esté presente en las producciones escénicas desarrolladas en el continente desde los textos escritos por autores *criollos* en el período Colonial, fue en la producción moderna donde se buscó resaltar el aspecto crítico de las obras. De este modo,

el aspecto político se presentó de distintas formas: desde la crítica discursiva que muchas veces conservó formas reaccionarias; pasando por las relaciones éticas que rigen los procesos creativos; y finalmente, llegando a la perspectiva político-estética, planteada por el filósofo francés Jacques Rancière (1940) quien considera que la tensión que se genera entre la relación de disenso entre el espectador y el artista posibilita la reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.

En su análisis sobre el aspecto político en la producción teatral moderna en Argentina, la investigadora Sandra Ferreyra comenta:

El arte es crítico no porque refiere la realidad o interviene en ella sino porque pone al espectador en el uso de sus capacidades de percibir, pensar y modificar esta realidad en su condición misma de espectador. No hay una subjetividad política por descubrir detrás de las imágenes y las palabras, hay efecto político en las imágenes y en las palabras, en la distancia estética que éstas ofrecen como forma de reconfiguración de la experiencia.” (Ferreyra, 2012, p.46)

Desde esta perspectiva, se puede observar como las propuestas contemporáneas que buscan crear espacios de experiencia compartida, no *para la* comunidad sino *junto a* la comunidad, se distinguen de los regímenes mimético¹³ o de representación.

En muchos casos, se puede notar cómo estos procesos se desarrollan sin la clara intención de generar una obra artística o una transformación política efectiva (Rancière citado en Ferreyra, 2010, p.44). Este espacio entre estos dos polos - el poético y lo político - es denominado por Ileana Diéguez como *liminal*. Este concepto fue utilizado por primera

¹³ Para Ferreyra: “(...) la lógica mimética concibe la escena teatral como un dispositivo que enseña a los espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva. Esto implica que el teatro se suprime a sí mismo para dar lugar a esa práctica, a la construcción de una realidad de la que el teatro queda excluido. (...) La lógica ética, por su parte, implica considerar el teatro como un modo de intervención inmediata en la realidad. El espectáculo tiene a priori una finalidad didáctica, que involucra a los espectadores en un hacer en el mundo.” (Ferreyra, 2012, p.45 - 46) La autora presenta estas consideraciones señalando la influencia de Bertolt Brecht y Antonin Artaud en la producción moderna.

vez por el antropólogo Víctor Turner para referirse a “Un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social” (Turner citado en Diéguez, 2009, p.6). A la investigadora cubana, le interesa la *liminalidad* como el extrañamiento de las relaciones entre la teatralidad tradicional y el acercamiento a la esfera cotidiana, aplicando este concepto a producciones que trascienden el campo disciplinar a través del planteamiento de procesos ubicados entre los campos poético y político.

Desde la perspectiva transdisciplinar, se puede pensar la *liminalidad* como una evidencia más de la existencia de un tercer elemento incluido a lo que se refiere a la producción contemporánea latinoamericana. De este modo, el triángulo transdisciplinar se desarrollaría de la siguiente forma:

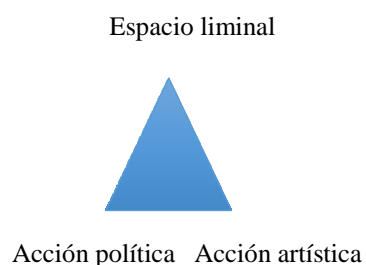


Gráfico Nro. 2: Triángulo transdisciplinar. Creación Propia.

Al considerar el campo del tercer elemento incluido se puede superar el aspecto binario en las investigaciones, ampliando las posibilidades de análisis y producción de conocimiento sobre las prácticas contemporáneas y considerando sus distintos niveles de realidad, complejidad e inclusión del tercer elemento.

1.3 Entre el teatro y el ritual

En el libro *Apolo y la Máscara: La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas* (1985), Estela Ocampo¹⁴ plantea una tesis que nos permite observar las particularidades presentes entre aquello que la autora denomina *objeto de arte*, o sea, objetos estéticos independientes originarios de la tradición occidental, y las *prácticas estéticas imbricadas*.

La primera es una práctica que nace en Occidente (eurocéntrica) durante el siglo XV y designa la creación de objetos estéticos (autónomos) que corresponden a una perspectiva binaria del mundo, en el que la representación (lenguaje) se encuentra ubicada entre la idea (Dios, verdad, naturaleza) y el mundo (material). Por otro lado, existen prácticas estéticas que no pueden ser aisladas de su contexto, como los rituales indígenas o de orígenes afro, que presentan una cosmovisión donde el objeto estético es parte del todo. A estas últimas, Ocampo las define como *prácticas estéticas imbricadas*. Estas se caracterizan por la complejidad y la relación con todo el contexto social, político, religioso y económico de las comunidades en donde se desarrollan y tienden a conservar la tradición.

En su análisis, Ocampo evidencia la falta de herramientas desde la perspectiva académica para acercarse a tales prácticas. Muchas veces se replican miradas que tienen como principio el objetivismo científico mediante investigaciones específicas que no logran abarcar la complejidad de dichas manifestaciones que presentan una concepción cosmológica del mundo muy distinta de la concepción objetivista de la cultura occidental¹⁵.

¹⁴ Profesora titular de Teoría del Arte, directora del Instituto Universitario de Cultura y coordinadora del Centro Investigador en Arte Primitivo (CIAP) en la Universitat Pompeu Fabra.

¹⁵ No obstante, es importante señalar que, en la tradición occidental las relaciones entre arte y sociedad también existieron de forma imbricada, como se puede observar en el Barroco, donde la autora afirma: “Sin embargo, si en la actualidad vemos con tanta claridad la diferencia entre espectáculo y acontecimiento, no siempre ésta fue tan clara. En la Edad Media, el desarrollo de los ministerios cristianos muestra un sincretismo notorio entre una actitud lúdica, representativa y otra ceremonial, activa, modificadora. En todo caso, como dice Huizinga, no se trata del encierro del espectáculo

De este modo, la autora propone un análisis de ambas prácticas a partir de algunas categorías como el espacio, el tiempo y el espectador o participante y cómo estas se presentan en la estructura del teatro occidental tradicional en comparación con algunas ceremonias y rituales. La autora evidencia las distinciones entre cada una de estas prácticas, pero cuando se trata de analizar los procesos contemporáneos, estas mismas categorías se vuelven difusas y queda en evidencia la dificultad de plantear una separación clara sobre lo que es una cosa u otra.

Ocampo (1985) afirma que se puede observar cómo surgen hasta el siglo XX una variedad de estilos como el Rococó, el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Impresionismo, que desde la perspectiva de la historia del arte aparecen directamente vinculados a los cambios sociales. Entre 1895 a 1914 surgen las Vanguardias que: “(...) ponen de manifiesto que las relaciones entre cambio en el arte - estilo - y cambio social no son tan transparentes como parecían” (Ocampo, 1985, p.84). Lo novedoso se vuelve la razón de la creación artística y lo que podemos observar es el constante intento de estos artistas en rechazar y romper con el pasado:

(...) Esta necesidad de nuevos lenguajes se justifica en algunos casos por la aparición de contenidos radicalmente distintos en la sociedad, en períodos de ruptura (Edad Media - Renacimiento, por ejemplo), pero más profundamente corresponde a un modo de concebir la práctica estética (y las prácticas sociales en general) que requiere constantemente la presencia de nuevas formas (...) (Ocampo, 1985, p.84).

Este movimiento resultó en un despliegue entre arte y sociedad y el desarrollo de discursos que validaron la creación artística como objeto independiente.

(vg- el teatro) sino de la <<espectacularización>> de las relaciones humanas y las formas de vida cotidiana.” (Ocampo, 1985, p.165).

Un aspecto importante por observar en el trabajo desarrollado por Ocampo, con su primera publicación en 1985, es que la autora de origen español se enfoca en reforzar las distinciones entre un hacer y otro. De ahí hasta la actualidad, hemos visto cómo cada vez más los artistas, en especial los que desarrollan sus trabajos en el campo de las artes de la presencia, han buscado recrear el vínculo con elementos de dimensión ritual a través de propuestas que exploran las nociones de presencia, acontecimiento y experiencia, desplazando el sentido de la creación del *objeto artístico* hacia el *procedimiento*.

En su libro, la autora menciona los *happenings*¹⁶ como ejemplos que intentan unificar las dos prácticas (artística y estética imbricada) pero que, al fin, refuerzan las distinciones entre fondo y forma de una práctica y otra, y dice:

Resulta claro que, si bien las formas son análogas y las teorizaciones coincidentes, las funciones que cumplen ambas prácticas estéticas son profundamente diferentes. En un caso se trata de apelar a formas <exóticas> para cuestionar un arte demasiado conservador, un cuestionamiento en última instancia dentro de los límites de la autonomía del arte y de la evolución de los estilos; en el otro se trata de poner la actividad estética al servicio de fines cosmológicos. (Ocampo, 1985, p.81).

La autora considera que este intento de rescatar el carácter ceremonial de las manifestaciones estéticas ha generado prácticas que se limitan a las formas externas y que no sería posible rescatar el carácter ritual que “originó” el teatro, considerando que este ha pasado por un proceso de desacralización.

La observación de la autora es absolutamente pertinente, considerando que a pesar de los esfuerzos para hacer que estas prácticas sean híbridas y participativas, estas se dieron de forma específica en el campo de la producción artística. No obstante, es importante

¹⁶ De acuerdo con Ocampo con los *happenings* se buscó recuperar el carácter ritualista y de derroche en las propuestas escénicas (Ocampo, 1985, p.81).

señalar cómo, desde la publicación de su libro hasta la actualidad, cada vez más se han intensificado las relaciones entre arte y vida en el trabajo de muchos artistas.

Por otro lado, es importante mencionar que al contrario de lo que pasó con la gran parte de los artistas occidentales, los artistas latinoamericanos trataron de romper con la historia reciente y los cánones clásicos, planteando un discurso identitario a partir de las tradiciones y de las manifestaciones populares. En este caso, lo novedoso se justificó en el acto de volver a la tradición a través del rescate de la cultura no hegemónica caracterizada por el hibridismo de los géneros. Miguel Rúbio Zapata afirma que:

(...) las formas dramáticas de origen prehispánico son similares a géneros asiáticos como el teatro chino, japonés o hindú donde, por ejemplo, no existe la separación entre actor y danzante, y donde se privilegia la experiencia de lo que se genera en la escena antes que lo que se narra, lo cual muchas veces es solo un pretexto sobre el que se entrelazan códigos que componen un tejido complejo. (Rubio, 2011, p.18).

En Brasil existe el *candomblé*, religión de matriz africana en la que se puede observar como la danza, la musicalidad, el vestuario y el juego son elementos esenciales en el ritual.

Es necesario considerar que los elementos de las culturas afros y precolombinas sobrevivieron a través de los siglos en las manifestaciones populares, adaptándose e influyendo en los métodos tradicionales de la producción artística occidental desarrollados en nuestro continente, y fuera de él, como forma de supervivencia. Ocampo desarrolló su argumentación a partir de la diferenciación de una práctica y otra, lo que permitió el proceso de reconocimiento de las particularidades, pero que no aborda el tema del aspecto híbrido que caracteriza las manifestaciones culturales en nuestro continente. Considerando la complejidad de la producción contemporánea, faltarían herramientas que permitan ampliar el diálogo frente a propuestas que no pueden ser analizadas desde una perspectiva esencialista, considerando que los rituales también presentan variaciones, un nivel de juego

y representación.

A partir de los estudios sobre *performance* de Richard Schechner¹⁷, el director e investigador brasileño Zeca Ligiéro¹⁸ destaca que el ritual, así como el juego, permite crear una condición de *performance* que se distancia de la vida cotidiana. De esta forma, existirían dos formas de ritual: los sagrados (religiosos) y los seculares (ceremonias de carácter no religioso). Huyendo de una definición esencialista, Ligiéro afirma que estas dos formas pueden mezclarse.

A diferencia de Ocampo, Ligiéro señala que definir una *performance* como ritual o teatro, presentando estas dos prácticas como polos opuestos, es resultado de una visión binaria del mundo. Para él, definir si se trata de una cosa u otra depende de la función y el contexto. Si el propósito del *performance* es generar un cambio efectivo, se podría denominar *ritual* ya que estas prácticas implican un cambio real o simbólico en el individuo que *performa*. Entretanto, si es para generar placer o distracción, Ligiéro las denomina *entretenimiento*. El investigador brasileño subraya que ninguna práctica es puramente una cosa u otra. De este modo, la *performance* es resultado de la tensión entre los dos campos: el *ritual* y el *entretenimiento*.

Otro aspecto interesante mencionado por el autor es que, en el intento de buscar un origen para el teatro y el *performance*, se asume que este nació del ritual. Eso implica considerar que el ritual sería la forma “primitiva” de estas prácticas. Ligiéro denomina *Darwinismo Social* considerar que el teatro es una especie de “evolución” del ritual, siendo que, en todos los períodos y pueblos, danza, música y teatro existieron, produciendo una

¹⁷ Director de teatro, teórico de *performance*.

¹⁸ Coordinador de Núcleo de Estudios das Performances Afro-Amerindias (NEPPA) y del Grupo de Estudios del *Performance Afro-Amerindio* en UNIRIO.

tensión entre eficacia y entretenimiento (Ligiéro, 2012, p.83).

El investigador también considera que, a pesar del compromiso con la tradición, los rituales cambian y se renuevan, como se puede observar en las dinámicas de la cultura afrobrasileira en las que se busca una conexión con la tradición ancestral al mismo tiempo en que ésta se renueva (Ligiéro, 2011, p.108). Este investigador cita como ejemplos, la *capoeira* y el *candomblé* presentes en la cultura afrobrasileña.

Finalmente, Zeca Ligiéro también señala una interesante relación entre la sociedad moderna individualista y fragmentada y el interés de los artistas en recurrir a formas de dimensión ritual considerando el poder de estos para crear comunidades. Lo que será posible observar en los trabajos de los colectivos que serán abordados en los próximos capítulos.

1.4 Entre el pasado y el presente

Como ya se mencionó anteriormente, el hibridismo que caracteriza las manifestaciones culturales y religiosas en Latinoamérica presenta retos en cuanto a la investigación histórica. No obstante, lo que se puede observar es cómo en muchos casos se ignora la diversidad de manifestaciones que componen nuestras culturas. El discurso histórico ha tratado de invisibilizar todo aquello que no se adecua al modelo occidental de construcción histórica. Álvaro Villalobos Herrera señala:

En América Latina la definición de cultura está por construirse debido a que los sucesos que conforman su atropellada historia no dejan de ser cambiantes y producen extralimitaciones difíciles de catalogar como parámetros fijos. Los conceptos de cultura que han prevalecido tanto en Latinoamérica como en los demás países colonizados han sido importados del pensamiento de los países dominantes y colonizadores. Al arte le pasa lo mismo, se ha convertido en el producto de una actividad humana específica y dependiente de definiciones y corrientes ideológicas provenientes de corrientes ideológicas foráneas. (Villalobos- Herrera, 2006, p.394)

Se hace necesario encontrar herramientas que permitan una aproximación a estas

prácticas contemporáneas que se presentan en un terreno liminal. Incluso el proceso sincrético sigue reconfigurándose en la actualidad para servir a las necesidades de producción y mercado del mundo contemporáneo. Néstor García Canclini trata en su libro llamado: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), los complejos elementos que constituyen este movimiento de *hibridación* señalando cómo en Latinoamérica se vive un modernismo sin modernización, en el que las herramientas tecnológicas y científicas se desarrollan en territorios en los que todavía se conservan las tradiciones. En este contexto, lo culto y lo popular, el arte académico y la artesanía comparten un mismo espacio.

Esta misma característica está presente en el trabajo de artistas como *Yuyachkani*, en el que se puede observar cómo dialogan herramientas de la producción artística contemporánea y de culturas tradicionales precolombinas. O en *Mapa Teatro* en el que no se evidencia una relación directa con la tradición prehispánica, pero que presenta procesos en los cuales se pueden identificar procedimientos o dispositivos similares a ceremonias y rituales de culturas no hegemónicas, evidenciando la tensión entre la narrativa histórica y los elementos anacrónicos y transdisciplinarios.

En este trabajo se abordó lo que se podría denominar un tercer elemento incluido en el carácter híbrido de las prácticas que se puede identificar en algunas de las propuestas de los colectivos mencionados, considerando que estos artistas han logrado manejar las herramientas de creación poética en procesos que vinculan directamente la obra o los procedimientos a distintas comunidades. De este modo, no se podría hablar de una producción de carácter esencialista o purista, definiciones rechazadas por los propios colectivos que se denominan colectivos multidisciplinarios, laboratorios interdisciplinarios, o comunidades temporales, entre otros. Estos artistas, a partir de experimentaciones e investigaciones en sus procedimientos han buscado trazar un diálogo con las comunidades

abordando problemáticas sociopolíticas, desarrollando propuestas de carácter híbrido, ubicadas entre la vida y el arte.

CAPÍTULO 2

TEATRALIDADES LATINOAMERICANAS

2.1 El gesto, el baile, la musicalidad y el juego en el ritual

Dentro de las teatralidades Latinoamericanas se han presentado una diversidad de formas y manifestaciones. Esto llevó a algunos autores a calificar estas prácticas desde la estructura del teatro occidental.

En el libro *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Juan Villegas (2005) evidencia como las narrativas construidas por aquellos que poseen el poder político y económico se propagan como verdad dejando un vacío en cuanto a las prácticas de aquellos que son marginalizados. Es importante señalar que antes de la historia “oficial” del teatro, en nuestro territorio existían otras manifestaciones con su propia historicidad: "Las teatralidades de las culturas existentes en América antes de la llegada de los europeos tienen su propia historicidad y sus transformaciones específicas. En cada cultura se integraban otras anteriores o coexistentes. Los practicantes de las dominantes, generalmente, se apropian de aquellos códigos que resultaban funcionales para sus propósitos y teatralidades sociales." (Villegas, 2005, p.45)

Además, Villegas (2005) señala la imposibilidad de hablar de las teatralidades latinoamericanas sin considerar la cultura africana y la influencia de esta en las manifestaciones estéticas desarrolladas en nuestro continente. Cuando se trata de la historia del teatro en Latinoamérica las sociedades afrolatinoamericanas y amerindias son marginalizadas e invisibilizadas; los estudios académicos que integran el reconocimiento de estos grupos empezaron a desarrollarse en el siglo XIX. Antes de ese tiempo, las formas de observar el desarrollo sociocultural de estas sociedades marginalizadas se sostuvieron

mediante la ignorancia y la incapacidad de reconocer a estos grupos como importantes, considerando que ignorar el desarrollo cultural y económico de estas sociedades fue importante para justificar el violento proceso de explotación y dominación sociocultural que tuvo sus inicios con la colonización.

Es importante subrayar que, en este estudio sobre los posibles vínculos entre el hacer teatral y las demás manifestaciones estéticas desarrolladas en el territorio latinoamericano, no se buscó reducir estas prácticas a una forma “latinoamericana de hacer teatro”, proyectando una mirada colonizadora que reduce estas manifestaciones a un concepto occidental que expresa una forma particular de decodificar el mundo. A través de la perspectiva transdisciplinar, se buscó destacar como el carácter híbrido, el anacronismo y la complejidad permiten evidenciar elementos similares en cuanto a los procedimientos utilizados en prácticas estéticas imbricadas y propuestas artísticas contemporáneas.

En su obra *Origen y Presencia del Teatro en Nuestra América* escrita en 1988, la investigadora Ileana Azor caracteriza las manifestaciones estéticas precolombinas en distintos niveles de complejidad: el pre dramático, que consistió en ejecuciones danzadas donde predominó el movimiento y la narración; las que presentaron una historia, pero sin la presencia del conflicto; y, por último, los ritos que presentaron conflicto (Azor, 1988, p. 13 -15). Un elemento en común a observar es la mezcla entre la danza, el canto y el juego dramático que componen las ceremonias y rituales de distintas comunidades.

Con respecto al desarrollo artístico y teatral de otras regiones de Latinoamérica, en Perú se observó una diversidad de formas en cuanto al teatro precolombino incaico. Por su parte, como se puede encontrar en el libro de Villegas, Betty Osorio¹⁹ organizó las

¹⁹ Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de los Andes.

representaciones del teatro precolombino incaico en tres tipos: 1) las grandes representaciones o *Auccay Haylli* eran presentadas por el ejército en las que se recreaban escenas de batallas con una riqueza en los vestuarios y decorados y también aquellas que eran celebraciones familiares denominadas *Auricay-Rutochico*²⁰; 2) había fiestas dedicadas a los difuntos, llamadas *La Purucalla*, en las que se personificaba al difunto; y 3) los *taquis* que "tenían como única finalidad la diversión, y con frecuencia eran ejecutadas al margen de escenificaciones más solemnes." (Oleszkiewicz citado en Villegas, 2005, p. 48).

Por otro lado, en cuanto a los temas en el teatro mesoamericano, en la región de Yucatán "se habla desde temas domésticos, sobre problemas agrícolas, hasta históricos y mitológicos, constituyendo así una especie de memoria de las culturas autóctonas" (Bonilla Y Vladich citado en Villegas, 2005, p.51).

El drama maya *Rabinal Achí* o Danza del Tun cuyas primeras expresiones datan del siglo XIII y se representa hasta la actualidad en la comunidad de Rabinal en Guatemala, es un ejemplo de práctica desarrollada por los mesoamericanos. De acuerdo con Villegas, el drama trata del conflicto entre los guerreros Rabinal y Quiché Cuyas, representantes de sus respectivos pueblos, culminando en el sacrificio y muerte del vencido (Villegas, 2005, p.53). Sobre esta manifestación Patricia Henríquez Puentes²¹ señala que el *Rabinal Achí* "actualiza ese momento en la historia del arte escénico de nuestro continente en el que confluyen en un mismo tiempo y espacio, ritual y teatro, y en el que la puesta en escena se constituía en un acto colectivo de celebración y religación con la divinidad" (Henríquez, 2007).

²⁰ Ambas se caracterizan por ser "una trama simple y una estructura y papeles fijados por la tradición" (Osoriocitada en Villegas, 2005, p.49).

²¹ Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción.



Imagen Nro. 1: Personaje del *Rabinal Achí*. “Las características del texto y la versificación atestiguan el sofisticado estilo literario de la tradición amerindia prehispánica”. Fuente: Ministerio de Cultura y Deportes / GMA PRO. Consultado en: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicion-del-teatro-bailado-rabinal-achi-00144>

El investigador peruano Arturo Jiménez Borja señala que en las cuatro fiestas anuales que celebraron las antiguas sociedades andinas durante los bailes y cantos, se practicaba el enmascaramiento: “Las máscaras no están hechas para estar colgadas. Exigen un cuerpo, una serie compleja de códigos y que (...) no hay jerarquía entre la máscara, el danzante, el

relato, los accesorios y la acción” (Borja citado en Rubio, 2011, p.217). En este caso, “*el cuerpo*” da vida a los elementos mencionados por Borja.

Considerando una posible relación entre los actores y los practicantes en otras diversas manifestaciones estéticas no occidentales desarrolladas en el continente, el investigador francés Patrick Johansson²² señala que el actor-personaje es el vínculo entre el gesto, la voz y demás elementos semióticos. Johansson dice que “el actor-función o el actor-personaje indígena es el actor típico según lo concibe Artaud: es el vehículo de un sistema semiótico complejo articulado sobre un uso jeroglífico del traje, del gesto, de la voz. Pero es también un individuo de carne cuyas emociones deben ser controladas e integradas a los determinismos propiciatorios del ritual.” (Johansson citado en Villegas, 2005, p.52).

Aunque haga referencia a un actor-personaje, en el texto *Lo lúdico y lo trágico en la fiesta náhuatl Ochpaniztli (1999)*, Johansson menciona que en los rituales esta separación entre actor y sujeto que actúa y, realidad y ficción, son casi nulas. En el texto de 1999, Johansson subraya las relaciones entre lo lúdico y lo trágico en los ritos y festividades de la cultura náhuatl, en los que se hacían sacrificios humanos. “En el mundo náhuatl precolombino los límites que separan la realidad tangible de la ficción mítico-religiosa son algo crepusculares. De hecho, no existe una dicotomía conceptual entre las dos dimensiones en el pensamiento indígena como la hay en el mundo occidental. (...) En el ámbito teatro-ritual el gesto representativo tenía por tanto un poder real de inducción” (Johansson, 1999, p.15). Se puede observar en esta práctica, la noción de eficacia mencionada por el investigador brasileño Zeca Ligiéro (2011), considerando que hay un nivel de teatralización del rito, pero el sacrificio es real.

²² Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

A partir de los ejemplos citados se podría considerar que, utilizando conceptos contemporáneos, estas manifestaciones presentaban un carácter *transdisciplinar*, configurado por la unión entre la representación, el ritual y los demás elementos plásticos, sonoros y gestuales. Como se puede observar también en la descripción de Marianne Oeste de Bopp²³ sobre los Autos mexicanos del Siglo XVI:

Españoles ven bailar al rey: bailan los sacerdotes, los nobles y los guerreros, hombres y mujeres, alumnos de los templos y niños; bailan con máscaras de animales (venado, tigre, coyote, etcétera), danzan con serpientes, ataviados de picos de águila y guacamaya; visten plumas de ave para adquirir el poder místico del vuelo; siguen el movimiento de los astros como pájaros giradores (Danza del volador); representan las estrellas, las nubes, la lluvia. Todas esas danzas, que no contienen el menor elemento de diversión o alegría, terminan en un sacrificio sangriento, destinado - como los atributos de las máscaras, como las plumas o cornamentas - a ganarse a los poderes mágicos y obligar a los dioses a cumplir con sus funciones. Son expresión de la vida mágica, indica que toda la existencia gira en torno a la religión y que cada función vital está penetrada por ella” (Oeste, 1953, p.112-113)

Así como en las prácticas de distintos pueblos nativos presentes en Latinoamérica, las manifestaciones africanas también se caracterizan por la mezcla de elementos como el baile, el canto, la musicalidad y el juego dramático. Al referirse a las prácticas *performativas* afrobrasileñas, Zeca Ligiéro menciona al filósofo Bunseki K. Kia Fu-Kiau quién afirma que: “No es posible que exista performance negra africana sin este poderoso trío (cantar, bailar, batucar²⁴) y lo mismo se aplica en relación a las performances afro-brasileñas” (Ligiéro,

²³ (1910-1985) Profesores de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM; Semblanza; Historia de la Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Nacional Autónoma de México.

²⁴ Referencia a sonidos de percusión.

2011, p.131)²⁵

Estos elementos siguen presentes en las manifestaciones afro-brasileñas considerando que Brasil fue uno de los países en donde el comercio de personas en condición de esclavitud se dio de forma más intensa. En las religiones de matices africanas como el *candomblé*, el gesto, la danza y la musicalidad componen el rito. Estos elementos también se presentan en prácticas en las que el juego es un elemento fundamental, como la *capoeira* de Angola. Ambas manifestaciones sobreviven hasta la actualidad.

²⁵ Cita original (pts.): "Não é possível existir performance negra africana sem este poderoso trio (cantar, dançar, batucar) e o mesmo é aplicável em relação às performances afro-brasileiras" (Ligiéro, 2011, p.131). Traducción propia.



Imagen Nro. 2: Manifestación del candomblé conocido como *Fiesta para Iemanjá*. Fuente: Instituto Hemisférico de Performance e Política. Recuperado de: <http://hemi.nyu.edu/course-rio/global/materials/images/originals/festa-para-iemanja.jpg>

A partir de la influencia de la musicalidad afro en la cultura cubana, se puede identificar otro ejemplo de cómo la acción se desarrolla en función de las dinámicas comunitarias, vinculando la danza, la música y el gesto al ritual. De acuerdo con Fernando Ortiz²⁶ los gestos, sonidos corporales y vocalización son utilizados para desarrollar la acción de forma colectiva desde una configuración rítmica y mítica, conformando en los ritos mágicos o religiosos, la unión de muchas personas en los que "(...) la música oral se convierte en coro, la instrumental en orquesta, la gesticulación ritual en danza y ceremonia colectiva"

²⁶ En su texto *La Música Afrocubana (1952)* el autor señala cómo los cultos afro influyeron sobre las manifestaciones culturales cubanas a ejemplo de los coros litúrgicos.

(Ortiz, 1952, p.14). El autor también afirma que en los cantos populares el individuo no encuentra espacio frente a la colectividad:

El arte del negro es un arte transido de socialidad y las características culturales de los africanos derivan de la constitución económica y política de sus pueblos y predominan en todas sus manifestaciones artísticas, así en las plásticas como en las sonoras y las dinámicas; en la música, en la literatura, en el baile y en el teatro. (...) En su mismo origen, el arte africano es inseparable de la colaboración del núcleo social. Por eso germina en la religión y en la magia y da su mejor floración con el baile, nace y vive en la multitud como función del grupo (Ortiz, 1952, p.13)

De este modo, se puede observar como la musicalidad, el baile, el gesto y el juego siempre estuvieron mezclados y presentes en rituales y fiestas con un alto nivel de teatralidad. Aún sobre el ritual del pueblo náhuatl, Johansson nos dice que "(...) para cumplir con la función social que le corresponde, la inmolación de la víctima debe constituir un espectáculo, debe ser vista y por lo tanto debe ser dramatizada, teatralizada. Es de hecho la presencia del espectador lo que confiere a la situación su carácter trágico." (Johansson, 1999, p.14). La teatralización y representación simbólica de algunas acciones es fundamental en los ritos. La presencia de los espectadores-participantes componen estos eventos, y a su vez, estas acciones terminan transformando la comunidad.

Las manifestaciones que tienen sus raíces tanto en el territorio americano como africano, caracterizadas por la complejidad de carácter transdisciplinar, imposibles de desvincularse del contexto en las que emergen, podrían ser comprendidas - desde la clasificación de Estela Ocampo (1985) - como *prácticas estéticas imbricadas*. No obstante, cuando se plantea un discurso sobre los "orígenes" del teatro griego, se pueden observar

elementos de una *práctica estética imbricada*, considerando su carácter ritualístico y la estricta relación con las dinámicas comunitarias particulares.

La tragedia griega nació como género durante el siglo V a.C con el objetivo de ser representada en los grandes festivales nacionales realizados en homenaje al dios Dionisio. Tiene sus raíces en las fiestas *ditirámicas o dionisiacas*, en donde los mitos eran transmitidos de forma oral y rítmica. El contexto en el que se desarrollaron las representaciones está directamente relacionado a los cultos. De acuerdo con la historiadora francesa Jacqueline de Romilly “(...) la representación misma estaba intercalada en un conjunto eminentemente religioso, e iba acompañada de procesiones y sacrificios” (Romilly, 1998, p.16). Los concursos nacionales donde eran presentadas las tragedias eran fiestas colectivas que movilizaban a toda la nación.

Si se considera que estos son los orígenes del teatro en cuanto disciplina o actividad artística independiente, como lo consideramos en la actualidad, es importante señalar que su sistematización pudo ser explicada en la *Poética* de Aristóteles, quién analizó; cerca de cien años después de las principales representaciones, los textos trágicos, elemento material y por razones obvias, independiente de su puesta en escena o de su carácter ritual y vivencial, el teatro como lenguaje se sistematizó a partir de la dramaturgia, es decir, de los textos, de la palabra, de la lógica, pero no de la vivencia.

Los elementos mencionados y que caracterizan algunas de las más antiguas prácticas estéticas desarrolladas en el continente, presentan rasgos muy similares a los procedimientos que trabajan los artistas de *Yuyachkani* y de *Mapa Teatro* expuestos en este estudio. O sea, propuestas que se desarrollan en contextos específicos, que conforman comunidades y que mezclan distintos lenguajes (baile, música, gesto, las imágenes y el juego dramático); y

cuyos espectadores también son participantes, tratando efectivamente con la vida real en un nivel simbólico, pero que, a la vez, pueden generar alguna transformación sociopolítica.

Sin embargo, se trata de grupos o colectivos que se formaron en el contexto del arte como actividad autónoma, utilizando las herramientas contemporáneas y valiéndose de los estudios ya desarrollados sobre esta actividad. Por lo tanto, ¿sería correcto afirmar que las herencias de las manifestaciones estéticas indígenas y afro-latinoamericanas no ejercieron ninguna influencia sobre la práctica contemporánea? O que, estos procedimientos que, aunque separados por cientos de años, pero que se desarrollaron en un mismo espacio geográfico, ¿no tienen ningún vínculo entre sí?

2.2 La historia oficial

El teatro que llegó al continente en el siglo XVI sirvió como herramienta evangelizadora para que los colonizadores españoles y portugueses enseñaran el nuevo idioma y convirtieran a los nativos a través de las misiones de los franciscanos, dominicanos, y luego de los jesuitas²⁷.

Las prácticas que estaban más allá de la instrumentalización fueron fuertemente reprimidas por la iglesia. Las manifestaciones estéticas precoloniales fueron algunas veces asimiladas y, otras veces, prohibidas o criminalizadas. No obstante, el elemento vivencial y experiencial del teatro estuvo presente hasta en las propuestas de carácter religioso, desencadenando la preocupación de la iglesia en cuanto al carácter profano de las puestas escénicas. De acuerdo con la historiadora colombiana Marina Lamus Obregón, el

²⁷ Es importante señalar que también llegó al continente “(...) el teatro profano, a ejemplo de los jugadores (trovadores), contorsionistas y titiriteros” (Lamus Obregón, 2010, p.2).

sincretismo presente en las formas fue censurado. Como ejemplo podemos citar lo que pasó en México donde las representaciones fueron suspendidas por los franciscanos en la segunda mitad del siglo XVI “(...) argumentando que la práctica teatral, tal como se estaba realizando, se acercaba más a los ritos indígenas que a los católicos; se trataba de una refundición de elementos cristianos con dionisiacos, lo cual, según su opinión (del arzobispo franciscano Alonso de Montúfar) estaba confundiendo a los indígenas, que gustaban más de lo dionisiaco” (Lamus, 2010, p.09). En 1552, hubo el *Primer Concilio de Lima sobre la moralidad y corrección del teatro indígena*, evidenciando las tensiones generadas por el encuentro de dos mundos distintos: el de los nativos que disfrutaban las representaciones; y el de los colonizadores que priorizaron el aspecto funcional de esta práctica.

Por consiguiente, la iglesia y el imperio pasaron a incorporar elementos de la cultura local, con los cuales los nativos podrían identificarse, facilitando el proceso de dominación geográfico-cultural. A través de un intercambio desigual, los nativos también incluyeron elementos de la cultura europea en sus manifestaciones. En el teatro colonial, por ejemplo, fueron los propios indígenas los responsables de actuar, producir la escenografía y los figurines, pasando por un proceso de asimilación de las nuevas prácticas, a medida que sus ritos y manifestaciones eran reprimidas. De acuerdo con Miguel Rubio Zapata: “En el curso de la colonia, muchas formas de la representación prehispánica asumieron moldes de acuerdo con los parámetros del teatro occidental, es decir, los “géneros” oriundos encontrados por la conquista fueron definidos con referencia a un canon cultural español, conllevando esto al despojo de las formas originales y castrando de ellas su esencia de evento efímero, en algunos casos ritual y sagrado” (Rubio, 2011, p.17-18).

Por otro lado, Marianne Oeste de Bopp señala cómo los modos de concebir el espectáculo o ritual de los pueblos amerindios se reflejaron en la producción colonial:

El influjo del elemento indio en el teatro mexicano del siglo XVI se manifiesta en diferentes formas. Una de ellas es el realismo del escenario. El escenario indígena de México es mucho más complejo que la primitiva decoración de la Edad Media europea, y esta complejidad pasó al teatro cristiano. Lo que crea la escena no es, como en la Edad Media, la fuerza de la imaginación del espectador, sino la imitación artificial, pero fiel, de la realidad; porque la fantasía no desempeña un papel tan importante en el ambiente indígena como en Europa. La actuación en la escena no es ilusión, es realidad. La fantasía escénica del medievo sólo aparece allí donde hay predominante influencia del elemento español. La profusión de árboles reales y artificiales, de flores, aves y mamíferos (etc...) todo eso se conservó en el teatro cristiano, aunque con el tiempo la pobreza de las órdenes religiosas y la de los indios derrotados harían necesario sustituir el oro y las joyas por modestas imitaciones.” (Oeste, 1953, p .116)

Como se puede observar, el teatro como lenguaje en el territorio latinoamericano estuvo caracterizado por la instrumentalización y el sincretismo. Los procedimientos utilizados en esta forma de hacer teatro resultaron en una estética que se caracterizó por la retórica, cuyos efectos se presentan hasta la actualidad: un teatro capaz de enseñar a su público, de hacerse comprender, marcado por el textocentrismo y la valoración de la palabra ante el acontecimiento.

El aspecto sugestivo de la producción iconográfica del Barroco se presentó en el teatro jesuita como una forma escénica que encarnó los principios católicos y reafirmó los espacios e instituciones de poder. En el Barroco el artista tenía que seguir los cánones. Lamus señala que en el teatro medieval los cuerpos: “(...) se convertían en explicaciones iconográficas de la historia sagrada, o reproducción de gestos evangélicos con base en la teología” (Lamus, 2010, p.10).

Las prácticas escénicas encontraron espacios de representación en las plazas y demás espacios públicos cuando habían festividades; en las escuelas jesuitas y territorios indígenas cuando hacían parte del proceso de evangelización. Acorde se conformaba la sociedad colonial, también se construían casas de comedias inauguradas a finales del siglo XVI en el que se presentaron compañías europeas. Cabe decir que, como se ha mencionado, la estética barroca presentaba sus propios modelos de oratoria y elocuencia religiosa. Los actores debían conocer sus valores expresivos y dominar técnicamente el semblante, el movimiento corporal de sus miembros e impostar la voz (Lamus, 2010, p.12). Se puede identificar en esta forma rígida de actuación, lo correspondiente al aspecto “sugestivo” que prevalece frente al acontecimiento. Se trata de un hacer que está al servicio de un proyecto político-ideológico de dominación que también se reflejó en la producción plástica y en la arquitectura colonial, caracterizada por el *monumentalismo* y la creación de plazas de arma en donde se centraban las instituciones de poder.

Durante el siglo XVII, los descontentos de la raza *criolla* abrieron espacio a un tipo de hacer teatral crítico presente en las temáticas abordadas en las obras²⁸. De acuerdo con Ileana Azor (1988), la primera obra latinoamericana a expresarse en tono crítico fue *El Gueguense*. Esta obra trata del conflicto entre la extorsión colonial y el nativo. La creación es fruto del sincretismo entre las culturas española e indígena, siendo otro ejemplo de producción que mezcla elementos plásticos, la danza, la música y el gesto en una única expresión que se da en forma de procesión (Unesco, s.f.). De acuerdo con Lamus: “A partir del siglo XVIII, con los nuevos referentes intelectuales, los escritores criollos y mestizos empiezan a sentir el pasado indígena (irremediablemente perdido) como parte integral de sí

²⁸ Obregón señala que la sátira *criolla* se fijó como género en el siglo XVIII.

mismos, de su propia identidad cultural” (Lamus, 2010, p.44). A partir del *El Gueguense* se puede notar el desarrollo de una conciencia identitaria distinta de la europea.

Pero es apenas en el siglo de las luces que el descontento con la explotación colonial tiene fuerza y aunque hayan sufrido fuerte represión, los intelectuales nacidos en el territorio empezaron a tener contacto con diversos autores Iluministas, desarrollando un proceso de rebeliones en todo el continente. En este período, se pueden encontrar obras que tratan de las rebeliones de indígenas, a ejemplo de *Ollantay*²⁹

En este mismo siglo, se empiezan a desarrollar las comedias, aunque todavía no se identificaban como obras “latinoamericanas”, considerando que la noción de América como continente se estableció en el siglo XIX. En el estopín de las revueltas separatistas del siglo XIX, el teatro es concebido como fuerza política en la propagación de los nuevos ideales. No obstante, aunque las intenciones revolucionarias fueran novedosas, las formas teatrales siguieron bastante reaccionarias, conservando el texto como el centro de la creación escénica.

Aunado a lo anterior, se pueden identificar algunas acciones que valoraron este arte en algunos países de Latinoamérica. En Brasil, los artistas empezaron a ser reconocidos en 1810 durante el reinado de D. João VI quién firmó el decreto para la construcción de teatros

²⁹ César Itier señala que no se sabe la fecha precisa de escritura de la obra escrita entre los siglos XVII y XVIII con autoría del peruano Antonio Valdez. En las palabras de Martín Lienhard: En la historia de *Ollantay*: “Ollanta, militar festejado por sus victorias sobre los Chancas, waminka (general) del Antisuyu, mantiene, a escondidas, relaciones amorosas con Kusi Qoyllur, la hija predilecta del Inca Pachakutiq. (...) (Pachakutiq) encierra a su hija, ya encinta, en un calabozo del aqlla wasi (casa de las elegidas). Ollanta se refugia en [Ollantay-] Tampu y se hace aclamar como Inca. Es capturado por su rival Rumiñawi, pero es perdonado por Tupaq Yupanki (el hijo de Pachakutiq) quien “(...) concede al "traidor" Ollanta la función de segundo Inca (incarantin). (...) Acompañado de Ollanta y los demás, el Inca penetra en el recinto sagrado del aqlla wasz', donde descubre a Kusi Qoyllur y se entera de la intransigencia de su padre. Reparando la injusticia de Pachakutiq, le devuelve a Ollanta su esposa.” (Itier, 1985, p.65)

y mejorar las condiciones de los artistas, debido a que la corte portuguesa se había instalado en el país y necesitaba de espacios de socialización y distracción (Lamus, 2010, p.194).

Once años después, con la independencia de Perú en 1821, se puede identificar un interesante movimiento de valoración de la práctica teatral en el país. San Martín dignificó por primera vez el trabajo del teatro en Latinoamérica, considerando el potencial de este hacer como herramienta política en la diseminación de los nuevos ideales libertarios. De acuerdo con Lamus: “(...) Entre las dichas reformas (encaminadas por los gobiernos) se hallaba la de dignificar el arte dramático, declarar la profesión actoral libre de toda indignidad, y hacer copartícipes a actores y actrices de los desarrollos culturales nacionales.” (Lamus, 2010, p.193). A partir de los movimientos libertarios, se observa un período de desarrollo de un teatro de identidad nacional, capaz de propagar los nuevos ideales rechazando los referenciales europeos. El texto siguió protagonizando la creación, en la que se buscó construir una imagen romántica del nativo.

El planteamiento del discurso nacional también afectó los procedimientos de actuación, resultando en el rechazo a las prácticas españolas marcadas por el estilo barroco y neoclásico, consideradas monótonas. Es interesante señalar que, debido al proceso de valoración de los artistas, se le dio más importancia a la actuación de carácter individual. A partir del planteamiento de dramaturgias románticas, de la psicologización de los personajes y del rechazo a la estética planteada por actores y actrices españoles y portugueses, se planteó una actuación de carácter personal: “Eso significa que el asunto de la actuación salió de la esfera de los retóricos (característico del barroco) de los literatos y de la preceptiva, como había sucedido hasta entonces.” (Lamus, 2010, p.195). En este período la formación de los actores y actrices se daba dentro de las propias compañías ya que apenas en 1831 se abrió la primera escuela de formación de actores en Madrid, con una propuesta de actuación más

“individual y moderna”³⁰. De esta manera, se puede ver a través del discurso histórico occidental, como, poco a poco, al valorar la profesión de los actores y actrices, estos profesionales empiezan a tener mayor protagonismo en los procesos creativos que, hasta el momento, estaban centrados en la figura del autor. También se puede señalar que el teatro de este período presentó una importante función de socialización para la clase burguesa. Bajo rigurosas normas comportamentales, los teatros se volvieron espacios de encuentro.

En los finales del siglo XIX, el teatro comercial se desarrolló con más intensidad con las comedias, las revistas y los espectáculos de carácter costumbrista. Se buscó plantear una identidad nacional independiente de los referentes europeos. Luis Chesney-Lawrence afirma que:

En efecto, una visión panorámica y general del período que va entre 1880 y 1910, aproximadamente, según la generalidad de críticos corresponde a una etapa del modernismo en América Latina, que bien pudo dar origen a un grupo de autores y obras, muy poco examinados, que se reconocen como teatro modernista. Hasta los años treinta del siglo XX, domina la escena la época criollista, todavía sustentada en el estilo realista-naturalista, aunque comienza a aparecer el teatro nacional o criollo, bajo formas como el sainete y comedias dramáticas, y que aun así deja una huella en algunos autores que se atrevieron a experimentar. A partir de los años treinta surgen las renovaciones que se han denominado universalistas y este es el momento de apogeo de las vanguardias, primero en el sur del continente y México, para después extenderse al resto de América Latina. (Chesney-Lawrence, 2009, p.378)

El teatro de *Revista* de tradición portuguesa, por ejemplo, presentó un carácter multidisciplinario, con la exhibición de escenas de danza, música y teatro organizados a

³⁰ Es interesante observar que el proceso de formación de actores y actrices de manera colectiva dentro de las compañías reaparecerá en los grupos teatrales en la mitad del siglo XX.

partir de un tema, presentado de forma satírica y que muchas veces, ridiculizaba políticos y figuras importantes. También en este estilo se recurrió a la “sensualidad” para atraer un número mayor de espectadores. Este género empezó a ser duramente criticado por parte de los intelectuales que rechazaron estas formas más “populares” de espectáculos que atraían muchos espectadores con prácticas cómicas y satíricas.

Como consecuencia, se destacaron dos corrientes en este período: los nacionalistas y los modernistas. La primera configurada por las obras costumbristas y la segunda organizada desde los espacios académicos, presentando interés por los movimientos de vanguardia y directores que empezaron a explorar y sistematizar los procedimientos de actuación y creación, como el director ruso Constantin Stanislavski (1863-1938) que desarrolló un método de formación de actores y actrices para las nuevas propuestas más intimistas y psicológicas del drama burgués. También se puede subrayar la influencia del poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956) quien influyó significativamente en los trabajos de artistas latinoamericanos involucrados en los movimientos de obreros interesados en la producción de un teatro político.

Sobre la formación del teatro experimental en Argentina Azor señala:

Se empezaban a conocer por estos años (1930) las experiencias de Stanislavski y su escritos sobre la importancia del director como creador de una unidad estética, específicamente teatral, elaborada a partir del texto, pero mucho más compleja e integral, y de esta forma se comenzó a superar la concepción recitativa y traslaticia de una obra a la escena, en la cual la música, la escenografía y los diseños en general, eran aditamentos independientes, y el director se limitaba a indicar los movimientos a los actores.” (Azor, 1988, p.159)

La búsqueda de una identidad indigenista por parte del grupo de nacionalistas se confrontaba con la voluntad de otros artistas por explorar los nuevos elementos del lenguaje planteados por maestros extranjeros. Al mismo tiempo en que los espacios de presentación de las obras, así como del público, se volvieron cada vez menores debido al tono intimista de los dramas presentados. La búsqueda de una interpretación más sutil se hizo necesaria a diferencia de la ejercida en los grandes espacios y teatros, donde se presentaban las comedias, las cuales exigían de los actores y actrices otras habilidades, como la gran proyección vocal y la gran gesticulación.

Poco a poco se estableció una separación entre lo que se consideraba alta y baja cultura. De acuerdo con Lamus: “Estos criterios se acentuaron a partir de 1930 cuando aparecieron las tendencias experimentales y se extendieron durante el siglo XX casi hasta el final, cuando el público de ciertas características — y no sólo el de mayor escolaridad — volvió a adquirir importancia.” (Lamus, 2010, p.220).

Por otro lado, el movimiento experimental del Río de la Plata (Argentina - Uruguay) fue uno de los primeros en el continente que trató de explorar los nuevos procedimientos, que a partir de los años 50 se extenderían por los demás países. De acuerdo con Azor, el hecho de que estos países hayan sido los primeros del continente en desarrollar el trabajo bajo referenciales de las vanguardias, se debió en parte al proceso de transculturación y la fuerte inmigración europea en Sudamérica en consecuencia de las guerras. Además, de que tenían gobiernos con frentes populares de mayor alcance y un fuerte discurso nacionalista (Azor, 1988, p.157).

Por último, otro aspecto a considerar que influyó en el movimiento teatral moderno de Latinoamérica, fueron los movimientos obreros y anarquistas que produjeron un teatro en el que se problematizaron las relaciones jerárquicas de los haceres, planteando una

producción de carácter político-nacional.

2.2.1 Un Nuevo Teatro para un Nuevo Público

La comprensión del teatro como expresión artística independiente es parte de la construcción histórico progresista, que resultó de la idea de producción de objetos aislados (o prácticas aisladas) presentadas en espacios específicos de apreciación y contemplación. El ápice de la concepción de la práctica artística como actividad independiente se dió en los movimientos de las vanguardias europeas durante el siglo XX, cuando se pudo observar el rompimiento con la noción del arte como representación de la naturaleza.

Como se mencionó anteriormente, en el contexto de la producción escénica latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX, se destacan dos corrientes estéticas: (a) vinculada al contexto socio político, indigenista e interesada en la construcción de una identidad nacional, todavía muy centrada en el texto; y (b) un campo de producción experimental cuyos referenciales fueron las vanguardias europeas, planteando la mezcla entre la imagen, la música, la danza y el gesto.

Más adelante, a partir de la década de los 50's los grupos pasaron a demostrar interés por trazar un diálogo con los nuevos referenciales universales al tiempo en que fue importante plantear un discurso de identidad nacional distinta de las propuestas románticas de los indigenistas. Rechazar el pasado teatral fue una forma de afirmar las nuevas aspiraciones, ya que estos artistas no encontraban en las producciones desarrolladas en el continente, hasta ese momento, los referenciales para la creación de un *Nuevo Teatro*.³¹

³¹ Para Santiago García “no había nada” antes de las innovaciones de los años sesenta, no porque en Colombia no se hubieran llevado a cabo representaciones teatrales, sino porque para él y los innovadores del teatro independiente de este período, el tipo de teatro que existía, o era de influencia española, o no constituía un

De esta forma, las experiencias del *Nuevo Teatro* presentaron elementos que sirvieron como bases para el desarrollo del trabajo de muchos artistas en la contemporaneidad. Se pueden observar características como la descentralización de la figura del autor y una mayor horizontalidad en los procesos creativos, como ocurre con el procedimiento de *creación colectiva*. Esta modalidad emerge con mayor fuerza en la década de los 60's, planteando la libre expresión de todos los miembros del grupo. Es importante señalar que desde los años 20 y 30 los experimentos de los colectivos operarios y anárquicos plantearon procesos creativos que invirtieron la jerarquía característica de la producción escénica tradicional (Lamus, 2010, p.336).

Azor también señala que desde el movimiento del teatro experimental argentino de la década de los 30's: "(..) se fue consolidando cada día más entre los teatristas la necesidad de hacer un teatro de arte, lo que implicaba acrecentar en el movimiento teatral su jerarquía artística, estimulando a los escritores argentinos para la creación de una dramaturgia nacional que abordara los conflictos sociales, y dignificar la importante labor del escenógrafo, el luminotécnico, el diseñador y el director, como el equipo que junto con el actor era el único capaz de concebir una obra de arte para la escena." (Azor, 1988, p.160). Se puede observar el interés de estos grupos por romper con la herencia del teatro naturalista y realista predominantes desde los siglos XVIII y XX, que refuerza las figuras del autor y del director.

En concordancia, el elemento más significativo del *Nuevo Teatro* fue la búsqueda de

referente para los jóvenes reformadores en este campo; lo que indica que el teatro latinoamericano como sistema cultural en el contexto de modernización necesitó tanto el impulso foráneo para surgir, como la "desculturación" del teatro español y el "tradicional" para transformarse. Esto nos permite comprender por qué "la capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes" (Delgadillo, 2009, p.78).

un público diferente al que frecuentaba los espectáculos comerciales. Santiago García (1928-2020) director del colectivo colombiano *La Candelaria* formado en 1966 en la ciudad de Bogotá, apunta que el Nuevo Teatro fue: “(...) no tanto “nuevo” por valores de carácter formal, sino porque era el teatro que buscaba el nuevo público, esa definición que le dio Bertolt Brecht al teatro de los años treinta en Alemania.” (Rubio, 2011, p.76). Enrique Buenaventura (1925-2003) director del Teatro Experimental de Cali formado en 1955, en entrevista concedida a Miguel Rubio Zapata, señala que la relación con el público es el principal elemento de la *creación colectiva* en el teatro (Rubio, 2011, p.37).

Como se puede observar, la aproximación al público obrero y periférico influyó en los procesos de creación de los grupos de este período, desde los procedimientos de formación de actores y actrices, la producción textual, que abordó temas de interés para este nuevo espectador, hasta la presentación de obras en espacios no convencionales.

Como en todo movimiento o agrupación, es importante señalar que no todos los colectivos o grupos vigentes en el territorio latinoamericano en este período se identificaron con el movimiento del *Nuevo Teatro*. También, se encuentran discordancias de ideas y procedimientos utilizados por los directores que son reconocidos como parte de este movimiento, especialmente cuando se trató de temas relacionados a los aspectos de identidad y función social y política del teatro. Aunque: “El teatro latinoamericano siguió siendo comprometido hasta bien entrados los años setenta e incluso gran parte de los ochenta, porque las injusticias políticas y sociales y las múltiples formas de represión eran parte de esa realidad, lo cual inducía a sus dramaturgos a tocar estos problemas con prioridad.” (L. F. Lyday y G. Woodyard citado en Chesney-Lawrence, 2009, p.386)

La atmósfera “revolucionaria” del *Nuevo Teatro* permitió, como ya hemos mencionado, que estos grupos exploraran otros procedimientos ampliando el diálogo con otras

formas de producción artística. En Argentina desde los años 30 el grupo independiente Teatro del Pueblo organizaba sesiones en donde después de las funciones se debatían entre los espectadores y además presentaban: “(...) poesía vanguardista, conferencias, exposiciones de pinturas, recitales de danza, música y otras actividades, [...]” (Azor, 1988, p.163). Todas estas actividades eran presentadas a un valor accesible a los sectores más populares.

Más allá de la mezcla de varias disciplinas (multidisciplinariedad) los acercamientos entre estas disciplinas produjeron en los años 60 propuestas como los *happenings* y la *performance*. De esta manera, el textocentrismo dio lugar a la *creación colectiva*, planteando la interacción e intercambio entre los miembros del grupo, de forma que ellos mismos crearon sus textos a partir de constantes procesos de improvisación. Más que una dramaturgia textual, se planteó la dramaturgia de la escena:

Para crear de manera colectiva algunos grupos partían de un texto borrador, que era enriquecido por los miembros del conjunto en la medida en que cubrían los distintos procesos de montaje. Otros llegaron a los textos dramáticos y espectaculares después de las improvisaciones, las cuales podrían comenzar por la selección de un tema que los miembros del elenco propusieron o de relatos regionales o de obreros, trabajadores campesinos, con sus conflictos laborales o de índole social. (Lamus, 2010, p.346).

También en este período, muchos grupos pasaron a adquirir sus propias sedes, lo que permitió que las creaciones se desarrollaran con más tiempo de investigación, experimentación, improvisaciones y ensayos, lo que resultó en la maduración de las propuestas y procedimientos. Finalmente, el hecho de compartir un mismo espacio amplió las relaciones entre arte y vida en el núcleo de la creación grupal. Estos elementos facilitaron la acumulación, sistematización y teorización de la experiencia (Buenaventura citado en Rubio, 2011, p.48).

Otros elementos esenciales en el desarrollo y fortalecimiento del movimiento fueron los encuentros e intercambios entre grupos, ampliando las posibilidades de diálogo e intercambio de ideas, profundizando las reflexiones desde cuestiones temático-ideológicas hasta los procedimientos utilizados. La *Casa de Las Américas*³² fundada en Cuba en el año de 1959, ayudó a promover muchos de estos encuentros entre los creadores escénicos. En junio de 1981, la Casa de las Américas organizó el primer encuentro de teatreros de América Latina y el Caribe. Entre los temas abordados se habló de “*La participación del teatro en el proceso contemporáneo de reafirmación de la identidad americana*” (Rubio, 2011, p.30), reforzando la importancia de la discusión sobre la creación de un arte de carácter nacional.

Los festivales también fortalecieron el diálogo y el intercambio entre los creadores latinos y las influencias extranjeras, proyectando las prácticas latinoamericanas en el escenario global, al tiempo que se establecieron vínculos con otros directores y directoras. Los trabajos de los directores Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba se volvieron referencia para los teatreros latinoamericanos. Es importante señalar la influencia y el contacto de los mencionados directores con prácticas de Asia, África e incluso Latinoamérica, en donde se puede encontrar una significación sagrada y ritualística en la mezcla de distintos códigos como: la música, la danza, la creación de imágenes, objetos y la narración privilegiando la experiencia. Es interesante, señalar de acuerdo con Miguel Rubio, cómo estos artistas e investigadores influyeron en la mirada de los propios artistas latinoamericanos respecto al teatro que se desarrollaba en el continente (Rubio, 2011, p.18).

³² Fundado en 1959, la Casa de las Américas promueve, investiga, auspicia, premia y publica la labor de escritores, artistas de la plástica, músicos, teatreros y estudiosos de la literatura, las artes y las ciencias sociales de La casa. (2020). Recuperado 28 de septiembre de 2020, de Casa de Las Américas Recuperado de: <http://www.casa.co.cu/casa.php>

El carácter vivencial del teatro pasó a influir sobre las experiencias de estos artistas que consideraban al actor o actriz como elemento vivo del teatro. El carácter vivencial se configura como tal en el encuentro con el espectador. De este modo, se puso mayor énfasis en los procedimientos y ejercicios en la búsqueda de potencializar este encuentro. Conceptos como *presencia*, *acontecimiento* y *experiencia* empezaron a conformar el discurso y la práctica de estos artistas, que siguen vigentes hasta la actualidad.

2.3.1 El Nuevo Teatro colombiano

En 1945, el poeta y crítico Gerardo Valencia publicó un artículo en el que señalaba que en Colombia existían pocos nombres para destacar en el transcurso de la historia de la dramaturgia nacional. En este contexto, el crítico colombiano dice que la producción dramaturgica de los primeros años del siglo XX son herencias tanto de la producción romántica del siglo XIX, como del costumbrismo que de acuerdo con el autor: “recurrió a formas incapaces de emocionar al pueblo que se decía estar representando en ellas.” (Valencia, s.f, p.64). Sobre este mismo período, Valencia también menciona la producción de dramas burgueses caracterizados por el trabajo psicológico de los personajes y los conflictos de índole universal; y considera que ninguno de estos estilos y movimientos logró representar al público que empezó a formarse en las ciudades.

Valencia no es el único en expresar su opinión sobre la falta de representatividad en la producción teatral colombiana. Santiago García Pinzón considera que había pocos textos

colombianos y todos ya habían sido bastante representados³³. Al mismo tiempo, Enrique Buenaventura señala que *no había en Colombia una cultura de teatro comercial nacional*³⁴.

La crítica de que hacía falta un teatro capaz de representar lo que en este momento se consideró como la cultura popular o de las nuevas clases está presente en el discurso de muchos de los artistas de este período. No obstante, Lamus señala que afirmar la inexistencia de un movimiento teatral es una característica del discurso de la moderna civilización occidental: “(...) que se siente superior a las etapas históricas anteriores”, afirmando que este pensamiento: “[...] sentó las bases del teatro contemporáneo, aunque los cimientos hayan sido puestos en tiempos pretéritos.” (Lamus, 2010, p.333).

Aunque, de acuerdo con Lamus, renegar del pasado haya sido una tendencia entre los artistas modernos, considerando los comentarios de Valencia, García y Buenaventura, es evidente que existió cierto grado de distanciamiento entre el teatro que se producía y el espectador de este período.

³³ El grupo La Candelaria notó que hubo más interés del público por las obras de autores colombianos, como la novela sobre Cepeda Zamudio del autor Carlos José Reyes, titulada: *Soldados*. Y otra de Enrique Buenaventura, *El menú*. Santiago señala que no había tantos autores colombianos; o los que habían ya tenían obras muy presentadas. (Rubio, 2011, p.75-76)

³⁴ Rubio, 2011, p.35-36.



El teatro de Cali: la gran creación de Enrique Buenaventura

Buenaventura y los otros

ESTAMOS en este momento en lo que se llama en Colombia la "temporada" de teatro. En Cali el TEU, Teatro Escuela de Cali, estrena una obra corta y dos monólogos de Enrique Buenaventura ante el público fiel y entusiasta que llena la sala. En Bogotá el incommovible Festival de Teatro repleta sus experiencias melancólicas, siempre tendientes a comprobar la desafección progresiva o el franco abandono del público capitalino. Los Romero Lozano estrenan "El hombre que hacía llover", con la seriedad y fervor que imprimen a todos sus trabajos. Sobre el ambiente planea el éxodo o el desempleo de los artistas que mostraron con diez años de presentaciones en la Televisora Nacional, su mayor consagración al oficio. La vergonzosa producción

de Telenovelas interdiarias parece marcar el ataque definitivo contra todo buen gusto, toda mínima dignidad teatral, todo posible movimiento serio en pro del arte auténtico en Bogotá. El panorama sería bien sombrío si no hubieran llegado, al mismo tiempo, las noticias sobre los éxitos de Enrique Buenaventura.

y valores de la obra de Buenaventura.

Consolidación de un prestigio

Este premio no descubre a Buenaventura, sino que simplemente lo consolida. Desde 1958, cuando la Escuela de Teatro de Cali, dirigida por él y por el argentino Pedro Martínez, interpretó en el Teatro Colón de Bogotá "A la diestra de Dios Padre", de Tomás Carrasquilla, obteniendo el Primer Premio, su nombre se postuló automáticamente como el más serio del Teatro en Colombia. Un año después la compañía y sus directores volvieron a obtener el primer premio del Festival presentando "Edipo Rey", de Só-

Buenaventura acaba de ganar el Primer Premio en el Concurso Latinoamericano de Autores Dramáticos Contemporáneos por su obra: "La Tragedia del Rey Christóbo". Algunos de los nombres que integran el jurado demuestran que no se trata de un concurso cualquiera: Diego Fabri, Rosamond Gilder, Christopher Fry, Eugene Ionesco, certifi-

can con su elección la importancia

La Nueva Prensa

55

Imagen Nro. 3: Periódico La Nueva Prensa. Fuente: Reyes, 2015, p.103.

En el libro *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* (2015) del historiador, dramaturgo y escritor colombiano, Carlos José Reyes, se puede encontrar la imagen (Nro.3) del periódico La Nueva Prensa, la evidencia del éxito del trabajo de Buenaventura, así como la crítica al teatro comercial producido en Bogotá. A partir de esta fuente, se destacan dos consideraciones: el apoyo de un medio de comunicación hacia

el trabajo de carácter experimental desarrollado por Enrique Buenaventura y la consolidación de un teatro legítimamente nacional. El hecho de que la obra haya sido un éxito de público en contraste con la ausencia de público en las salas comerciales demostró el interés de los espectadores por una renovación temática y estética.

De acuerdo con Lamus y como se mencionó anteriormente, es evidente que hubo un movimiento teatral en este período³⁵. A partir de los relatos y estudios de las fuentes, es cierto que, hasta la mitad del siglo XX, la producción escénica colombiana se movió alrededor del teatro comercial con la representación de textos extranjeros, y fueron las compañías internacionales quiénes presentaban obras con mayor frecuencia en el teatro *Colón* de Bogotá, respaldados por el aporte financiero del estado³⁶.

En el año de 1953, con la fundación del grupo de Bernardo Romero Lozano en la Universidad Nacional de Bogotá y la creación de grupos como *Los Artistas del Pueblo* formado por operarios (dirigidos por Octavio Marulanda en la ciudad de Cali), el teatro experimental empezó a organizarse en Colombia. El trabajo de Marulanda presenta iniciativas e intentos de una aproximación hacia el espectador, con representaciones en espacios públicos. Marulanda también mostró interés por investigar el *folklore* en la producción escénica (González, 1986, p.276 - 278).

³⁵ De acuerdo con Janneth Aldana Cedeño de la Universidad Nacional de Colombia, la modernización del teatro colombiano se presenta a partir de dos aproximaciones históricas: “En la historiografía del teatro colombiano han hecho varios intentos de caracterización de la tendencia moderna con el Nuevo Teatro, el cual tuvo lugaren el país desde mediados de 1960 hasta 1980, sin desconocer algunos antecedentes: el radio-teatro y el tele-teatro, la difusión de obras de vanguardia a través de revistas culturales (Mito y Eco), el trabajo adelantado porciertas personas (Osorio y Álvarez Lleras) y la corta visita al país del director Seki Sano⁴. Alrededor de estos argumentos hay posiciones encontradas: otros autores consideran que el Nuevo Teatro desplegó un teatro panfletario, políticamente tendencioso, que artísticamente rindió pocos frutos (Monsalve) y que no era tan novedoso, siendo más innovador el de los predecesores luego intencionalmente olvidados (Montilla).” (Cedeño, 2013)

³⁶ González, 1986, p.239.

Más tarde, *Los Artistas del Pueblo* formarán el Instituto Popular de la Cultura que se fusionó con el Teatro Experimental de Cali (TEC), grupo este que se tornó referencia nacional debido a la producción de espectáculos que articularon referentes de la cultura popular y la investigación de elementos específicos del lenguaje escénico.

La falta de un teatro de carácter nacional que fuera capaz de dialogar con los sectores más populares de la sociedad, en especial la nueva clase trabajadora que se formaba en las ciudades pasó a ser el eje del trabajo de distintos colectivos obreros, estudiantes universitarios, críticos y colectivos independientes. Todos estos movidos por la búsqueda de una aproximación entre el pueblo y el teatro. El llamado *Nuevo Teatro* colombiano, se interesó en la búsqueda de un nuevo espectador, y esto fue fundamental en el desarrollo de nuevos métodos y procedimientos de creación.

En las propuestas de los artistas modernos colombianos, es significativa la elaboración de procedimientos que buscaron mayor proximidad con las clases más populares, al tiempo que trataron de asimilar y reinterpretar las influencias del arte universal, en especial, los trabajos de Brecht y Artaud. El método de la *creación colectiva*, por ejemplo, que evocaba una forma de creación más democrática, fue característico en la producción moderna en el país. Sistematizado por el TEC, bajo la dirección de Buenaventura, este método rompió con el textocentrismo y se planteó nuevas formas de investigar la creación, en la que todo el colectivo tenía espacio de creación y autonomía. De esta forma, se multiplicaron no sólo en Colombia, sino en todo el continente, distintos procesos de creación que trataron de involucrar a los integrantes de los grupos artísticos y, también, a las comunidades, estableciendo relaciones horizontales.

Esto es muy significativo en la producción escénica, puesto que cambió las formas de manejar los elementos específicos del lenguaje, como la actuación y la dirección. En el año de 1971 se realizó en Cali un importante encuentro entre Buenaventura y García, en aquel encuentro los directores trabajaron sobre el método de la *creación colectiva*³⁷. En este período, como en otros países, Colombia fue testigo de la creación de grupos consolidados, lo que permitió la profundización y maduración en el desarrollo de una mayor conciencia y sistematización de sus trabajos.

En su trayectoria, como dramaturgo y director, Buenaventura adaptó obras de la tragedia griega y clásicos españoles. En los años 60's él estuvo en Buenos Aires donde asistió a montajes de obras de Brecht, lo que influyó fuertemente en su teatro. El director colombiano trabajó con principios *brechtianos* como el *distanciamiento* (extrañamiento - enrarecimiento) y el trabajo crítico de los actores y actrices hacia el personaje. (Reyes, p.101, 2015). A partir de su vivencia en Argentina, y del trabajo que desarrolló con el argentino Pedro Martínez, se puede observar la influencia del teatro argentino, el epicentro del teatro experimental en Latinoamérica, en el trabajo de Buenaventura.

La crisis de la representación fue, poco a poco, revelando otras posibilidades como la aproximación con la esfera real con propuestas más intimistas y un trabajo actoral mucho más orgánico y personal acercándose a la realidad del espectador. La importancia de la contribución de la creación colectiva para el teatro colombiano fue que este método ayudó en el proceso de independizar el trabajo actoral, ya que se planteó el texto como una

³⁷ Aunque El *TEC* y *La Candelaria* hayan desarrollado el método, ambos presentan especificidades en el método de trabajo.

herramienta más en el proceso de construcción de la dramaturgia de la escena, en la que la función del director es, ante todo, organizar los materiales.

En los últimos años de la década del 50 del siglo pasado, los festivales ayudaron a intensificar y fortalecer una red de artistas, en especial en el eje Cali-Bogotá. De acuerdo con el historiador colombiano Gonzáles Cajiao, la creación de la Corporación colombiana de Teatro en 1969 organizó festivales nacionales en donde se hicieron conocidos los dramaturgos colombianos.

Los directores del Nuevo Teatro fueron criticados por colectivos que exigían una mayor claridad en el discurso político, ya que en este período el país pasaba por conflictos armados que empezaron en los finales de la década del 40 y se extendieron, volviendo a intensificarse en el año 1954, durante el gobierno de Rojas Pinilla³⁸.

Algunos artistas, en ese momento asumieron una postura teatral político militante. Como consecuencia se creó una división entre un movimiento teatral experimental, concentrado en explorar las herramientas del lenguaje artístico, en oposición a lo que sería un teatro comprometido social y políticamente, concentrado en hacer el discurso comprensible, sin una preocupación en investigar las herramientas de este lenguaje como actividad artística autónoma, o sea, sin vínculo directo con el contexto.

Considerando la influencia de la Casa de Las Américas, en este período se intensificó en Latinoamérica el discurso de la lucha latinoamericana antiimperialista, incluso entre los grupos considerados no políticos. No obstante, cabe señalar que esta aproximación hizo que muchos gobiernos pasaran a invertir menos en la producción escénica, y a rechazar los grupos

³⁸ Reyes, 2015, p. 185.

que supuestamente “llevaban la ideología comunista a las masas” debilitando aún más el apoyo del estado a este arte.



Imagen Nro. 4: Letrero de divulgación de la Primera Muestra de la Cultura Cubana, que incluía además de presentaciones escénicas, muestras de cine y exposiciones. También la premiación El Gallo. Años después de este primer evento, grupos como Yuyachkani, Macunaíma, La Candelariay Circular de Montevideo también lo han recibido. (Casa de Las Américas, 2011, p.55) Fuente: <http://www.casadelasamericas.org/pdfmemo/1959-1969.pdf>

2.3.2 El Nuevo Teatro peruano

Así como en los demás países latinoamericanos, el estilo teatral más preponderante en Perú entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX fue el *Costumbrismo*. En esto período, algunos autores empezaron a presentar en sus textos contenidos vinculados a

cuestiones sociopolíticas, los cuales se presentarán de forma más evidente en los grupos formados en los años 70's³⁹.

Para la investigadora Beatriz Rizk, considerando la diversidad de las manifestaciones en este país, hasta la modernidad había por lo menos dos corrientes distintas: "(...) la criolla que tiene su matriz en la colonización española y la andina que refleja las vicisitudes de hombre/mujer indígenas sobre todo de la sierra, de raigambre incaica, aunque, por supuesto, no con carácter exclusivo." (Rizk, 2011, p.1), y es evidente la supervivencia de las manifestaciones andinas en las prácticas populares que volverán a aparecer oficialmente en el trabajo de artistas como *Yuyachkani*.

Mediavilla Martínez, en su tesis sobre el teatro peruano desarrollado entre los años 60's hasta 2000, señala que:

“En Perú, durante los primeros años del siglo XX, el teatro que se representaba era el teatro universal y no había teatro que pudiera denominarse propiamente peruano. No será hasta finales de los sesenta que los profesionales del teatro comienzan tímidamente a manifestar la inquietud por desarrollar un teatro que pueda denominarse propiamente peruano y la búsqueda de la identidad nacional.” (Mediavilla, 2016, p.53)

Ya en los años 50 la investigadora, crítica y ensayista cubana Magaly Muguercia, señala algunas prácticas que se desarrollaban en el continente, en el que se plantearon propuestas de carácter “no convencional”, como, por ejemplo, la puesta en escena de *La muerte de Atahualpa*, presentada en Perú en el año de 1957, dirigida por Bernardo Roca Rey. Aquí el espacio de presentación no fue el convencional teatro italiano, complejizando las relaciones entre actores, actrices y espectadores. La investigadora afirma que propuestas

³⁹ De acuerdo con Mediavilla Martínez “Leonidas Yerovi (1881-1917) fue uno de los autores costumbristas más importantes en este período y en su obra ya se pueden encontrar elementos de “(...) preocupación social, propios del siglo XX (...)” (Martínez, 2016, p.48)

como estas señalan como poco a poco el teatro fue dejando de ser espacio de representación, para volverse acontecimiento (Muguercia, sf, p.226).

La cercanía con el espectador es resultado de que en estos años Perú estuvo marcada por los movimientos sociales y políticos. Estos influyeron directamente en las propuestas artísticas de muchos grupos. Entre ellos, la fuerte migración de los campesinos hacia la ciudad, lo cual implicó una interrelación de la cultura tradicional, del interior del país, en las capitales. “El caso es que el migrante trae su cultura consigo y la instala prácticamente en las calles citadinas retando la cultura prevaleciente, e introduciendo elementos que pasarán a formar parte del paisaje urbano hasta convertirse en íconos “de la nueva identidad y del desborde popular” como son la chicha, la carretilla, el ambulante, etc. (Salazar del Alcázar citado en Rizk, 2011, p.02).

Por lo antes expuesto, la *creación colectiva* fue un modelo de creación no jerarquizado que sirvió como principio en el trabajo de muchos creadores y creadoras que buscaron desarrollar sus trabajos en diálogo con los movimientos proletarios y populares. Esto fue desarrollado por el *Nuevo Teatro Colombiano* y este método influyó también en el teatro peruano entre los años 70 hasta los 90's. En especial, a través de Mario Delgado, director y fundador del grupo limeño *Cuatrotablas*. Delgado realizó parte de su formación teatral en la ciudad colombiana de Manizales, en donde estuvo en contacto con la producción de los directores colombianos Buenaventura y García y, consecuentemente, con la metodología de la *creación colectiva*.

Para Rubio, en este período la creación colectiva se dio como posibilidad de ensayar en los colectivos las relaciones humanas que se imaginaban en el futuro, planteando formas y espacios comunitarios. Así como García, más que un método, Rubio plantea la creación

colectiva como una actitud que puede incorporar las diferentes miradas que hay en un equipo de trabajo. (Rubio en entrevista para Hemispheric Institute, octubre de 2012).

También se puede mencionar en los años 60's la importante influencia de Augusto Boal en el teatro peruano. El director brasileño estuvo en Perú "(...) contratado por el Ministerio de Educación para preparar monitores y educadores en una gran campaña de alfabetización en todas las regiones del país" (Mediavilla, 2016, p.144). El teatro de Augusto Boal, bajo la influencia de Paulo Freire, está fundado en el juego escénico. A partir de 1957, Muguercia apunta como el Teatro de Arena empezó a desarrollar una serie de seminarios e investigaciones planteando lo que serían procedimientos teatrales "nacionalistas", presentando como protagonistas de sus montajes, personajes populares y obreros (Muguercia, 2010, p.228).

Durante la visita de Boal, Perú estuvo bajo el régimen militar del general Velasco Alvarado (1910-1977), en el que se planteó un discurso de desarrollo nacional, que buscó deshacerse de la influencia extranjera, descentralizar la producción cultural, insertando las áreas rurales y, por consiguiente, valorando la cultura andina como parte de la identidad nacional⁴⁰. Entre las décadas de los 60's y 70's "(...) la gran tendencia en todos los órdenes y, por supuesto, en el cultural, es la de recoger las tradiciones andinas, en la búsqueda de lo verdaderamente peruano." (Mediavilla, 2016, p.145).

⁴⁰ De acuerdo con Mediavilla: "Desde 1968 a 1977 gobierna el país el que se ha dado en llamar "el cholo Velasco (...) Hugo Salazar del Alcázar [1988: 297], crítico teatral peruano, destaca que el nuevo golpe de estado tuvo componentes distintos a los habituales. Los militares no representaban intereses extranjeros, sino que eran nacionalistas y empezaron a aplicar un programa radical de reformas tendentes a cambiar y modificar, con el fin de modernizar todos los aspectos de la vida nacional y ciudadana. Se llevó a cabo una política de reformas del modelo que priorizaba a la oligarquía terrateniente y de expropiaciones de los monopolios extranjeros, que llamó la atención internacional y sobre todo de países tercermundistas que lo tomaron de referente. Estas reformas se conocieron posteriormente como el "modelo peruano"." (Mediavilla, 2016, p.142)

Ya en los años 70's se ve un crecimiento en la creación de nuevos grupos teatrales, como se dio en Lima con *Cuatrotablas* y *Yuyachkani*, que buscaba plantear un diálogo con las problemáticas político-sociales del presente y los referentes del teatro universal. No obstante, la inestabilidad política y económica desencadenó una serie de conflictos internos que terminó por originar un período de extrema violencia en Perú, que se reflejó en las temáticas abordadas por otros grupos y artistas. En este contexto, Mediavilla afirma que:

En este estado crítico en el que la violencia se había instaurado y era el medio en el que la sociedad había de desenvolverse y definir su propia historia y su dramaturgia, el teatro toma el papel que en otros momentos habían tomado los historiadores y los sociólogos. Realiza una función de análisis y reflexión sobre la historia reciente y la pone en contacto con la historia más lejana. También el teatro logra regionalizar al país en seis zonas teatrales que están en contacto constante, intercambiando conocimiento, desarrollando talleres y encuentros tanto nacionales como internacionales, como hemos visto al estudiar las muestras nacionales y los encuentros de teatro de grupo. Este logro en cuanto a la descentralización no lo había conseguido ningún gobierno hasta esa fecha. (Mediavilla, 2016, p.150)

A partir de este período se puede observar cómo los conflictos internos se volvieron centrales en gran parte de la producción escénica peruana. Al mismo tiempo, artistas peruanos seguían realizando encuentros e intercambios, en contacto con otros grupos latinoamericanos y también otras partes del mundo. Delgado fue un importante intermediario en el proceso de aproximación del grupo Odin Theater dirigido por Eugenio Barba y otros artistas de la escena peruana y latinoamericana. Esto porque Delgado organizó la Muestra de Teatro de Ayacucho, realizada en el año de 1978 en la que diversos investigadores e investigadoras teatrales se unieron intercambiando metodologías, ideas y sus propuestas escénicas.

Los encuentros de Ayacucho han marcado los intercambios de trabajo y experiencia entre distintos pensadores del teatro latinoamericano y del teatro universal. En 1988 más de treinta grupos de Latinoamérica y 250 teatristas de todo el mundo se reunieron en Ayacucho para el Octavo Encuentro Internacional de Teatro de Grupo (Rubio, 2011, p. 197).

Además de tratar simbólicamente la violencia ocurrida, muchos grupos siguieron investigando las prácticas estéticas andinas, sus procedimientos y filosofía como referencia y principio en sus trabajos. Luis Ramos García afirma:

“De esta manera, al fijar su atención en las bases teórico-prácticas de las fuentes populares/indígenas, en su recuperación, transformación, y adaptación de ritos y espectáculos conservados en la tradición oral y/o en las celebraciones populares del ande y en los substratos urbano-andinos del flujo migratorio, Barricada, Yawar, Cuatrotablas, Clavo y Canela, Yuyachkani, Aviñón, Audaces Teatro y Expresión pusieron en práctica lo que se había fraguado anteriormente, pero que por razones de fuerza mayor había sido contenido por la situación de guerra interna y depresión económica” (García, s.f, p.02)

A través del trabajo de *Yuyachkani*, se podrá observar cómo las influencias mencionadas anteriormente se presentan en la práctica artística. O sea, como el contexto afectó los procedimientos utilizados por estos artistas, desarrollando relaciones entre el contexto sociopolítico de la historia reciente y pasada, y la creación poética.

2.4 El entre lo culto y lo popular

Mediante el discurso oficial se presenta el desarrollo del teatro en el continente a partir de movimientos y períodos relacionados a cambios sociopolíticos occidentales que influyeron también en el territorio latinoamericano. Por su parte, Villegas señala que la

periodización nunca será precisa considerando que las fechas que influyen en las prácticas artísticas occidentales, no siempre influyen o son tiempos significativos en las culturas no hegemónicas. Muchas veces en estas épocas no se consideran eventos que fueron o son importantes en las culturas indígenas o afrolatinas. Además, considerando la heterogeneidad que caracteriza el territorio, casi no se encuentran menciones de cómo con el transcurrir del tiempo, se presentarán influencias entre las distintas culturas que conforman el territorio latinoamericano y que consecuentemente, configuran las prácticas artísticas desarrolladas en el continente. Villegas también señala que, durante todo el período del discurso histórico oficial, en las culturas no hegemónicas también se desarrollaron distintas prácticas y manifestaciones estéticas. Tales prácticas muchas veces fueron marginalizadas, y vistas con menos valor que la producción artística oficial.

“Durante todo el sistema continúan los discursos teatrales de los sectores étnicos, tanto en una continuidad de sus tradiciones internas como incorporados a las prácticas de las hegemonías culturales, en un doble proceso de su apropiación por los sectores hegemónicos y de la apropiación de elementos de las culturas dominantes e integrados a sus propios discursos y teatralidades. Por el mayor interés político y cultural de los sectores hegemónicos por las culturas marginales, la información sobre sus prácticas se ha enriquecido considerablemente” (Villegas,2005, p.38)

Las manifestaciones no hegemónicas de poblaciones afrolatinas e indígenas siguieron desarrollándose, aunque en el discurso oficial del arte, casi no se menciona ningún tipo de vínculo, relación o influencia de estas sobre la producción artística oficial. Es evidente que, desde el período colonial como forma de resistencia y supervivencia, culturas no hegemónicas pasaron por un proceso de sincretismo y asimilación de la cultura dominante. Por otro lado, no se menciona el hecho de que, en el proceso de hibridación, la cultura hegemónica también asimiló y se desarrolló a partir de la influencia de elementos de culturas marginalizadas.

En el manejo y organización de las disciplinas artísticas, las prácticas y elementos que configuran la cultura popular fueron clasificadas como folklore y, durante mucho tiempo, sufrieron la discriminación del *establishment* del arte. Por lo tanto, las prácticas clasificadas como folklóricas⁴¹ son objeto de estudio de los antropólogos. Y los objetos de arte, son objetos de estudio de los artistas, críticos e historiadores del arte. Por folklórico se entiende:

Con respecto al tipo de conocimiento que concierne al Folklore, hay más armonía entre los autores hispanoamericanos. La mayoría considera que el campo de estudio del Folklore incluye tanto la llamada cultura material como la espiritual del hombre; salvo Mildred Merino de Zela quien lo limita a la literatura oral, música y danza. (17) Los especialistas concuerdan, sin embargo, que no todo hecho social es folklórico, sino sólo aquél que reúne determinadas particularidades. La generalidad estima que debe ser tradicional pues tiene arraigo en el

⁴¹ Marta Blanche afirma: “Mi intención no es, por cierto, tratar de encasillar a los autores en una posición, sino mostrar tendencias predominantes, a fin de buscar la orientación que prevalece en nuestros estudios. Los antecedentes expuestos indican que se partió de distintos postulados. Ciertos folkloristas trataron de definir el objeto de estudio de esta ciencia enhebrando los conceptos de tal manera, que el folk resulta el elemento principal, a partir del cual se plasman las restantes cualidades. Algunos lo hicieron ateniéndose al lore, mientras otros lo elaboraron teniendo en cuenta la conjunción entre folk, lore y contexto. A pesar de ser ésta última la postura más ecléctica, todavía no se ha logrado identificar con precisión los rasgos peculiares del fenómeno folklórico.” (Blanch, 1981, p.41)

pasado, pero se manifiesta en el presente. Es anónimo al no identificarse al autor de ese hecho. Surge espontáneamente pues no es enseñado por medio de libros, ni está organizado ni dirigido por instituciones ni organismos. No está expresamente regulado, ni se aprende por un sistema de normas legales, sino que deriva de la práctica asimilada en el marco de los grupos en donde este hecho cunde. Aflora la necesidad del individuo de satisfacer necesidades materiales y espirituales. Se transmite preferentemente en forma oral y puede sufrir alteraciones y generan variaciones sin cambiar radicalmente, lo que evidencia su plasticidad. (Blanch, 1981, p.40)

Para Mirta Bialogorski el folklore se entiende como la dimensión de la cultura en la que se mantiene el sentido de pertenencia étnica. Aquí, podemos agregar: “Hacia el exterior, se lo ve, además, creando, recreando, negociando fronteras o límites culturales en situaciones de interacción social, recurriendo a estereotipos, tradiciones, formas folklóricas que los actores convierten en rasgos diferenciadores ("diacríticos" en términos de Barth) mediante esos procesos de simbolización.” (Bialogorski, 1998, p.552).

Ligiéro también señala que las manifestaciones estéticas populares, como las prácticas afro-brasileñas, también se resignifican y se transforman en el tiempo presente. Ligiéro apunta que, en algunos casos, el *performer* altera de manera "sensible" los orígenes étnicos de las performances, alejándose de su sentido sagrado y apropiándose de su esencia. No obstante, en los rituales, existe un mayor respeto a los preceptos religiosos. (Ligiéro, 2011, p.128). El autor utiliza el concepto de *motrices*, para definir “el conjunto de dinámicas culturales utilizadas en la diáspora africana para recuperar comportamientos ancestrales africanos”. (Ligiéro, 2011, p.107)⁴²

⁴² Cita original: “o conceito de motrices culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. ” (Ligiéro, 2011, p.107)
Traducción propia.

Al tratar de los movimientos del teatro de los 80 que buscaron recuperar elementos de la cultura andina en las prácticas teatrales, Luis Ramos García afirma “La alternativa opuesta registraba ahora, en y desde las provincias—la probada existencia de un substrato teatral que sobrevivía, más o menos intacto, en las fiestas populares y en el imaginario andino desde la Colonia hasta la época republicana” (Luis Ramos García citado en Rizk, 2011, p.1). Se puede observar en los movimientos de rescate de la identidad nacional que se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XX, cómo de manera clara los artistas pasaron a utilizar procedimientos y elementos externos e internos presentes en las prácticas populares, para desarrollar sus trabajos. En un primer momento, recurrieron a las formas externas, para luego, poco a poco profundizar en elementos filosóficos.

En el discurso histórico oficial, la apropiación de estos elementos se presenta como algo novedoso, resultando de movimientos internos del hacer artístico. Hay que señalar cómo estos elementos “novedosos” integraron y siguieron integrando prácticas populares. El hecho de que estas prácticas hayan sido invisibilizadas y marginalizadas, no significa que no existieran y no influyeran sobre los procedimientos y procesos oficiales del hacer artístico.

De este modo, se observa en Latinoamérica, el resurgimiento de procedimientos en los que se puede identificar nociones como *acontecimientos, ritos, vivencias o presencia en prácticas imbricadas* (o desarrolladas) en comunidades, que utilizan elementos de la esfera real y elementos del arte como actividad independiente.

La tensión generada por la aproximación de estos dos universos - *el entre* - se presenta en distintos procesos creativos desarrollados en Latinoamérica, que se caracterizan como acciones híbridos y transdisciplinares. O sea, que no son ni teatro ni prácticas estéticas imbricadas. Un tercer elemento que se presenta *entre* estas dos manifestaciones, que no es ninguna de ellas, pero que a la vez necesita de la diferencia entre ambas. Prácticas liminales

que utilizan dispositivos de ambas manifestaciones para configurar un hacer contemporáneo a través de procedimientos únicos, como se puede observar en algunos de los trabajos de colectivos como *Mapa Teatro* y *Yuyachkani*. Colectivos que, logran sin proponérselo, la relación con las culturas tradicionales, presentando desde los procedimientos, elementos que son muy similares a los procesos que configuran prácticas estéticas imbricadas de culturas tradicionales invisibilizadas por el discurso histórico oficial.

CAPÍTULO 3

LA TRANSGRESIÓN DE LOS LÍMITES

3.1 Relato: la vida real en pantalla

A las 10:00 de la mañana del 10 de junio de 2019 recibí la llamada del productor colombiano Juan Pablo Tamayo, a quien había conocido semanas antes en uno de los cafés de la Universidad de Antioquia y le había manifestado mi interés en investigar procedimientos de actuación y procesos que uniesen la vida y el arte en creaciones poéticas. Tamayo me llamó para decir que el equipo de investigación y casting de la próxima película de Víctor Gaviria⁴³ haría casting en una de las comunas de la ciudad y que yo podría acompañarlos. Me puse ansiosa por el privilegio de vivir esta experiencia y nerviosa porque ingresar a una comuna de Medellín es un asunto delicado.

En las primeras horas de la tarde, me encontré con el asistente de dirección Camilo Gil, la directora de audición, Diana Murillo, y el guionista Rafael Urrea. Aquel día, Gaviria no estaba presente. Nos dirigimos hacia la comuna y el equipo me explicó lo que harían: el procedimiento consistía en ir a un determinado lugar ubicado en la comuna (pudiendo ser una escuela, una asociación, etc.), en este caso se trató de una pequeña asociación. Las personas responsables del espacio ya habían publicitado de que habría una audición para una película. En este punto, la investigación de la película ya llevaba un año, así que ya tenían ciertos perfiles de los personajes, aunque de acuerdo con el material recolectado, algunas cosas podrían cambiar ya que la investigación y las entrevistas desarrolladas en los castings también

⁴³ Víctor Gaviria (1955) es director de cine, guionista y poeta colombiano. Sus largometrajes han sido presentados en distintos festivales internacionales, entre ellos, el Festival de Cannes.

hacían parte de la construcción del guion. Esto es un proceso recíproco en el que la vida real sirvió como material para la construcción poética; mientras el campo poético actúa como plataforma para tratar de la experiencia real.

Estando presente en la asociación, observé a muchas personas que esperaban realizar la audición, aunque algunas de ellas no sabían muy bien qué significaba eso. Me senté en un rincón de la sala en una posición que me permitiera ver la cámara, tratar de analizar la dinámica y entender lo que buscaban. Una persona a la vez era entrevistada y los menores de edad estaban siempre acompañados de una persona adulta. La directora de audición, Murillo, tenía una relación directa con el contexto de las comunas, logró conectarse rápidamente con los candidatos y candidatas. Ella empezaba realizando preguntas cotidianas para que las personas se sintieran cómodas. Había candidatos que llegaban muy relajados y curiosos, pero otros se intimidaban frente a la cámara.

A todos les preguntaban sobre sus experiencias, su vida en la comunidad, sus historias más graciosas y momentos de violencia vividos o presenciados. También se abordaban asuntos sobre la prostitución, temática central de la película que estaban desarrollando. Cada persona contaba su historia. Cuando finalizó la entrevista, algunos se sorprendían con el hecho de solo hablar de sus vidas. Desde mi posición y mirando la escena, me di cuenta de que algunos se sentían muy intimidados y no lograban establecer una conversación. Por otro lado, otros se comunicaban con mayor facilidad. Estos eran los que tenían mejores chances de disputar, con otras decenas de personas, la posibilidad de hacer parte del elenco.

3.2 El arte y la vida en la creación artística colombiana

La experiencia con el equipo de audición de Víctor Gaviria, relatada en las líneas

anteriores, permite observar cómo se han desarrollado procesos creativos que ponen en crisis las relaciones entre arte y vida. La crisis de la representación sumada al interés de los artistas en desarrollar sus trabajos en diálogo con/ y a través de problemas sociales, resultó en el desarrollo de procedimientos que permiten reorganizar la relación entre artista – espectador en Colombia, además de fortalecer la tensión entre realidad y ficción. La proximidad entre estos dos campos, que a priori se presentaban como opuestos, ha generado escenarios liminales. De acuerdo con Ileana Diéguez, en Colombia:

Destacados creadores visuales, escénicos, cineastas y escritores han explorado y concebido sus obras no sólo como complejas metáforas que intentan poetizar un mundo sórdido, sino también como acciones en las cuales se manifiesta o explícita directamente ‘lo real’, propiciando la emergencia de nuevas cartografías y sujetos en los territorios de lo artístico. En lugar de actores y de espacios ficcionales, el arte colombiano también ha explorado la realidad dada y cotidiana de sus más golpeados habitantes, en los promiscuos laberintos del bajo comercio y consumo de narcóticos, incluyendo como protagonistas a los habitantes de las calles y de los sórdidos reductos habitacionales. Fenómenos de presencia más que de representación; expresiones subalternas desde lo subalterno, sin mediatización representacional. (Diéguez, 2005, p.04)

En este contexto, los artistas han asumido la función de mediadores quienes, disponiendo de las herramientas poéticas, investigan formas de organización no estrictamente jerárquicas. Los artistas transitan entre los procedimientos creativos en el campo ficcional, y la experiencia real no sólo como principio temático, sino también, como un modo de operar. En estos procesos, los artistas se presentan también como etnógrafos (Foster, 2001) observan y participan en estas dinámicas de creación que se desenvuelven en contextos reales.



Imagen Nro. 5: Fragmento de la película *La Vendedora de Rosas* (1998), dirigida por Víctor Gaviria y protagonizada por niños y niñas que vivían en el contexto en el que la película se desarrolla.

El cineasta Víctor Gaviria y su equipo de creadores, desarrollan muchos de sus trabajos a partir de la relación directa con las comunas de Medellín. De acuerdo con Diéguez, el director colombiano filma: “Personas y ambientes reales de las comunas de Medellín, como niños y habitantes de la calle, que después del rodaje sobrevivían o morían en las mismas situaciones que registraba el celuloide.” (Diéguez, 2005, p.05). De este modo, el trabajo del artista asume un carácter etnográfico, al registrar la vida cotidiana y las dinámicas sociales a través de herramientas poéticas. Denunciando lo real, la desigualdad y la marginalización social. Sin embargo, esto no produce un cambio efectivo en la vida de estas personas.

En los procesos de audición y durante las entrevistas, el equipo de *casting*, los guionistas y el director de la película, logran escuchar la historia de los moradores y de posibles actores y actrices *naturales*; desarrollando una investigación y construyendo un guion a partir de estos mismos relatos. Este proceso puede llevar meses o años de investigación y numerosas visitas a las comunas y encuentros con los moradores. De este

modo, la ficción otorga un espacio al relato y su autor. En procesos así, los protagonistas son aquellos quienes vivieron las historias que cuentan. En cuanto al trabajo de actuación, no se trata de concentrarse en el manejo de los tiempos del texto, la respiración, la intención y las expresiones. Más que dominar técnicamente los elementos específicos del lenguaje y procedimientos de actuación, lo más valioso es la legitimidad y la espontaneidad de quien vivió la historia que se cuenta.

A pesar de servir como ejemplo para pensar cómo se han dado las relaciones entre arte y vida en el contexto de la producción poética en Colombia, es evidente que, en el cine, la relación que se establece entre actores, actrices y espectadores está mediada por la cámara y el proceso de edición que se da en la posproducción. Eso quiere decir que hay un espacio temporal que delimita y media el momento de la creación, o sea, la operación, versus el momento de exhibición o el contacto con el espectador. Esto permite un manejo de la narrativa y elección del contenido a ser exhibido.

Sin embargo, en el teatro conocido como “el arte de la presencia” donde se considera que el eje de esta forma de hacer poético está centrado en el encuentro entre los actores, actrices y espectadores, la crisis de la representación se torna más densa y radical, cuestionando las formas tradicionales y planteando otras posibilidades de configurar la experiencia sensible con enfoque en este encuentro.

Como se presentó en el capítulo anterior, en el transcurrir del siglo XX existieron en Latinoamérica movimientos que ocasionaron la disolución de estructuras jerárquicas en los procesos creativos, a ejemplo de los movimientos del teatro operario y el *Nuevo Teatro*. En la búsqueda por plantear una forma distinta de contacto con el espectador es posible observar transformaciones que se desarrollaron desde un teatro de autor, texto céntrico, hacia el teatro del director, como figura central, llegando al teatro del actor y actriz, con los múltiples

procesos de entrenamiento y formación. Con respecto a esto último, se identifican una cantidad de métodos, técnicas y procedimientos que tenían como objetivo preparar actores y actrices para el momento de encuentro con el espectador. Aunque estos cambios ponen en crisis la estructura tradicional del hacer, siguen guiados por la deconstrucción de esta misma estructura desde la lógica de la representación.

(...) por ejemplo, en "Mauser" hubo una representación que por desgracia no vi, leí artículos acerca de ella, en una cárcel de Bogotá, creo, o en Argentina, no estoy seguro del todo, era una cárcel con asesinos casi todos condenados a muerte. Algún trabajador social montó con ellos el "Mauser". Para todos fue una experiencia fantástica, porque ahí de lo que se trata es de matar y entonces entendí con absoluta claridad eso del límite real -es preciso reflexionar sobre eso: qué significa transgredir cierto límite...- En esa obra se ejecuta a alguien, por supuesto que en forma ficticia. El teatro es ficción, después de la función, el actor puede subir al escenario y recibir los aplausos. Suponiendo que de una representación así uno hiciera un ritual: ahí hay alguien condenado a muerte y ese alguien actúa el personaje que es asesinado al final, que es asesinado de veras. - ¿Qué significa transgredir este límite? (Heiner Müller, 1995)

La aproximación entre el hacer artístico y la realidad que se intensificó en los años 90 afectó todas las formas del hacer poético. El teatro es una forma poética que se caracteriza por su permanente estado de transformación, considerando que, por más ensayado que esté, una presentación nunca es igual a otra. La pregunta planteada por Heiner Müller es una provocación que nos hace pensar sobre las implicaciones generadas por el entrecruce entre arte y vida en la producción teatral, un arte caracterizado por la transformación. ¿Qué pasa cuando en los procesos creativos, no los actores o actrices, sino aquellos que antes eran los portadores de las historias, asumen el protagonismo y comparten sus experiencias en el espacio simbólico?

A través del trabajo de *Mapa Teatro*, se pueden encontrar algunas pistas sobre como la tensión generada por la aproximación de estos dos campos, han originado experiencias mixtas y transdisciplinares, en el contexto de la producción escénica latinoamericana.

3.3 Mapa Teatro

Mapa Teatro es un laboratorio experimental, referencia en la producción artística en Latinoamérica. Formado en el año de 1984 por los hermanos colombo-suizos Rolf y Heidi Abderhalden cuando ambos vivían en París. Este colectivo presenta el interés por investigar una forma de teatro expandido, abordando el aspecto inter y transdisciplinar en sus trabajos. De acuerdo con Flórez Meza: “Desde el inicio de su proyecto a Heidi y Rolf Abderhalden los animó la exploración espacial y escénica, la imagen, el gesto, la no verbalidad, pero también otras formas de relacionarse con la palabra, la transdisciplinariedad e interdisciplinariedad artística, la destrucción” (Florez, 2011, p.48).

Heidi tiene formación en teatro y Rolf en artes visuales y arte terapia. Los procesos creativos de ambos son traspasados por el interés en múltiples formas y códigos que configuran el hacer poético:

Sus creadores y directores, Rolf y Heidi Abderhalden, son artistas que transitan desde las artes visuales al teatro, desarrollando instalaciones plásticas, videoinstalaciones, performances y escrituras escénicas que interesan más como experiencias vividas que como representaciones. Ellos han buscado acercarse a los conceptos de la plástica, alejándose de las convenciones de un teatro que gira en torno a un espacio ilusorio, proponiendo sus trabajos como "actos específicos", efímeros e irrepetibles.” (Diéguez, 2005, p. 06)

En el año de 1986 los hermanos deciden moverse a la ciudad de Bogotá en Colombia, donde se ven inmersos en un contexto social y político marcado por el conflicto armado y el narcotráfico. Alejados de las dinámicas artísticas que se desarrollaban en el país, estos artistas trataron de investigar formas de dialogar con los acontecimientos presentes. De acuerdo con Rolf: “Es imposible pensar en una forma de trabajo sin considerar el contexto, las situaciones que atravesaban los cuerpos de los artistas.” (Abderhalden, 2018). Desde esta perspectiva, el colectivo empezó a desarrollar una forma de investigación que parte de los *afectos*. Tal interés caracteriza otras formas de producción poética que tiene su origen en la experiencia sensible y no necesariamente en el discurso inteligible.

Distinto de otros colectivos de este período, *Mapa Teatro* buscó otras posibilidades de acercamiento al tema de la violencia de forma no discursiva. El enfrentamiento con “¿los porqués?” al desarrollar un trabajo en este contexto resultó en que el colectivo hiciera un recorrido, buscando mapear geográficamente determinados espacios e investigar cómo lo sensible podría organizarse poéticamente en un proyecto. Desarrollando también una investigación en la que se buscó reconocer cómo la violencia se inscribió en el cuerpo social.

Al mismo tiempo y continuando con el trabajo que desarrollaban en Europa, el interés por investigar formas de un teatro expandido siguió presente en el trabajo de estos artistas quienes buscaron investigar estructuras de trabajo que les permitiera la creación de proyectos en colaboración con otros artistas, en diferentes contextos sociales, a través de la formación de comunidades experimentales. El término comunidad temporal experimental se refiere a las alianzas temporales “*para producir modos experimentales de coexistencia. Se trata de una forma de organización que posibilita este laboratorio creativo poético que en cada propuesta juega e investiga transgrediendo las formas tradicionales, los límites disciplinares.*” (Abderhalden, 2019, p.36)

De este modo, el grupo ha presentado en su historia, propuestas que transitan en distintos campos disciplinares, políticos y sociales. Muchos de sus proyectos son eventos únicos, que se desarrollan a partir de la relación directa con grupos de artistas extranjeros, comunidades periféricas y colaboraciones temporales entre artistas locales.

3.2.1 Horacio

Entre los años de 1993 y 1994 *Mapa Teatro* desarrolló uno de sus primeros trabajos en Colombia en colaboración con ocho detenidos de la penitenciaría central: *La Picota* en la ciudad de Bogotá. Para Rolf Abderhalden: “Horacio ocupa un lugar simbólico, ya que desarrolla ‘una función real como laboratorio de la fantasía social y del imaginario colectivo’ superando la separación entre espectadores y actores” (Mapa Teatro citado en Palmeri, 2013, p.163). El trabajo se desarrolló a través de un taller que inició como una propuesta de *proyecto arraigado*⁴⁴, al que Rolf también denomina transposición, o sea, una especie de inmersión de los artistas en el contexto penitenciario para posteriormente desarrollar una propuesta escénica. En este caso, el proyecto se dio también con la lectura del texto *Horacio* de Heiner Müller. El objetivo era investigar cómo la violencia se presentaba en los cuerpos de los participantes, para luego transformar la investigación en material poético para ser representado por actores y actrices escénicamente.

⁴⁴ En 1995, esta forma de investigar donde los artistas se encuentran inmersos en el espacio real para luego de esta experiencia, transportar la experiencia al espacio escénico, fue utilizado en la creación del espectáculo *Oresteia Ex Machina*, que contó con la participación de artistas profesionales, en la que de acuerdo con Mapa: “Nuestra compañía ha desarrollado, desde su fundación, un método de trabajo denominado encuesta dramática. Este método se puede definir como un trabajo similar al de las ciencias sociales, pero aplicado a las artes escénicas, y consiste en un riguroso proceso de observación activa a través del cual los participantes del montaje se introducen en un espacio de la vida análoga, al descrito por el texto o sugerido por la hipótesis de la puesta en escena con el fin de aprender la dinámica de su estructura como sistema” (Mapa Teatro citado en Palmeri, 2013, p.171)

En el transcurrir del proceso se observó la potencia del hecho de que los propios participantes protagonizaran la escena. De esta manera, se planteó un entrelazamiento entre la ficción y las experiencias reales de cada participante. Este proyecto fue importante en los procesos de *Mapa Teatro*, porque los artistas llegaron a la conclusión de que no deberían ser los protagonistas de la puesta en escena: “De hecho, la figura del actor que nosotros conocíamos, y con la cual llegamos detrás de los muros, se ponía en crisis y se volvía insuficiente. Comprendimos que ese texto debía ser puesto en escena con aquellos que nos daban su testimonio: allí, en lo vivo de la experiencia, en ese lugar de punición, en el espacio de castigo.” (Abderhalden, 2019, p.34).

Con esta decisión, el grupo generó un campo de tensión entre ficción y realidad: a través de una investigación arraigada, investigando cómo lo real influye en la ficción. Y también cuestionando cómo la ficción interviene en la esfera real. El proyecto se desarrolló a lo largo de un año en el que el mito de *Horacio* sirvió como elemento mediador entre la producción poética y la experiencia real. Creando así un espacio *entre*, donde se puede identificar el encuentro entre las formas tradicionales y nuevas posibilidades de reconfigurar la experiencia sensible.



Imagen Nro. 6: Ensayos de Horacio. Fuente: <https://www.mapateatro.org/en/cartography/horatio>

Analizando el recorrido del colectivo en el desarrollo de este proyecto, se puede observar que el enfoque no estuvo en la producción de un objeto artístico. Sino en crear un espacio de experiencia donde las herramientas del hacer poético se volvieron dispositivos de experimentación, a través de un laboratorio del imaginario social: “Nosotros no estuvimos en medio de ‘actores’, sino frente a un objeto de estudio de la antropología social; estuvimos envueltos, trabajamos literalmente en un círculo de individuos heterogéneos, de historias singulares, de subjetividades, al exterior del “campo del arte”, con el único objetivo de imaginar una forma-*phone* (ver un texto, escuchar un gesto), al interior de un dispositivo experimental de creación artística.” (Abderhalden, 2019, p.35)

A partir de esta experiencia se pueden encontrar algunas similitudes entre los procesos de trabajo desarrollados por Víctor Gaviria con los actores y actrices *naturales* y el trabajo desarrollado por *Mapa Teatro*. No obstante, debido a su carácter transgresor, no existe para Rolf el interés en categorizar la función de los actores y actrices en sus trabajos:

En este caso, incluir la categoría de “actores naturales” es, en mi opinión, insuficiente. Una reflexión del actor, poeta y pensador italiano Carmelo Bene que escuché en 1984 en Roma, en el Teatro Argentina, cuestionó en mí, desde ese momento, cualquier intento de clasificación: el actor es parte de una categoría como muchas otras. Es necesario salir

de las categorías Toda mi vida practiqué el “des-género”, es decir, la desestabilización de cada género. A pesar de actuar (mal, estoy seguro), no me considero un actor. Me siento quizás más cerca del estado de artista, declarado por J. Grotowski en su «Art comme véhicule», decía Bene.” (Abderhalden, 2019, p.35)

La decisión de Rolf de no utilizar el término “actores naturales” está enmarcada en una postura ética y conceptual sobre el trabajo de los actores y actrices, presentando una actitud flexible respecto al tema de la actuación, considerando que esta práctica sufre constantes transformaciones. El dramaturgo alemán Heiner Müller, también afirma que la base del teatro es la transformación (Müller, 1995). El sentido de transformación empleado por Müller está relacionado al carácter efímero de este hacer, considerando que una presentación nunca será igual a otra, pero también se podría extender esta noción hacia los métodos, procesos y procedimientos que configuran este arte (hacer) como espacio creativo y de construcción poética.

De esta forma, es posible identificar cómo en el trabajo de *Mapa Teatro*, algunas decisiones de carácter ético sumados al interés por investigar los límites de las formas poéticas influyen sobre los procedimientos utilizados, y por fin, en el resultado estético. Eso significa que la preocupación ética de los artistas en dialogar con su contexto, considerando las experiencias de los individuos involucrados, resultó en una propuesta estética en la que los mismos individuos marginalizados asumieron el protagonismo de la puesta en escena, complejizando los niveles simbólicos del hacer poético que no se resumen ni a la experiencia real, ni a la representación de la ficción. Este espacio posibilita la aparición de un tercer campo, una especie de ruido generado por la tensión al entrelazar dos campos distintos en una operación bastante compleja de analizar con métodos de investigación tradicionales.

En el caso de *Horacio*, el tercer elemento incluso se configuró cuando el grupo compartió el trabajo fuera del espacio de la cárcel, en abril de 1994, año en el que participaron en la programación del IV Festival Iberoamericano de Bogotá. Además del taller, la puesta en escena, presentada a través de un dispositivo técnico tradicional, el teatro físico, puso en tensión no sólo los elementos arte y vida, también, manifestó el choque entre una propuesta que utilizó procedimientos contemporáneos presentados en una estructura tradicional.

Escortados por “*más de doscientos vigilantes y policías*”⁴⁵ el grupo se presentó en el teatro Colón. Durante la puesta en escena, la presencia de los escoltas no permitió que el público se sumergiera por completo en la ficción ya que la presencia de la policía denunciaba la real condición de quienes estaban en la escena: no solo eran personajes, sino también, detenidos.

En esta propuesta, los fundadores de *Mapa Teatro* asumieron la función de mediación de la experiencia compartida entre quienes eran los actores o *performers* y el espectador, con relación a todos los demás elementos. No obstante, Rolf compartió el espacio escénico siendo el único en el escenario sin una condena de por medio. Además de mediar la experiencia junto a Heidi quien dirigió el proceso, al estar en escena, asumió la postura de exposición necesaria para que los demás participantes también encontraran un espacio de seguridad para exponerse frente al público: “Aunque estaba en el escenario, su intención no era la de representar nada. Sin embargo, no era otro prisionero, representaba a alguien: el artista que desplegaba un medio para traducir la pieza.” (Abderhalden, 2019, p.37).

En procesos como este, el artista también asume la función de testigo del acontecimiento. Acompaña y documenta cómo se desarrolla el proceso de investigación a

⁴⁵ Abderhalden afirma que después de mucha negociación, lograron la libertad condicional para que los ocho detenidos pudieran presentarse. (Abderhalden, 2019, p.36)

través de una operación etnográfica. Al tiempo en que, al estar insertado en el proceso, opera las herramientas poéticas necesarias para que la experiencia y el acontecimiento se configuren como tal.

En estos trabajos constituidos por acciones y prácticas que no se encuentran únicamente en la esfera ficcional, Diéguez considera que se constituyen: “re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos pero cuyos fines trascienden este marco y se proyectan como acción política” (Diéguez, 2003, p.2). El artista deja de ser aquel que *representa* el mundo, cambiando su *status* a practicante, mediador y testigo: “(...) Más que representar un *status*, asumen su trabajo como una *praxis* para develar y visibilizar utilizando su propio *plus diferencial*”⁴⁶. (Diéguez, 2003, p.4). De acuerdo con Diéguez, estos artistas utilizan las herramientas poéticas para plantear acciones políticas. Más que asumir el protagonismo de una acción artística el creador se vuelve un constructor de espacios que posibilitan reconfigurar la experiencia sensible.

A través de esta propuesta de *Mapa Teatro* se creó una comunidad experimental donde artistas y detenidos trabajaron en colaboración para la creación de un proyecto escénico que podría ser presentado. De este modo, el trabajo se extendió en el transcurso de un año, en el que los encuentros fueron realizados por las tardes.

El mito de *Horacio* trata de la dualidad de un guerrero que, al mismo tiempo que, salvó su ciudad contra los invasores, también asesinó a su hermana inocente. Horacio, entonces, es honrado como héroe y sentenciado como asesino. En la propuesta de *Mapa Teatro* se buscó investigar cómo las palabras se volvían gestos en los cuerpos de los participantes, que, a su vez, eran sentenciados en la vida real. No se buscó la representación

⁴⁶ Plus diferencial se refiere al dominio de las herramientas poéticas.

del texto, sino la respuesta personal de los participantes frente a las cuestiones propuestas en el texto de lo “que significa ser un héroe” (Abderhalden, 2019, p.35). De este modo, el trabajo se desarrolló a partir de las relaciones entre el sujeto y el material dramático.

En la penitenciaría, algunos de los detenidos ya habían participado de otras actividades y talleres de teatro ofrecidos por el centro de detención. Esto presupone que existió entre los detenidos una previa experiencia y, por lo tanto, la construcción de un imaginario de lo que se consideraba hacer teatro y actuar. A partir del testimonio de Rolf se puede observar que en principio se tomó precaución para que los participantes pudieran deshacerse de los referenciales miméticos para el desarrollo de la propuesta:

Habiendo disuelto cualquier mecanismo mimético en relación con la identidad del héroe, iniciamos y desarrollamos nuevos procesos de subjetivación que recorrieron sus cuerpos y sus voces. Estos se revelaron especialmente gracias a las palabras de Müller, de las que se volvieron portadores. Al adoptar el término “testigo presencial”, podemos decir que se volvieron testigos en presencia, testigos en contacto directo, lo que los colocó en una posición muy paradójica: si estaban allí, es porque había otro testigo, presente, cuya palabra prueba su culpabilidad. (Abderhalden, 2019, p.37)

De este modo, la propia condición de testigos de la acción en la que todos estaban involucrados consolidó el rompimiento con la noción de actuación como representación de un personaje. También es importante señalar que, para asumir el estatus de testigo, es necesario que el individuo esté consciente de su condición de sujeto. Es el sujeto quien testimonia el acontecimiento o acción. Esta conciencia del acontecimiento implica un trabajo de actuación distinto del planteado por el modelo tradicional donde el actor o actriz se sumerge en el personaje.

Esta primera experiencia influyó sobre los demás trabajos del grupo que, aunque presenta en su repertorio una variedad de trabajos que incluyen actores y actrices profesionales, asumió la experimentación como un elemento fundamental en propuestas “más tradicionales”, buscando el entrecruce de distintos lenguajes, además de explorar las relaciones entre vida y arte y la noción de la puesta en escena como *acontecimiento*.

3.2.2 Un señor muy viejo con unas alas enormes

Otra experiencia que nos permite pensar sobre los procedimientos de creación desarrollados por *Mapa Teatro*, cuyo enfoque estuvo en el acontecimiento y entrecruce entre vida y arte investigando las más distintas formas del hacer poético, se dio en el año de 1996, con el acercamiento de *Mapa* al trabajo de los indios de Purisai Duiraisami Kannappa Thambiran Theru Kothu Manram. Este encuentro produjo la experiencia escénica *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, basado en el cuento del escritor colombiano, Gabriel García Márquez. De acuerdo con *Mapa Teatro*, se trató de un intento por descubrir una forma de “ritual viva” y trazar un diálogo entre la antigua tradición *Theru Koothu* con la obra de un autor contemporáneo.

Es importante señalar que el repertorio del grupo Purisai Duiraisami Kannappa Thambiran Theru Koothu estaba conformado por clásicos indios, y esta fue la primera vez que el grupo llevó a la escena una obra no tradicional. Esta propuesta estuvo caracterizada por la unión entre formas predramáticas puestas en tensión con las formas posdramáticas⁴⁷. De manera evidente se puede observar cómo en esta propuesta se mezclan el ritual y el hacer poético de carácter contemporáneo.

⁴⁷ Término utilizado por Hans-Thies Lehmann (1944) para referirse al teatro pos-representación de los años 60's, que problematizó elementos de la estructura del teatro tradicional como el tiempo, espacio y personaje.

Después de una experiencia de intercambio que empezó en el año 1992, con un viaje de Rolf a India, ambos grupos plantearon una propuesta de trabajo e investigación que llevó a los artistas colombianos a un segundo viaje a este país. Según Rolf:

[...] El Theru Koothu es un arte de dos mil años de antigüedad. Pertenece a un grupo de rituales, puesto que es una forma ritual en su origen, que después se convirtió poco a poco en lo que se llamó un arte de la representación. Pero en su origen es un ritual, del cual, todavía se conservan muchos eventos como el que acabamos de ver (*Rolf se refiere a la preparación de los actores antes de la presentación*). Al comienzo de la obra, antes de que empiecen el maquillaje, observen el momento en que los actores van a entrar en contacto con estos dioses que ellos encarnan. El maquillaje y todos los objetos que ellos utilizan hacen parte de un ritual de iniciación a la obra. (Abderhalden, 1996).

Así como se dieron en las manifestaciones estéticas prehispánicas, en el Oriente también se pueden encontrar (aún en el contexto contemporáneo) modos de vivirlas en los que los límites entre vida y arte se ven borrosos. Es a través de los pequeños rituales cotidianos que las transgresiones de estos límites se evidencian. Al hablar sobre el tiempo que permaneció en India, Rolf señala que:

Lo primero que hay que anotar es que la diferencia que en el occidente tenemos tan clara entre el espacio del teatro o el espacio del arte y el espacio de la vida, allá está completamente borrada. Los límites entre la vida y el arte no existen. Uno pasa continuamente de una cotidianidad llena de ritos, de una simbólica muy rica, de una cantidad de pequeñas celebraciones cotidianas; a actos considerados como un arte, como es el caso de este teatro, de una forma muy rápida y sutil. Es decir, todo el tiempo estuvimos oscilando entre los ensayos y trabajo de montaje, y rituales múltiples que se desarrollaban a lo largo del día y por cualquier tipo de situaciones. (Abderhalden, 1996)

El intercambio entre estos dos grupos generó algo *más allá* de la puesta en escena. Más que producir un objeto artístico, lo que buscó fue configurar un espacio de intercambio y aprendizaje. Elementos que no se presentaron explícitamente en la narrativa escénica, pero que hicieron parte de la experiencia y formación de los artistas:

(...) entonces, lo interesante de este montaje ha sido que no hemos estado únicamente encerrados dentro de un espacio de montaje de procesos de creación... sino que, hemos estado involucrados nosotros por nuestra presencia allá, en toda una experiencia de vida. Y eso pienso que es lo más interesante que tiene este montaje, para nosotros, obviamente, es haber estado participando 24 horas de todo un tejido social, de todo un tejido de manifestaciones cotidianas, que se meten de forma casi imperceptible, invisible de lo que es ya la representación.
(Abderhalden, 1996)

A partir del testimonio de los artistas colombianos se puede observar cómo, durante el período en que estuvieron en India, los integrantes de *Mapa Teatro* se encontraron con unas formas de manifestaciones estéticas imbricadas que, a su vez, presentan características similares a las desarrolladas por las poblaciones prehispánicas en el continente americano. Al plantear un diálogo con una cultura lejana, *Mapa* buscó entrelazar procedimientos que involucraban referentes estéticos, políticos y sociales de una cultura tradicional con dispositivos poéticos contemporáneos que, al mismo tiempo, presentan muestras características de entrelazamiento entre los campos estético, político y social. De esta forma, se puede observar cómo prácticas así, nos obligan a repensar los límites de lo que hasta el momento denominamos arte y la resignificación de este concepto en el transcurrir de la historia y sus implicaciones en distintos contextos sociales y políticos.



Imagen Nro. 7: Los actores indios y colombianos se preparan para la puesta en escena.

Fuente: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/un-se%C3%B1or-muy-viejo-con-unas-alas-enormes>

Mapa Teatro describe esta experiencia como un encuentro entre un teatro contemporáneo y un teatro popular tradicional, unidos en la búsqueda de una forma de *ritual vivo*. Tal descripción, ejemplifica lo complejo de estas experiencias, que trascienden el marco de la producción artística, al mismo tiempo en que encuentran en las prácticas tradicionales: elementos capaces de “iluminar los senderos oscuros del teatro contemporáneo.”⁴⁸ Señalando la importancia de buscar en las manifestaciones tradicionales elementos que constituyen, explican e influyen sobre la práctica contemporánea. Considerando que, al mismo tiempo, las prácticas tradicionales asumieron formas del teatro occidental como modo de supervivencia, reinención y resistencia en el constante proceso

⁴⁸ Consultado en: <https://www.mapateatro.org/en/cartography/very-old-man-enormous-wings> el 02 de noviembre de 2020.

de mestizaje y, por tanto, la producción artística contemporánea, presenta muchos elementos y procedimientos de las prácticas tradicionales.

En esta propuesta de *Un señor muy viejo con unas alas enormes* se buscó configurar el espacio de experiencia en el campo poético a través de procedimientos que estuvieran *más allá* de la representación, imbricados en las dinámicas del propio hacer poético. Podríamos considerar que lo cotidiano del hacer poético, es el manejo de las herramientas del propio hacer. En el caso de *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, sería poner en tensión las formas de un hacer milenario (*Theru Kothu*) con relación a un texto contemporáneo de estructura distinta a los utilizados por el grupo indio. Lo que acabó por obligar a la forma tradicional a reinventarse y reconfigurarse, generando otro tipo de hacer, que ya no es más el modelo tradicional.

El acontecimiento en este caso se encuentra en la creación de este nuevo modo de hacer, en el momento en que se hace. Tal dinámica se completa en el encuentro con el espectador, porque, de todos modos, se trata de un *hacer* que está *hecho* para ser compartido. Las prácticas contemporáneas que pusieron en crisis la representación posibilitaron que en el campo del arte, antes destinado a la producción de objetos de arte, se pudiera desarrollar este tipo de experiencia como una forma de *ritual vivo*.

En este caso, como artistas interesados en investigar procesos contemporáneos de creación, los artistas de *Mapa Teatro* actúan como operadores de la experiencia. Entender esto posibilita identificar algunos de los dispositivos técnicos utilizados que dialogan con el proceso de investigación del colectivo.

La puesta en escena inicia con Rolf ayudando en el proceso de preparación de uno de los actores del grupo indio, pintando su cuerpo con una sustancia blanca. Mientras tanto, Heidi y otra actriz leen el texto de Gabriel García Márquez. Primero, se puede observar el

proceso de preparación del actor o actriz, que, en las propuestas tradicionales del teatro occidental, no se da frente al espectador. En esta propuesta, el actor indio está siendo preparado para la escena frente al público presente, desmitificando y descodificando la idea de personaje. En este proceso, Rolf es el operador, utilizando las herramientas poéticas, se presenta como el que desmitifica el proceso, no actúa, apenas opera las herramientas en el campo simbólico y real.

Otro elemento que se puede observar en los primeros segundos de presentación es la narración, presente en otros espectáculos del grupo. Se trata de un dispositivo técnico que aparece en el trabajo con textos no dialógicos. También permite una forma de enunciación no mediada por un personaje, cuyo enfoque de la acción no es representar el texto, sino enunciarlo. En esta experiencia específica, la narración también es una forma de ubicar y vincular al espectador con la experiencia presentada, ya que todo lo demás se dio en el idioma de los artistas indios.



Imagen Nro. 8: Actrices de Mapa Teatro narran la historia de *Un Señor Muy Viejo Con Unas Alas Enormes* de Gabriel García Márquez. Fuente: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/un-se%C3%B1or-muy-viejo-con-unas-alas-enormes>

Desde la tradición no occidental, cabe señalar el carácter transdisciplinar del trabajo presentado por el grupo indio. La puesta en escena se da desde la mezcla entre la musicalidad, el baile, el juego y los elementos visuales que caracterizan los personajes. El juego es el elemento clave en el vínculo que se establece con el espectador. Se puede observar cómo se trata de una propuesta de carácter popular, considerando que el juego escénico presentado por los actores indios está diseñado para la aproximación directa con el espectador, quien alimenta y estimula esta forma de hacer.

Vale anotar que la fuerza del elemento vivo y de improvisación se da a partir de las relaciones que se establecen entre el artista y el espectador, es decir, a partir del contacto con el otro, quien no solo está para contemplar lo presentado, sino para jugar. La

participación es fundamental tanto como la mezcla entre la musicalidad y la gestualidad realizada por los actores. Se pueden encontrar elementos similares que componen esta forma de hacer tradicionalmente indio en otras manifestaciones estéticas desarrolladas en nuestro continente y mencionadas en los capítulos anteriores.

Finalmente es interesante señalar que, definir el trabajo como la búsqueda de un “ritual vivo”, implica asumir la existencia de una forma ritual “muerta”. Como ya fue mencionado en este trabajo, hay que considerar como el ritual se presenta en el imaginario; que con frecuencia se resume a la idea de la reproducción de formas tradicionales. No obstante, el ritual no se da en la repetición y representación de las formas, sino, en la tensión que se genera entre estos procedimientos tradicionales en el tiempo presente. Eso quiere decir que lo más importante es el vínculo que se establece entre pasado y presente, en el instante en que se ejecuta el ritual. Lo vivo está en la reconfiguración de las formas tradicionales en el momento presente. De esta forma, y de acuerdo con Ligiéro “El ritual también es una manera que tienen los pueblos para conectarse con un estado colectivo y, al mismo tiempo, a un pasado mítico y construir una solidaridad social, para formar comunidad.” (Ligiéro, 2012, p.88)⁴⁹.

Es muy interesante cómo en este trabajo, las formas tradicionales se reconfiguran dentro de la puesta escénica, mediada por herramientas específicas de un modo de hacer no ritual, pero que poseen características comunes a los rituales, compartida con un grupo de espectadores que asisten al ritual reconfigurado, al mismo tiempo en que hacen parte de esta reconfiguración. Hay un hibridismo entre unas formas occidentales presentes en las

⁴⁹ Cita original (pts.): “O ritual também é uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado mítico e construir uma solidariedade social, para formar comunidade.” (Ligiéro, 2012, p.88) Traducción propia.

estructuras de las herramientas poéticas de la escena, y la reconfiguración de una práctica ritualista tradicional no occidental.

3.2.3 Un pacto por la vida

Entre las experiencias propuestas por *Mapa Teatro*, *C'undua: pacto por la vida* realizado entre los años 2001-2005, presenta de forma significativa la transdisciplinariedad y una reveladora búsqueda por la configuración de una propuesta de ritual vivo, entrelazando elementos del campo político, social y poético.

En el año 2001, *Mapa Teatro* desarrolló en colaboración con la alcaldía de Bogotá el proyecto *C'undua* con el objetivo de documentar la desaparición de una de las zonas del barrio Santa Inés, conocido como El Cartucho. En las últimas décadas del siglo XX, este lugar se convirtió en un espacio marcado por la violencia del narcotráfico y otros delitos. Sobre el barrio, Rolf afirma que: “(...) conocido genéricamente como El Cartucho, constituía un lugar estigmatizado, cargado no solamente de una larga y rica historia urbana, sino también de una infinidad de mitologías que nos acompañaron a todos; (...) Debido a ese particular estado de excepción que la caracterizaba, la zona se convirtió en un punto estratégico de la ciudad para toda suerte de negocios y transacciones, legales e ilegales, pero también para el desarrollo de las actividades más ingeniosas de la economía del rebusque.” (Abderhalden, 2010, p.02)

Debido al contexto de inseguridad, en el año de 1998 el alcalde de la ciudad, Enrique Peñalosa⁵⁰ inició un proyecto en el que se plantearon diversas acciones, entre ellas la

⁵⁰ De acuerdo con Rolf entre los años 2001 y 2005, *Mapa Teatro* desarrolló un proyecto artístico con el apoyo inicial de la nueva administración distrital de aquel entonces, liderada por Antanas Mockus (2000 - 2003), y luego de manera autónoma, hasta su finalización en 2005”. (Abderhalden, 2010.)

demolición del barrio para la construcción del parque Tercer Milenio y la reintegración de los ex habitantes en la sociedad a través de programas de rehabilitación y capacitación profesional.

El proyecto de *Mapa Teatro* funcionó en los primeros tres años como una de las acciones que integró el programa de la alcaldía, que consistió en un taller desarrollado con quince ex moradores de la región. El principal objetivo del proyecto transdisciplinar fue documentar de forma poética el proceso de desaparición del barrio. La documentación se dio a través de acciones interdisciplinarias compuestas por instalaciones, performances, producción audiovisual y el teatro. De acuerdo con Rolf Abderhalden: “Este proyecto, que pone de manifiesto las estrechas relaciones que pueden tener el arte y la realidad, el teatro y la ciudad, la presentación y la representación, tuvo una resonancia singular por sus características e implicaciones, tanto de orden estético como político, antropológico y sobre todo de orden humano, relacional.” (Abderhalden, 2010, p 01).

El trabajo inicio con un taller de seis meses. A partir de ese proceso, se desarrollaron una serie de acciones artísticas compartidas. Entre ellas estuvieron: Prometeo Acto I y II (2002-2003); Re-corridos (2003); Limpieza de los Establos de Augías (2004); Testigo de las Ruinas (2005).

C’undua es resultado de una acción de desplazamiento y está entrecruzado por los conceptos de autobiografía y archivo. Elementos que se volvieron dispositivos en muchos procesos creativos contemporáneos que, una vez más, presentan un carácter etnográfico. El proyecto nació de la necesidad de documentar la desaparición del barrio a partir del relato de las experiencias de los ex moradores afectados por la condición de desplazamiento. La reconstrucción simbólica y poética donde vivían los ex habitantes del Cartucho permea todas las fases del proyecto como relato, testimonio y archivo de la desaparición de la región.

Por consiguiente, *Prometeo* Acto I y II se trata de dos puestas escénicas realizadas en el espacio de un año, protagonizadas por ex moradores del barrio. Participaron mujeres y hombres de distintas edades, estratos socioeconómicos y procedencias. En ambos actos de *Prometeo*, se entrecruzaron como dispositivos técnicos distintas formas de creación artística como la instalación, el video, el teatro y la performance.

Los ex habitantes participantes del taller desarrollaron el trabajo a partir del mito de *Prometeo* en la versión de Heiner Müller. Así como en *Horacio*, utilizando un texto del mismo autor, el mito sirvió como elemento para el proceso creativo y herramienta de subjetivación. Rolf afirma que se eligió el mito como “potenciador de relatos”⁵¹. Sin embargo, en *Prometeo* también, fueron utilizados como material poético textual relatos personales de los ex moradores que contaban sus historias y experiencias vividas en el barrio.

Escogimos la versión del mito que hace Müller porque en ella Prometeo, una vez frente a Heracles, no está muy seguro de desear su liberación. (...) Es en este punto, precisamente, en este *turning point* de la fábula que se genera el “centro de temor” de la historia: Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro. Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes, la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. Así llegamos al lugar: con la intención de proponer a un grupo de pobladores del barrio lecturas posibles de este mito. (Abderhalden, 2010, p.04)

A partir del texto, el grupo trabajó durante un año en el que “A medida que el texto se leía, cada uno iba reinventando su propio relato, reactualizando el texto original y reescribiendo su propio mito.” (Abderhalden, 2010, p.05). Así como en *Horacio*, el texto se

⁵¹ “El mito es el relato por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos” (Abderhalden, 2010, p.03)

entrelazó con la experiencia real de los participantes, lo que posibilitó que se diera de forma más intensa el proceso de resignificación y reconstrucción de la dramaturgia a partir de las experiencias personales.



Imagen Nro. 9: *Prometeo acto I.* Fuente: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/prometeo-i-acto-ii-acto-0>

Después del año de trabajo, en 2002 se dio la primera presentación pública de *Prometeo: Ier acto* en el espacio del barrio semi-destruido. De acuerdo con Rolf: “[...] se pusieron en escena los relatos y las narraciones visuales, sonoras y gestuales nacidas de la experiencia del laboratorio.” (Abderhalden, 2010, p.05). De acuerdo con Diéguez

Los que hasta entonces habían sido catalogados como ‘desechables’ emergieron como performers y poetas en una experiencia inclasificable: los textos que decían habían sido escritos por ellos y hablaban de ellos, no representaban a otros que a sí mismos. La acción ejecutada fue un acto de presencia, no de representación. In situ, sobre el mismo terreno del barrio donde habían vivido, el derruido Cartucho, con

los protagonistas reales, la memoria adquiriría un gesto, un cuerpo, una imagen, una voz.” (Diéguez, 2005, p.12)

Un año después, en 2003, el segundo acto se dio sobre las ruinas del barrio, en donde se construía el Parque Tercer Milenio. El acto performativo se dio con la reconstrucción del espacio con objetos y muebles de los ex moradores. De esta forma, el espacio pasó por una resignificación y reconstrucción poética: “pequeñas acciones, individuales y colectivas, alternaron con proyecciones de video sobre grandes pantallas que daban cuenta de lo que había sucedido, durante un año, tanto en sus vidas como en el barrio. Al final, el grupo de participantes y un centenar de antiguos habitantes de Santa Inés-El Cartucho bailaron al son de un bolero sobre las ruinas del barrio. Como cuando el dios Shiva baila sobre la destrucción: algo en la vida renace y se regenera.” (Abderhalden, 2010, p.299).

Otra vez, el tiempo del acontecimiento es el tiempo presente. Al instante en que resignificaron el mito *Prometeo*, los ex moradores exponían sus experiencias, historias de vida en aquel espacio que había desaparecido. El acto poético construido a través de la comunidad experimental representa otra experiencia híbrida, existió porque el contexto social le permitió existir en la forma única como se configuró. Luego, en el campo simbólico, los ex moradores encontraron un espacio para hablar de la urgencia de lo que les había ocurrido, de sus vivencias, compartiendo algo de su vida.

Este encuentro resultó en un material de archivo, una huella en la historia, memoria resultante del acto poético. No se trató solo de un espectáculo para ser contemplado por los espectadores, fue también, acción y construcción de realidad influyendo sobre el mundo real, a través de herramientas poéticas.

En el año de 2003 el grupo desarrolló otra acción denominada *Re-corrídos* en la que propusieron otra reconstrucción poética del antiguo barrio. De esta vez la acción se realizó en la antigua sede del colectivo en el centro de Bogotá. El trabajo contó con la participación de antropólogos, músicos, arquitectos, entre otros que, a través de la obtención y producción de materiales como fotografías, videos, objetos y testigos de los ex habitantes, configuraron una instalación interactiva dividida en doce espacios correspondientes a los espacios más representativos del barrio Santa Inés: “La casa funcionó, físicamente, como una instalación y, simbólicamente, como una metáfora del barrio: cada espacio activaba, a través de diferentes dispositivos de interactividad, una dimensión particular de la memoria viva de Santa Inés-El Cartucho.” (Abderhalden, 2010, p.06)

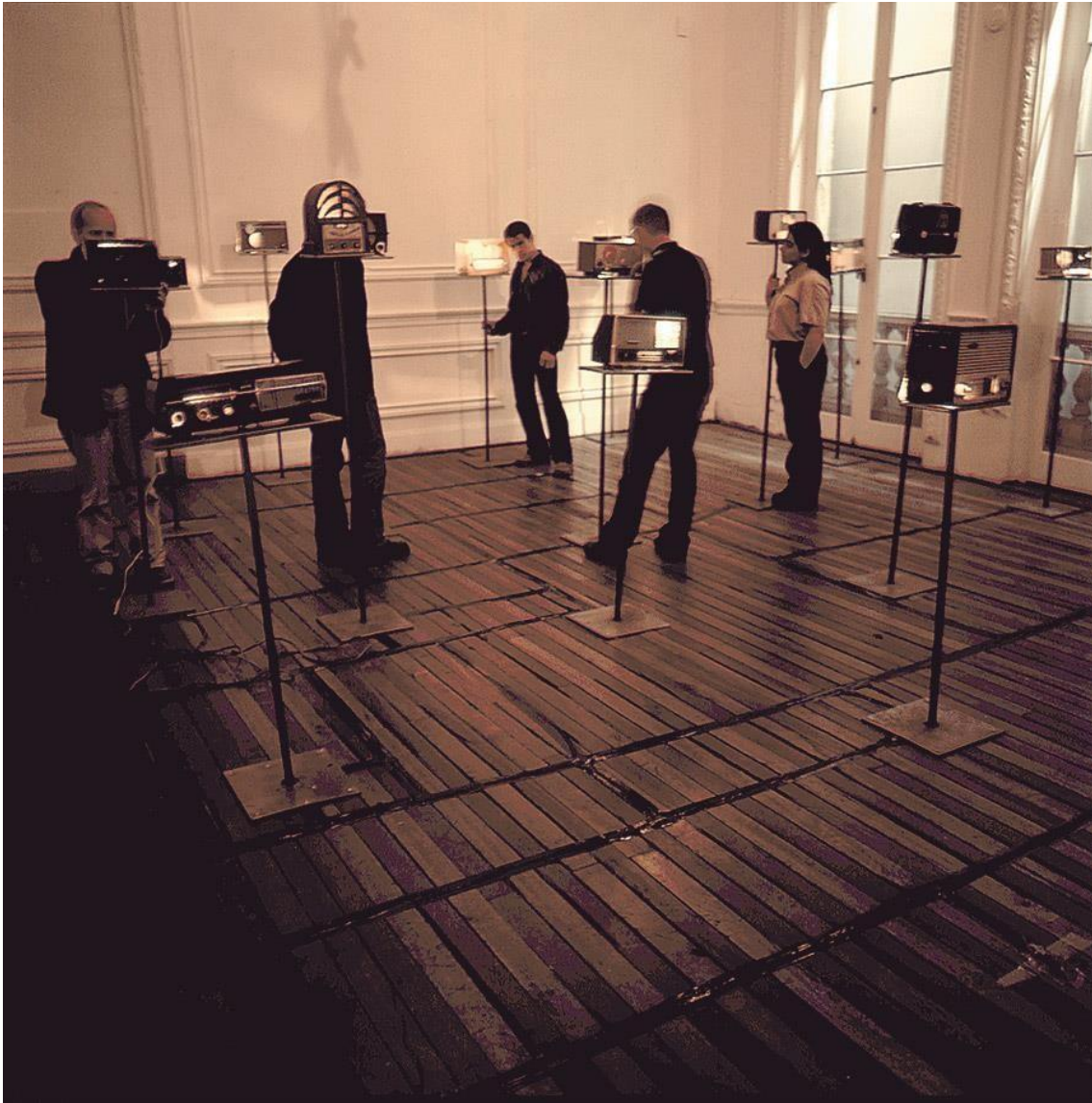


Imagen Nro. 10: *Re-corridos*. Fuente: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/re-corridos-0>

Los visitantes activos recorrieron el espacio de la casa en la que fue posible encontrar la proyección de videos e imágenes de los ex moradores del barrio; escuchar relatos y encontrar espacios construidos con materiales relacionados a la cotidianidad del barrio, así como, el reciclaje. La acción trató de la memoria, la reconstrucción y transposición del espacio a partir del relato de sus ex habitantes.

Luego del período de demolición, en 2004 la tercera acción del colectivo se llamó *La limpieza de los Establos de Augías*. Consistió de una videoinstalación que sucedió en simultáneo en dos espacios: en el Museo Nacional de Bogotá y en el barrio Santa Inés. En el Salón del Museo fueron proyectadas imágenes de la construcción del parque Tercer Milenio en tiempo real. Mientras que, en el espacio físico del parque, en donde se daba la construcción, fueron proyectadas en doce monitores, imágenes en *looping* del proceso de demolición de la última casa del barrio:

Este ir y venir entre dos espacios físicos de la ciudad implicó igualmente un desplazamiento en el tiempo: un continuo movimiento entre las imágenes del pasado y las imágenes del presente; no un ejercicio mecánico del recuerdo sino una experiencia dinámica de la memoria, entendida esta en el sentido de Benjamin, como “constelación” de tiempos heterogéneos. Asimismo, el proyecto generó un movimiento de personas entre un lugar de la ciudad y otro: obreros y antiguos habitantes del Barrio Santa Inés-El Cartucho visitaron por primera vez el Museo de Arte Moderno de Bogotá y visitantes usuales del Museo se desplazaron, por primera vez, al antiguo Barrio Santa Inés. (Abderhalden, 2010, p.08)

Más allá de la videoinstalación, la propuesta posibilitó un intercambio y pasaje de personas de un determinado contexto a otro. Además, fue una acción que resultó ser una especie de lupa ampliaba la acción cotidiana (la construcción del parque) generando una hiperexposición y espectacularización de la vida, a partir de la propuesta poética. Por otro lado, lo poético tiene su fondo y forma en la acción real. Finalmente fue una retroalimentación entre vida y arte. “La limpieza de los establos de Augías retoma la pregunta sobre la relación arte, memoria, ciudad, continuando las exploraciones en situaciones y espacios límites: nuevamente un lugar límite — el mismo de «Prometeo», El Cartucho, uno de los límites socioeconómicos de Bogotá — experimentando bordes

estéticos, aproximando narrativas míticas, sucesos urbanos y problemáticas sociales que eran transmitidas en tiempo real” (Diéguez, 2005, p.).

Así como en *Re-corridos*, esta acción presenta un carácter indexical, eso quiere decir que organiza las herramientas de captación y exhibición de la acción; señalando el acontecimiento cotidiano. El arte opera como indicio de que algo está ocurriendo, ampliando la mirada del espectador a una acción cotidiana. Además, en su forma la acción es una especie de *ready made*, que toma elementos ya existentes y los expone en espacios artísticos, como en el museo.

Por último, *Testigos de la ruina* realizado en el año de 2005, fue una videoinstalación y performance en la que se proyectaron en cuatro telas móviles, imágenes y testimonios de los ex moradores durante todo el proceso de transformación del barrio. El hecho de que las telas podrían ser reordenadas, modificando el espacio, puede ser leído simbólicamente como el proceso de deconstrucción del antiguo barrio y construcción del nuevo parque. Una vez más, *Mapa Teatro* logró crear poéticamente utilizando dispositivos similares a los que operan en la vida real, potencializando la acción.

Junto a la videoinstalación se realizó la performance de la ex moradora del barrio Juana Ramírez, quien preparó arepas, ejerciendo una actividad que realizaba cuando era moradora del barrio. Al moverse entre las imágenes (reconstrucción poética del espacio), mientras ejercía una actividad cotidiana, se creó un espacio *entre* la realidad y la ficción. “Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, que realiza en vivo la misma acción de sus últimos años en el barrio (preparar arepas y chocolate), asistimos a la ceremonia de despedida de un episodio importante de la historia de nuestra ciudad.” (Abderhalden, 2010, p.09)



Imagen Nro. 11: Juana Ramírez prepara arepas en *Testigos de las ruinas*. Fuente: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/testigo-de-las-ruinas-0>

El material proyectado fue una recopilación del material que el grupo había recogido durante los años en el que acompañó el proceso de desaparición del barrio y construcción del parque Tercer Milenio. De acuerdo con Rolf, este último trabajo “sintetiza nuestra opción como artistas confrontados a las grandes paradojas de lo real: nuestro rol testimonial.” (Abderhalden, 2010, p. 08-09).

3.3 El ritual vivo

Los trabajos de *Mapa Teatro* permiten observar que la relación entre los elementos poéticos, políticos y sociales configuran procesos liminales, híbridos y transdisciplinarios. En este sentido, se puede observar cómo “Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido.” (Diéguez, 2009, p.01).

Tanto en *Horacio* como en el proyecto *C'undua* se presentan una serie de elementos complejos que no se resumen en la producción de un objeto de arte o en la creación de un espectáculo. Son experiencias en las que se crearon comunidades experimentales a través de — y en función — del hacer poético, al mismo tiempo en que viabilizaron el protagonismo de individuos marginados en la sociedad: “El arte opera allí como una práctica de inversión, como una experiencia de borde, en los límites del propio cuerpo social. Si consideramos las prácticas litúrgicas y religadoras, propias de las situaciones liminales observadas por Turner, con los ‘ritos de paso’ como tentativas para liberarse de la estructura, quizás podamos ver allí una compleja metáfora para seguir pensando los entrañables vínculos del arte colombiano con su realidad.” (Diéguez, 2005, p.05).

A partir de los ejemplos citados, se puede observar como el interés por la vida real se presentó en los trabajos de distintos modos: A veces, como acción política influyendo en el campo social formando comunidades temporales y reconfigurando formas de relación con el otro y con el entorno. En otros momentos, la vida emerge con el manejo de las herramientas poéticas, con la puesta en escena que privilegia el acontecimiento, o sea, el instante en el que se construye la experiencia.

De este modo, lo real que permeabiliza estos trabajos, suscita lo vivo en las experiencias rituales y la urgencia del acontecimiento, del presente y del vínculo con los demás. Lo común en trabajos tan diversos no es que tomen de la realidad elementos para la producción poética, sino que, más que imitar la realidad, estos trabajos la fabrican. De algún modo, existe un grado de eficacia. Tratándose de un modo de hacer donde el artista no busca representar el mundo, sino que lo fabrica, extrayendo del arte su máximo significado: un hacer.

Los procedimientos utilizados no necesariamente tienen que ver con tomar de lo real un fondo narrativo. Tan importante cuanto el tema abordado en las experiencias es el manejo y elección de los procedimientos. La relación entre *Horacio, Un señor muy viejo...* y *C'undua* no es el tema abordado en cada una de estas propuestas, sino cómo los artistas trabajaron con los dispositivos poéticos en función de un hacer que no busca una forma de representar el mundo, lo que busca es construirlo.

Desde esta perspectiva, se puede decir que lo más potente en la experiencia con el grupo indio *Purisai Duiraisami Kannappa Thambiran Theru Kothu Manram* no fue la representación del texto de Márquez, ni siquiera la calidad de esta representación. Lo potente fue el encuentro entre dos culturas. Entre las dos referencias que en el momento en que convergieron, posibilitaron la aparición de otros niveles de complejidad y formas de configurar lo sensible. Este proceso ocurrió delante del espectador en el momento en que la acción se desarrolló.

Considerando que no se tratan de formas tradicionales, las funciones también son reordenadas. Los artistas de *Mapa Teatro* no fueron los protagonistas, no porque no estuviesen aptos o porque el discurso no se legitimaría en su voz, sino que, en su función de artistas, optaron por proporcionar las herramientas poéticas para construir espacios que estuviesen *más allá* del propio hacer artístico, esto implicó una decisión ética. La no jerarquía en el proceso del hacer poético permitió que, en algunos casos, los propios participantes-espectadores, o sea, la vida misma, asumiera el protagonismo.

En propuestas como estas, el artista pasa a ser un operador de los dispositivos que permiten la creación de un espacio de experiencia compartida utilizando procedimientos sistematizados en distintas disciplinas como, por ejemplo, el teatro tradicional. No obstante, se mezclan estos elementos al servicio de la experiencia y no de la puesta en escena como

se podría presumir en el arte por el arte. Sino que, preocupados en dialogar con el contexto, producen una forma de hacer híbrida entre el juego y la eficacia.

Las comunidades experimentales ayudan en el proceso de hibridación considerando el sentido *biológico* de la palabra. La creación de comunidades experimentales forma, así como son los híbridos, un tipo de acontecimiento que no puede repetirse o ser sistematizado. No sólo porque el teatro es transformación, sino que, se trata de un nivel de particularidades, subjetividades y dinámicas que se producen en un determinado contexto. De este modo, los procesos no pueden ser simplificados o sistematizados a través de la creación de métodos o modelos. No obstante, algunos procedimientos pueden repetirse.

CAPÍTULO 4

ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

4.1 Relato: la ética que conduce a la práctica

En marzo de 2017, después de trabajar por dos meses en un programa de voluntariado en Perú, aproveché que estaba en el país para conocer la capital Lima y el trabajo del grupo cultural *Yuyachkani*. Cuando contacté al grupo, les hablé de mi experiencia en el país y también que yo era integrante del grupo de investigación AHQIS, coordinado por André Carreira. De forma muy amable, Miguel Rubio, director del grupo peruano, me invitó a asistir a un ensayo de la obra que estaban por estrenar llamada *Discurso de Promoción*. En esta obra, marcada por la multidisciplinariedad, se pone en discusión el tema de la representatividad a través de una puesta en escena que invita al espectador a hacer parte de la construcción escénica. Rubio, también me invitó a compartir algunos ejercicios que desarrollaba en el AHQIS⁵².

En esta ocasión me sentí privilegiada de conducir una práctica con actores y actrices que son referentes en la producción teatral latinoamericana. Esta experiencia me marcó por la generosidad y disponibilidad de estos actores y actrices que tenían en tiempo de carrera lo que yo tenía en edad. Como se presentará más adelante, se puede señalar que este comportamiento hace explícita una ética que conduce y caracteriza el trabajo de *Yuyachkani*.

⁵² El Núcleo de Procesos sobre Creación Artística, atravesados por muchas referencias que se extiende desde el trabajo de los modernos Meyerhold y Grotowski pasando por el teatro experimental argentino y en diálogo con otros investigadores contemporáneos como Schechner, investigamos procedimientos de actuación por estados a través de un laboratorio práctico de la misma. De esta forma en el AQHIS, investigamos cómo los actores y actrices producen cualidades de presencia a partir de estímulos internos y/o de las relaciones que se establecen entre actores/actrices; elementos del lenguaje (espacio, texto y vestuario) y los espectadores.



Imagen Nro. 12: Teresa Ralli y Gabriella Paredes en ejercicio del laboratorio de Estados del (AHQIS) coordinados por Ana Zechini. Foto: Miguel Rubio

Durante los ejercicios que realicé con el grupo, compartí algunas premisas que trabajamos en el AHQIS, como: buscar no representar, estar presente, buscar siempre estar en contacto con el otro y dejar que la acción fluya desde la relación que se establece entre los actores, actrices y los demás elementos. Después de compartir los ejercicios, la actriz Teresa Ralli hizo un comentario que me llamó la atención: la actriz comentó que hacía parte de una generación de actores y actrices en la que la preparación técnica y el entrenamiento fue fundamental. Durante los años 80's, estuvo de moda la búsqueda de un cuerpo preparado, que dominara técnicamente numerosas posibilidades. Esta perspectiva fue importante en un período en que los grupos empezaron a buscar sus espectadores en espacios no convencionales. No obstante — observó ella — en la producción contemporánea se pedía algo relativamente difícil: deshacerse de toda esta preparación, para desarrollar otro tipo de

abordaje, que tiene como base la no representación, el cuerpo no entrenado y, cuyo elemento central es la presencia.



Imagen Nro. 13: Ana Zechini y actores y actrices del grupo Yuyachkani. Foto: Miguel Rubio.

Es interesante observar que centrar el trabajo en la noción de presencia de aquel o aquella que está en escena, también es una respuesta a las nuevas formas de trabajo que se desarrollan tomando lo real como dispositivo y privilegiando la figura de los portadores de las historias y experiencias como los protagonistas de la puesta en escena.

En este contexto, se podría decir que, es muy difícil desarrollar un proceso de formación y entrenamiento — como se ha dado en la formación grupal de los 80's — considerando que esto demanda un tiempo de dedicación y preparación, que no corresponde al tiempo real con el que se plantean muchos de estos nuevos trabajos, que muchas veces se desarrollan como acciones específicas en un determinado contexto. También, es importante

señalar que lo esencial en estos casos, no es la capacidad técnica de aquellos que están en escena, sino su relación con la historia o acción desarrolladas y compartidas con el público.



Imagen Nro. 14: Ana Correa y Ana Zechini en ejercicio “*diagonais*”. Foto: Miguel Rubio.

4.2 YUYACHKANI

Yuyachkani tiene un recorrido histórico de formación grupal tradicional y carga la experiencia de un colectivo que unido, ha pasado por muchos procesos y sigue investigando en el campo de la producción contemporánea y sobre las nuevas posibilidades del lenguaje teatral, al mismo tiempo en que es fiel a una ética de trabajo que consiste en un constante diálogo con el contexto social y político. De acuerdo con Lamus, *Yuyachkani* es parte de un grupo de artistas que: “(...) comenzaban a adentrarse en las exploraciones culturales antropológicas, quienes pretendían devolverle al teatro su sentido comunitario integral,

religioso primigenio, ritual y el de necesidad pública, además de trabajar para restituir esos sentidos.” (Lamus, 2010, p.360)

Fundado en los años 70 en la ciudad de Lima, el grupo empezó su búsqueda vinculando la práctica teatral al contexto histórico, social y político de su país. De acuerdo con la actriz Ana Correa, “Yuyachkani empieza con un teatro que debería reflejar lo que pasaba en Perú en la década de los setenta” (Correa, 1994, p.159). Miguel Rubio señala que, al inicio, el trabajo era producto de la creación colectiva, antes de que ellos supieran de la metodología desarrollada por Buenaventura. De esta forma, el grupo empezó su trabajo uniendo materiales independientes, como *sketches* y canciones que presentaban en eventos político-culturales. Estas acciones estuvieron caracterizadas por el trabajo empírico y la acción inmediata (Rubio, 2011, p.159).

El trabajo del grupo puede ser subdividido en períodos que reflejan estéticamente las producciones. Siendo el primer período entre los años 70 hasta los 80, cuando se puede observar una actitud caracterizada por cierto “romanticismo ideológico” en el que, aún muy jóvenes, estos artistas desarrollaron una especie de *cuerpo de lucha*. Una presencia que incitaba a la confrontación en una época marcada por luchas sociales y sindicales que se dieron en el país. Las primeras obras fueron *Puño de Cobre* (1972), *La Madre* (1974), *Allpa Rayku* (1978) y *Los hijos de Sandino* (1981) que se caracterizaban por ser obras de índole político-ideológica.

De este modo, desde su formación *Yuyachkani* buscó un teatro que no se divorciara de la realidad, siempre presente directa o indirectamente en las temáticas abordadas en los

espectáculos. De acuerdo con Santiago Soberón⁵³ los artistas de *Yuyachkani*: “(...) cimentaron un estilo social-realista bajo la premisa de que su teatro debía reflejar los conflictos sociales de la época, tal como podía apreciarse en uno de sus primeros montajes, *Puños de cobre*, que aludía a la lucha de los mineros del centro del país en esos años.” (Soberón, 2010, p.18)

Considerando que el grupo creó espectáculos abordando temáticas sociopolíticas, así como algunos de los grupos de este período, *Yuyachkani* también buscó su público en la periferia, viajando al interior del país. Estos viajes permitieron una aproximación a elementos de la teatralidad andina poco conocidos por los integrantes del grupo, como la festividad, el enmascaramiento, la musicalidad y las danzas. A partir de estos viajes y considerando las nuevas influencias, el grupo presentó una segunda fase en los años 80. Rubio menciona que en este período el aspecto de la presencia cambia de un cuerpo de lucha a un cuerpo “festivo”, eso quiere decir que buscaron un cuerpo con alta carga de teatralidad: musicalidad, danzas, vestuarios no convencionales, malabarismos, entre otros.

En esta fase, el grupo pasó a dedicar más tiempo al trabajo actoral planteando el concepto de actor múltiple: “(...) capaz de tocar instrumentos, bailar, trabajar con máscaras, un actor que se pudiera salvar por él solo, no por las luces ni por el telón” (Correa,1994, p.163).

Se puede observar claramente como en el trabajo del grupo, el elemento técnico está directamente vinculado al contexto. Al llevar su trabajo a espacios no convencionales como plazas, parques, sindicatos, mercados, escuelas, etc., sin contar con los recursos que podrían

⁵³ Crítico e investigador teatral. Egresado del programa de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú).

encontrar en un teatro tradicional; los actores y actrices desarrollaron habilidades que permitieron crear y ampliar el diálogo con la comunidad en distintas regiones.

Como fue mencionado en capítulos anteriores, la búsqueda por un *nuevo público* planteó en el trabajo de los teatreros de la vanguardia latinoamericana la investigación de nuevos procedimientos creativos para alcanzar el público no elitizado. No obstante, mientras directores como Antunes Filho y el TEC, por ejemplo, optaron por priorizar elementos más específicos del lenguaje escénico y sus estructuras, influenciados por las investigaciones de directores como Stanislavski, Grotowski, Meyerhold y Brecht, entre otros, enfocándose en las dinámicas de los procedimientos creativos y en el trabajo de formación y entrenamiento de los actores y actrices, *Yuyachkani* optó por un proceso de inmersión en el universo andino, impulsando la creación de un teatro nacional con base en los discursos de identidad, común entre muchos directores de este período, planteando acciones que llegaron a ser clasificadas como *folklore*.

Durante el festival *Berliner Festspiele*, en el año de 1982, Rubio relata que Enrique Buenaventura clasificó como “*folklórico*” el espectáculo *Allpa-Rayku (1978)* presentado por *Yuyachkani*. Creado en la primera fase del grupo, el argumento del espectáculo hacía referencia a la ocupación de tierras en *Andahuaylas* en 1974. Para el director del *TEC*, el teatro no debía buscar una concientización o afirmación política, ya que, de acuerdo con Buenaventura, el discurso presenta sus propias formas y contenidos (Rubio, 2011, p.23).

A través de la crítica de Buenaventura se pueden identificar algunos puntos esenciales: el primero es el interés del director colombiano por investigar los elementos del lenguaje teatral y problematizar el teatro que tiene sus bases en la retórica, evidenciando la intrínseca relación entre forma y contenido, anticipando lo que vendría a ser discutido por muchos

grupos de este período, incluido *Yuyachkani*, dando como resultado el desplazamiento del centro de la creación de la obra hacia el procedimiento, ya que forma es contenido.

Y el segundo, consiste en que Buenaventura acentúa una clara distinción entre teatro y *folklore*, presentando cierta postura esencialista en cuanto a la creación artística. Esta perspectiva esencialista que separa la producción popular del objeto de arte puede ser una de las razones por las cuales todavía se sigue planteando una visión progresista del desarrollo artístico en nuestro continente, sin considerar como estos campos han ejercido mutua influencia en sí.

Aunque es necesario señalar que los propios integrantes del colectivo, en su constante ejercicio de aprendizaje y revisión, asumen que en el principio se recurrió a la influencia de la cultura andina desde sus referentes externos y materiales, o sea, las formas. Poco a poco fueron descubriendo y desarrollando procedimientos vinculados a la filosofía andina y su cosmovisión. De acuerdo con Miguel Rubio Zapata, la búsqueda por una identidad nacional, acabó llevando a una postura “idílica e ingenua que asoció identidad con una mirada nostálgica y anclada en el pasado, y cuya consecuencia es una cierta simplificación que ciertamente genera rechazo.” (Rubio, 2011, p.13) como se puede observar con el ejemplo de Buenaventura. Rubio afirma que muchas veces lo que se esperaba de los artistas latinos era justo lo exótico, tal cual afirma el crítico e historiador cubano Gerardo Mosquera al señalar que: “durante los años 80 y parte de los 90 se pedía con frecuencia al arte de América Latina manifestar explícitamente su diferencia o satisfacer expectativas de exotismo.” (Mosquera, 2009).

En la búsqueda de un hacer de carácter nacional, en el principio, es posible que *Yuyachkani* haya acentuado la utilización de las formas externas de la estética andina, o sea,

los estereotipos. Al mismo tiempo siguió replicando procedimientos característicos del teatro tradicional occidental basado en la retórica y no en el acontecimiento.

Como ya he mencionado, es interesante ver que los procedimientos de estas manifestaciones tradicionales en Latinoamérica han sobrevivido en las manifestaciones populares y a su vez son fundamentales en algunos procedimientos de creación contemporáneos. En el trabajo de grupos como *Yuyachkani* eso es evidente porque se buscó plantear una identidad nacional a partir del rescate de estas prácticas incluyendo la musicalidad, el enmascaramiento y las danzas. Con el transcurrir del tiempo, el grupo desarrolló un hacer teatral híbrido, que no se limitó a los estereotipos, sino que poco a poco, entendió los significados de estas prácticas en el contexto comunitario, que tampoco era novedoso en el trabajo del grupo, ya que como se ha mencionado, desde su principio buscó trazar un diálogo con la realidad social.

Considerando el acercamiento del grupo a estas manifestaciones presentes en la cultura popular, es esperado que el grupo termine por desarrollar formas inter, multi y transdisciplinarias. Teniendo en cuenta el interés por estas formas estéticas tradicionales, es evidente que la multidisciplinariedad también se presenta en el trabajo de los actores y actrices, en sus procesos creativos y de formación, desarrollando habilidades en los campos de la música, la danza y el gesto. Esto es porque en las manifestaciones populares o tradicionales, la mezcla entre elementos plásticos, sonoros y gestuales es un hecho.

En cuanto a la formación de los actores y actrices se puede señalar que, el desarrollo de habilidades no se dio por el interés exclusivo de realizar productos artísticos. No se trata de pensar en el desarrollo técnico, focalizando la investigación en elementos del hacer artístico como un hacer exclusivo y autónomo, o del interés por el virtuosismo.

En los finales de los años 70, se buscó sustituir el concepto de técnica por el de *entrenamiento* sobre la influencia del teatro antropológico de Eugenio Barba, ya que el *entrenamiento* hace referencia a un desarrollo técnico continuo que desplaza el proceso de aprendizaje del colectivo hacia el individuo. La utilización del concepto *entrenamiento* y no técnica, se justifica por el hecho de que la técnica se volvió sinónimo de virtuosismo, o sea, aquel que desarrolla una técnica pura para un fin. Por otro lado, está el actor o actriz que se dedica a entrenar, desplazando el foco hacia el proceso ya que “el verdadero entrenamiento sigue por toda la vida.” (Ibid. citado en Telles, 2011, p.146)⁵⁴. De acuerdo con Lamus: “Las teorías de Barba demostraron el valor social del teatro - sin importar el sitio donde se haga - y permitieron ser adaptadas de manera extendida por los latinoamericanos, gracias a la utilización de elementos rituales, mágico-religiosos, tan afines al mundo de estas geografías americanas y a sus culturas y a que de manera cíclica sus creadores se han adentrado en búsquedas para profundizar en las raíces étnicas.” (Lamus, 2010, p.367).

A partir de esta lógica, el grupo desarrolló el concepto de actor o actriz integral, refiriéndose a aquel o aquella que no solo desarrolla un buen trabajo técnico, sino que, de acuerdo con Ana Correa, su trabajo está integrado a una postura personal de un artista capaz de “(..) reflexionar también sobre la situación del país” (Correa, 1994, p.163). O sea, que desarrolla su trabajo no solo como un fin, caracterizado por el pensamiento del: el arte por el arte, sino que, además, el artista debe comprometerse con el contexto sociopolítico. En este período el grupo produce los espectáculos *Los músicos ambulantes* (1983); *Un día en perfecta paz*, *Quinua* y *La madriguera* en 1984; *Encuentro de zorros* y *Balas del bien-estar*

⁵⁴ Cita original (pts.): “O verdadeiro treinamento continua pela vida toda.” (Ibid. citado en TELLES, 2011,p.146) Traducción propia.

en 1985.

4.2.1 Espectáculos

En *Los Músicos Ambulantes* el grupo aborda el encuentro de cuatro animales músicos que, partiendo de distintas regiones de Perú, se desplazan hacia Lima en búsqueda de nuevas oportunidades como artistas. Este abordaje permite tratar del tema de la migración y el desplazamiento, y de forma simultánea utiliza elementos de la cultura tradicional, especialmente a través de la musicalidad presentada por cada personaje que comparte sus referencias musicales y tradicionales. Los actores y actrices además de actuar, también, cantan, bailan y tocan los instrumentos demostrando un alto nivel de preparación. El espectáculo termina con una especie de fiesta en la que los espectadores son invitados a cantar y bailar bajo los ritmos tradicionales.



Imagen Nro. 15: *Los Músicos Ambulantes*. Fuente: <https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/photos>

Para desarrollar este trabajo, a los actores y actrices de *Yuyachkani* les correspondió aprender a tocar los instrumentos con maestros, con el objetivo de apropiarse de este conocimiento desarrollando una profunda investigación sobre las distintas musicalidades de las muchas regiones del país a través de referencias y en contacto con los respectivos pueblos. De esta forma, el proceso de formación continua se dio a través de encuentros con maestros y creadores experimentales, junto a las comunidades y en los procesos de creación de los mismos espectáculos.

En *Yuyachkani*, esto está enmarcado en una formación que, como hemos mencionado, no se limita al desarrollo técnico. En el testimonio de Ana Correa se puede observar cómo, poco a poco a través del contacto con las prácticas populares, ella misma en su proceso personal, fue encontrando elementos de la cultura tradicional andina en su trayectoria personal, invisibilizadas por la cultura hegemónica.

La búsqueda en *Yuyachkani* es llegar en la comunidad y que haya un gran acontecimiento, algo totalmente inusual y que provoquen la apertura de un canal, que te contacte con tu inconsciente étnico, eso es bien importante, porque nosotras en este trabajo con *Yuyachkani*... se nos han ido abriendo los poros, el cuerpo, apareciendo nuestros ancestros, que no los teníamos. Nosotras estamos formadas en un colegio metodista de clase media; nuestras abuelas no nos enseñaron el quechua, ellas se cortaron las trenzas, de niñas nos ondulaban el cabello tratando de ser cada vez más blancas. Y de repente entramos a *Yuyachkani* y empezamos a trabajar el mundo andino, y nos empezamos a dejar crecer el cabello y reconozco mi pelo después de 18 años que no me lo había visto [...] De repente empiezo a despertar en mí un orgullo étnico, mi inconsciente. Empiezo a recordar cosas de mi abuela y de mi madre [...] entonces eso es lo que me parece importante, que vayas y que abras un canal, que se convierte en un acontecimiento y que seas un promotor que propicie el encuentro entre ellos... porque si es importante el socializar y el

compartir. No es decir, tienes que ser solidaria, no es eso. Simplemente acompaño a esta mujer⁵⁵ que cuenta su historia, y trato de acompañarla y darle un hombro porque su realización va ayudarme a mí también. (Correa, 2007)

A partir del relato de la actriz sobre su trayectoria en el grupo, es posible observar cómo a partir de la investigación creativa en los procesos que conectan a los integrantes con comunidades en el interior del país, los propios integrantes en sus trayectorias personales y a través, de los viajes realizados durante las representaciones de los trabajos — conviviendo, compartiendo y escuchando las historias de las personas en distintas comunidades — fueron despertando y reencontrando el vínculo con la tradición andina. Este contacto no solo se reflejó en las elecciones estéticas que se pueden encontrar en gran parte de los espectáculos del grupo, sino también, en los principios éticos que conducen estos trabajos y consecuentemente, en su postura profesional.

Aunque en un primer momento el grupo se haya centrado en las formas populares en su aspecto formal, con el transcurso del tiempo, no se buscó apenas la reproducción o representación de estas. Este pasado se resignificó, y sigue resignificando, en la vida de los propios integrantes en el presente, fortaleciendo el vínculo con la tradición, influyendo en las decisiones y en sus prácticas hasta la actualidad. Del mismo modo como las manifestaciones estéticas populares están correlacionadas con todos los elementos de una comunidad.

Se puede observar cómo algunos integrantes de *Yuyachkani* se han relacionado con los valores y principios andinos en su práctica que, a la vez, se desarrolla (en muchos casos)

⁵⁵ La actriz se refiere al encuentro con una señora que cuenta la historia de que fue violada por 14 hombres.

en relación directa con las comunidades. Es este vínculo el que determina los procedimientos elegidos por el grupo para conducir sus procesos creativos. De este modo, las elecciones técnicas no se han dado únicamente a causa de los referentes occidentales, ni de la investigación del lenguaje como forma autónoma al contexto, sino que es una respuesta a las necesidades del grupo frente al interés por dialogar con las problemáticas que se desarrollan en su entorno. Es por esta razón que Miguel Rubio afirma que las técnicas son respuestas a momentos de crisis y a las necesidades que encontraron los creadores en la búsqueda de un nuevo público y de nuevas dinámicas sociales, señalando la importancia de plantear una historia de las técnicas.

Entre 1990 e inicios de 2000, *Yuyachkani* produjo los espectáculos *Adiós Ayacucho* (1990), *Hasta cuando corazón* (1994), *Antígona* (2000) y *Rosa Cuchillo* (2002) desarrollados con base en la noción de “cuerpo sensible” y “acumulación de lo sensible” en el que: “El actor trabaja en el espacio de creación con algún material, una secuencia (de acciones), un texto corporal, una música, permitiendo que fluya la libre asociación de pensamientos sin ningún mecanismo de censura.” (Monge, 2013, p.62)⁵⁶. De acuerdo con Monge, hasta 2010 el grupo cuestionaba cada vez más la representación e investigaba la noción de teatralidad como la convivencia entre actor y público, en el cual el espectáculo sería la organización de la acción en el espacio compartido.

En este período, se puede observar como el grupo se va alejando de la idea de representación y empieza a investigar procedimientos que priorizan la experiencia compartida entre los actores, actrices y los espectadores. Sin duda, empieza a alejarse de los

⁵⁶ Cita original (pts.): “O ator entra para trabalhar no espaço de criação com algum material, uma sequência, um texto corporal, uma música, dando vazão a possibilidade de que flua a associação livre de pensamentos sem nenhum mecanismo de censura” (Monge, 2013, p.62). Traducción propia.

procedimientos tradicionales del teatro occidental, distanciándose de la idea de representación, acercándose a prácticas de carácter más vivencial y experiencial.

De acuerdo con Rubio, con el tiempo, el grupo presentó un cambio en la noción de presencia, desplazándose de la idea de cuerpo militante presente en fuerza, para entender que los actores y actrices atravesados por las experiencias vividas, están presentes en los personajes, asumiendo una postura de enunciación, compartiendo con el espectador las historias y también, su postura frente a estas historias.

En *Adiós Ayacucho* (1990), se trabaja sobre la idea de un cuerpo ausente, consecuencia de la violencia de los 80 's en Perú. Pilar de Maria Durand Sánchez, quien desarrolló un trabajo sobre las relaciones del aspecto político en esta obra de *Yuyachkani*, señala que, para el grupo, la idea de cuerpo cambió de acuerdo con el contexto político social (Durand, 2012, p.36). *Adiós Ayacucho* está basada en la obra de Julio Ortega escrita en 1980. La versión de *Yuyachkani* es protagonizada por el actor Augusto Casafranca, quien interpreta a Qolla⁵⁷, un personaje de la teatralidad andina que se transforma en el personaje de un campesino asesinado que viaja hacia la capital Lima para encontrar las partes de su cuerpo. “La obra tiene como protagonista a Alfonso Cánepa, un dirigente campesino ayacuchano que ha sido torturado y asesinado por las fuerzas del orden y arrojado incompleto en una fosa común” (Durand, 2012, p. 38).

⁵⁷ “El Qolla que el actor interpreta es un personaje propio de la cultura andina, es un danzante de la comparsa de los Capaq Qolla de Paucartambo, Cuzco. Esta comparsa baila durante la fiesta de la Virgen del Carmen y durante la fiesta del Señor de Qoyllu Ritti.” (Durand, 2012, p.67)



Imagen Nro. 16: Augusto Casafranca en *Adiós Ayacucho*. Fuente: <https://www.facebook.com/grupovuyachkani/photos/a.188530864450/10154152452549451>

El contexto de la obra hace referencia a la violencia generada por la guerrilla interna de Perú entre los años 80 hasta el año 2000. Período en el que, de acuerdo con el reporte de la Comisión de la Verdad y reconciliación, más de 69 mil peruanos fueron víctimas de la

violencia generada por organizaciones subversivas o agentes del Estado. De acuerdo con Salomón Lerner Febres, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, a través de la CVR se buscó: “Exponer públicamente la tragedia como una obra de seres humanos padecida por seres humanos. (...) en la que se puede señalar que los más afectados fueron los campesinos “cuya lengua materna era el quechua”. (CVR, 2003)

Adiós Ayacucho fue presentado durante las audiencias públicas⁵⁸ realizadas por la CVR que buscó aclarar las denuncias de violaciones de los derechos humanos ocurridos en este período. La puesta en escena desarrollada por *Yuyachkani* buscó recrear simbólicamente la ausencia de los cuerpos de los miles de desaparecidos. Representando la realidad de miles de familias peruanas que no pudieron velar a sus muertos. La búsqueda de justicia o al menos, de una respuesta del estado, está encarnada en el campesino que se desplaza hacia la ciudad para pedir ayuda al presidente para encontrar las partes de su cuerpo.

Considerando que el espectáculo fue presentado en distintos espacios, en especial en las plazas públicas, ampliando el acceso del público, los elementos que componen la escena, reconstruyen simbólicamente un velorio y aunque narrativamente el personaje se desplaza por distintos lugares hasta llegar a la capital, la construcción de estos paisajes se dio a través del trabajo gestual del actor en diálogo con la imaginación del espectador (Durand, 2012, p.54).

Considerando el contexto en el que se presentó esta puesta en escena, junto a las comisiones y audiencias realizadas en espacios públicos, frente a un público que se vio

^{57 58} De acuerdo con Durand: “Estas audiencias fueron sesiones solemnes que se mostraron a todo el país mediante los medios de comunicación. Se realizaron un total de 8 audiencias con víctimas, 5 audiencias temáticas y 7 asambleas públicas. Estas audiencias se realizaron en Huanta, Huamanga, Huancayo, Huancavelica, Lima, Tingo María, Abancay, Trujillo, Chumbivilcas, Cusco, Cajatambo, Pucallpa, Tarapoto, Huánuco, Chungui. Se contó con el testimonio de 422 personas (CVR 2003). Todo esto supuso revivir el trauma y dolor de lo ocurrido durante esos años.” (Durand, 2012, p.39)

afectado por la violencia, la propuesta se volvió un dispositivo escénico capaz de teatralizar lo cotidiano, o sea, teatralizar lo vivido por aquellas personas (Diéguez, 2011, p.61). Durand señala que: “En *Adiós Ayacucho* hubo una necesidad de parte de *Yuyachkani* de darle un rostro a los muertos y desaparecidos que habían quedado en el silencio a causa de la guerra interna. El actor tuvo que prestar su cuerpo a todas las víctimas” (Durand, 2012, p. 72). Por ello, una vez más, así como señala Diéguez, la realidad se vuelve catalizadora de acciones estéticas, influyendo directamente en la creación de los artistas inmersos en estos contextos extremos.

Como se puede esperar, este no fue el único espectáculo del grupo que trató de este tema. En muchas de sus obras como en *Antígona* (2000), *Hecho en el Perú* (2001) y *Rosa Cuchillo* (2002) y *SIN TÍTULO – técnica mixta Creación colectiva* (2004) fueron obras que se desarrollaron atravesadas por la violencia de finales del siglo XX. En *Escenarios Liminales* la autora Ileana Diéguez compara la fuerza de estos actos a la fuerza curativa de los eventos chamánicos (Diéguez, 2011, p.75), considerando que atravesados por los relatos e historias de personas que vivenciaron directamente la violencia y el duelo causado por estos acontecimientos, los actores y actrices se vuelven también testigos y portadores de estas historias. A través de la herramienta poética abordan simbólicamente temas y eventos delicados y dolorosos para toda una sociedad.

En *Rosa Cuchillo*, protagonizado por Ana Correa y presentado en espacios abiertos, se cuenta la historia de una madre que aún muerta, sigue en la búsqueda del cuerpo de su hijo. Una vez más, el tema de los desaparecidos por la violencia se presenta en el trabajo de este grupo, que está atravesado por los testigos y experiencias reales de las madres que perdieron sus hijos y seguían en la búsqueda de justicia.

No obstante, Ana Correa relata que esta acción nació de un proceso personal en el que, después de la muerte de su madre, buscó conectarse con los referenciales de la filosofía andina, profundizando las relaciones entre vida y muerte:

Hay varias fuentes en el trabajo de *Rosa Cuchillo*. La primera es la partida de mi mamá. Ella desencarnó hace diez años y a partir de allí yo entré a revisar mucho dentro de mí, especialmente dentro de la cosmovisión ancestral de mi familia y especialmente de mis abuelas porque quería responderme si había vida después de la vida. En ese camino me encontré a cientos de mujeres que en plena violencia en el país buscaban a sus hijos. Quedé muy apenada y recordé los ritos de sanación de mi abuela que era curandera. Ella nos curaba con agua de flores y nos sacaba el susto y la pena. Cuando estaba en este camino Miguel Rubio, el director del grupo que acababa de dirigir *Antígona* en una versión muy bella de otra actriz del grupo, Teresa Ralli, me mira y me dice, “Ana, te toca hacer algo muy personal aquí, tu arte ya está fuerte.” (Correa, 2008)

La acción poética de *Yuyachkani* tiene como fondo la obra Rosa Cuchillo (1997) del poeta y novelista peruano Oscar Colchado. En esta obra, se narra la historia de una madre que busca a su hijo desaparecido por otros mundos. Al final, la mujer descubre que es una diosa. Pero en la propuesta del grupo, los relatos de las mujeres que perdieron sus hijos durante el período de violencia también componen el hilo narrativo de la acción escénica. Estos relatos fueron recogidos por Correa durante viajes que la actriz realizó al interior del país, visitando los mercados públicos y escuchando las historias de las mujeres que allí trabajaban.



Imagen Nro. 17: Ana Correa en *Rosa Cuchillo*. Fuente:
<https://www.facebook.com/grupovuyachkani/photos/a.10151779512284451/10151779513894451>

Otro aspecto fundamental en esta acción que dura aproximadamente 20 minutos fue la elección de los objetos utilizados en la acción y su manipulación. La actriz utiliza como elementos escénicos un bastón, una silla y una mesa, como las que tienen las vendedoras de los mercados públicos, enfocándose en la forma de cómo estos objetos son manipulados y en los demás movimientos realizados durante la acción. Cada movimiento, gesto o acción, expresa una gran significación simbólica en la filosofía andina. De esta manera, Ana Correa encontró el medio idóneo para conectarse con su ancestralidad, al mismo tiempo en que estos elementos presentes en la cotidianidad del público de los mercados, a quien la acción estaba dirigida, permitieron generar una conexión con él.

En esta propuesta se buscó plantear de forma poética a través de la musicalidad el baile y la teatralidad, y a partir de la filosofía andina, un proceso de sanación a la reciente violencia que afectó muchos campesinos y campesinas en el interior del país:

“Con este trabajo tan sencillo he descubierto un puente, una posibilidad que el arte, en mi país después de 20 años de guerra, pueda colaborar en un espacio de sanación. Yo que partía de sanarme a mí misma por una pérdida, por el sufrimiento de mi pueblo, he encontrado respuestas en los ritos ancestrales. Eso es lo que estamos haciendo las mujeres de Yuyachkani, experimentando y colaborando con el arte en un momento muy importante de sanación de nuestro país” (Correa, 2008).

Finalmente, esta propuesta produjo un segundo proyecto denominado *Rosa Cuchillo: el desmontaje*. Una performance que intensifica las relaciones entre arte y vida, considerando que en esta propuesta la actriz comparte con el público su proceso personal en la construcción de la acción. Eso ejemplifica la pluralidad de posibilidades en los trabajos de *Yuyachkani*. Eso porque, si *Rosa Cuchillo* tiene una alta carga ritualística, en la que la actriz presenta y comparte con un público afectado por la violencia, una experiencia que, planteando a través del arte, una posibilidad de desarrollar un proceso de sanación. En el desmontaje, lo que se evidencia es la utilización del teatro como dispositivo poético, demostrando las herramientas de este dispositivo frente al público, asumiendo y decodificando la condición de lenguaje artístico.

Asumiendo las evidentes diferencias estéticas entre un grupo y otro, este vínculo entre contexto y desarrollo técnico es evidente en el trabajo de *Mapa Teatro*, ya que, a partir de la experiencia con *Horacio* y, considerando el contexto, empiezan a surgir una serie de

cuestiones que terminan por resaltar las elecciones técnicas y, por tanto, estéticas en el trabajo de los artistas colombianos. Eso quiere decir que, el interés por dialogar con las problemáticas sociopolíticas en una determinada comunidad (ética); desarrollan unas formas de plantearse este diálogo (técnica), que es plasmado en una propuesta compartida en el campo del arte (dispositivo), resultando en determinadas formas (estética). Este proceso implica particularidades en cada fase, y no está desvinculado del contexto sociopolítico. No se tratan de propuestas autónomas, ya que el arte pasa a ser un dispositivo, no el fin de la creación.

No obstante, con el pasar de los años, *Yuyachkani* siguió abordando la temática identitaria, utilizando los elementos de la cultura popular peruana, al tiempo en que fue capaz de desarrollar una postura autocrítica y dialogar con las nuevas teorías y formas de concebir la creación escénica contemporánea, alejándose de la retórica y buscando plantear un espacio de experiencia compartida. Además, se enfocó en los procedimientos, mostrando un equilibrio entre las formas populares y el teatro tradicional, siempre dialogando con problemas contemporáneos.

En su último trabajo denominado *Discurso de Promoción*⁵⁹ (2017) el grupo elaboró una crítica a la falta de representatividad étnica en la producción de imágenes publicitarias en Perú, recurriendo a elementos históricos para desarrollar la puesta en escena. El espectáculo giró en torno al cuadro oficial de la Independencia del país titulado *La proclamación de la Independencia* de Juan Lepiani, en el cual no se ven representados ni negros, ni mujeres, ni indígenas.

⁵⁹ Esta obra fue realizada a partir de un laboratorio de investigación escénica con integrantes de *Yuyachkani*, múltiples artistas plásticos, de las escenas y performance, donde predomina la experiencia del espectador. Estrenó el 12 de mayo de 2017 en Lima



Imagen Nro. 18: La proclamación de la Independencia. Fuente: <https://elperuano.pe/noticia-las-independencias-el-peru-69608.aspx>

Se puede observar cómo en *Discurso de Promoción* el grupo construye simbólicamente un “país” a través de la creación multidisciplinar, en donde se hace referencia a distintos elementos y personajes de la cultura popular peruana. El espacio se presenta como una especie de instalación que se transforma durante todo el tiempo de espectáculo. No hay distinción entre espacio escénico y el público donde se puede caminar libremente y acompañar de cerca las múltiples acciones desarrolladas por los actores y actrices que nunca salen de la escena. De esta forma, el espectador es parte fundamental del acontecimiento escénico, está invitado a hacer parte de la acción de reconstruir de manera crítica, la pluralidad y diversidad de la cultura peruana. De acuerdo con Figueroa: “La separación espacial entre creadores y espectadores ya se había negado en *Hecho en el Perú* y *Sin título*.”

En estas propuestas, el ambiente teatral se abre a la disposición de cada atmósfera/momento. No existe más la separación artista/público a través del escenario y las butacas (estilo convencional de arreglo espacial).” (Figueroa, 2018, p. 24)



Imagen Nro. 19: Ana Zechini asiste ensayo de *Discurso de Promoción* (2017). Foto: Miguel Rubio

A partir de este trabajo realizado en 2017, se puede observar como el grupo juega con elementos de la cultura popular, involucrando al espectador y proponiendo una experiencia multidisciplinar. De este modo, se nota como se da el diálogo entre las formas del hacer teatral de tradición occidental, en constante tensión con elementos que configuran la cultura tradicional andina, o sea, la musicalidad, la danza, la concepción del espacio y la relación con el “espectador” participativo. Este trabajo se caracteriza en el grupo por aquello

que ellos denominan *técnica mixta*, que de acuerdo con Figueroa: “[...] se caracteriza por la fracturación de la estructura dramática tradicional y la hibridación artística entre el teatro, danza, canto, máscaras, música (antes usados por el grupo) con nuevas formas adquiridas de las artes plásticas y la instalación” (Figueroa, 2018, p.02).

En una conferencia realizada durante el XXVI Festival Internacional de Teatro Universitario de la UNAM, en el año de 2019, Miguel Rubio resalta la importancia de hablar de las teatralidades andinas, caracterizadas por su perspectiva cosmológica, afirmando que no se puede hablar de estas prácticas sin citar el *ayne* o sea, la reciprocidad entre los miembros de la comunidad y la relación con todos los elementos. De acuerdo con Rubio “Desde esta noción, yo no puedo pensar simplemente en el lado espectacular. No puedo pensar que la cultura tradicional me da espectáculos. Yo tengo que ver de manera integral ese complemento fundamental que es el complemento espiritual, que es lo que genera el producto” (Rubio, 2019).

Por lo expuesto, no se buscó en este trabajo encuadrar las manifestaciones artísticas o practicas estéticas desarrolladas en el continente en los parámetros del arte occidental, sino evidenciar como los procesos creativos, que son planteados como novedosos, presentan fuertes rasgos de la cultura popular que se ha desarrollado desde hace miles de años en nuestro continente. Y como mencionado anteriormente, las relaciones entre las prácticas occidentales, sus discursos y progresos, más la herencia de la cultura popular (en el caso del *Yuyachkani*), producen modos de hacer híbridos, que no podrían ser definidos ni como una cosa, ni otra — arte o practica estética imbricada — sino que es un espacio entre estos dos campos.

Conclusión

El objetivo principal de esta tesis fue abordar los trabajos de los colectivos artísticos *Mapa Teatro* y *Yuyachkani* a partir de las herramientas de los estudios históricos, asumiendo una perspectiva transdisciplinar y considerando el caos, el pensamiento complejo y el anacronismo en las relaciones que se establecen entre vida y arte. En el transcurso de esta investigación, a través de un recorrido histórico sobre el desarrollo de la práctica escénica en el continente, también fue posible notar como muchas de las características presentes en los trabajos de estos artistas, tienen sus raíces en otras manifestaciones estéticas que han sido marginalizadas e invisibilizadas en los discursos históricos occidentales.

En el primer capítulo de esta investigación, se buscó aclarar los conceptos utilizados para clasificar y caracterizar algunos de los trabajos desarrollados por los colectivos *Mapa Teatro* y *Yuyachkani* en el contexto de la producción escénica latinoamericana contemporánea. En el segundo capítulo, se hizo un recorrido histórico que ha evidenciado como muchos de los procedimientos que hoy consideramos contemporáneos, tienen sus raíces en prácticas o manifestaciones estéticas ancestrales desarrolladas por culturas marginadas.

En los últimos dos capítulos, se buscó a través de ejemplos, demostrar cómo las propuestas artísticas de los colectivos *Yuyachkani* y *Mapa Teatro*, son híbridos ubicados como un *tercer incluso*, superando los límites de clasificación y delimitación (no evidenciando a qué expresión artística pertenecen: artes plásticas, performance, teatro, etc.) tanto del lenguaje como de los límites entre la creación artística y la vida misma, mezclando

las influencias entre la concepción occidental del arte y las demás prácticas y manifestaciones estéticas imbricadas que configuran el territorio latinoamericano.

Por consiguiente, se han podido constatar dos puntos: primero, que los estudios transdisciplinarios pueden aportar al desarrollo de investigaciones sobre el arte contemporáneo latinoamericano, considerando el carácter híbrido de estas prácticas que no se ubican en un único campo disciplinar, comportándose como un “tercer incluso” *entre* el arte y la vida. Y segundo, al mirar la historia a partir de una perspectiva transdisciplinar y asumiendo el anacronismo, se puede afirmar que el discurso histórico occidental del arte, tiene sus propias narrativas que invisibilizan las influencias de las demás prácticas estéticas desarrolladas en nuestro continente.

Por último, cabe señalar que esta investigación abordó el tema de la historia de la producción escénica latinoamericana contemporánea, a partir de distintos puntos de vista, posibilitando una reflexión sobre los conceptos utilizados, ampliando la discusión y las posibles relaciones entre la investigación histórica y las demás áreas del conocimiento que pueden ampliar la percepción del historiador y por lo tanto, la manera cómo se han analizado históricamente los acontecimientos. Otra posibilidad de seguir con esta investigación es profundizar sobre los trabajos de los colectivos Mapa Teatro y Yuyachkani, considerando la proyección y relevancia de estos colectivos para la historia del teatro latinoamericano. Finalmente, también se puede destacar la importante tarea de investigar con profundidad las prácticas estéticas desarrolladas en nuestro continente y cómo estas han influido en la producción artística dentro y fuera de él.

Referencias Bibliográficas

Abderhalden, R. & Díaz, B. (2019). Horacio: el testigo en presencia. *La Palabra*, (34), 29- 40. Recuperado de: <https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9526>

Abderhalden, Rolf. (2018). Transcripción de la Conferencia en la X Jornada Latino-americana de Estudos Teatrais de la Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.

Abderhalden, Rolf. (1996). Transcripción de la entrevista realizada por Hemispheric Institute Digital Video Library. Recuperado de: <http://hidvl.nyu.edu/video/003305157.html> [Acceso 17 dic. 2020]

Abderhalden, R. y H. (2005). Proyecto Cundúa y Testigo de las ruinas. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n34/0121-8530-laplb-34-29.pdf> [Acceso 30 sep. 2020]

Azor, Ileana Hernández. (1988) Origen y presencia del teatro en nuestra américa. Editora Letras Cubanas, Cuba.

Argan, Giulio Carlo. (1965). La Europa de las capitales: parte I “El arte barroco. Ginebra, Skira.

Bialogorski, Mirta. (1998). Folklore y Antropología: Campos, Delimitación y Autonomía. Enfoques Antropológicos y Folklóricos en los Estudios Étnicos. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.

Blache, Marta. (1981). Conceptualización del folklore en Hispanoamérica y en la Argentina. Ponencia presentada al Primer Congreso Iberoamericano de Estudios del Folklore. Las Palmas de Gran Canaria.

Cedeño, Janneth Aldana. (2013) Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960. *AISTHESIS* N°53: 185-202.

Chesney-Lawrence, Luis. (2009). "Las vanguardias en el teatro latinoamericano desde la mitad de siglo XX," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 377-409.

Correa, Ana. (1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. Entrevista por Rojas-Trempe, Lady. Recuperado de: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1043/1018> [Acceso 01 oct. 2020]

Correa, Ana. (2007). Entrevista por Katherine Nigh, 6to Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política celebrado en junio del 2007. Recuperado de:

<http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-interviews/item/384-yuya-int-ana-debora-2007> [Acesso 30 sep. 2020]

Correa, Ana. (2008). Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. Recuperado de: <http://hemi.nyu.edu/hemi/hidvl-additional-performances/item/416-yuya-sanaciones-reparaciones-rosa-cuchillo> [Acesso en 4 nov. 2020]

Diéguez Caballero, Ileana. (2011). Cenários liminares: teatralidades, performances e política/ Ileana Diéguez Caballero, traduzido por Luis Alberto Alonso e Angela Reis - Uberlândia: EDUFU. Coleção Teoria Teatral Latino Americana; v.1

Diéguez, Ileana. (2004) Escenarios Liminares: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro). Archivo Artea. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-liminares-donde-se-cruzan-el-arte-y-la-vida-yuyachkani-mas-alla-del-teatro/>

Diéguez, Ileana. (2009) Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio estéticas. Archivo Artea. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminares-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

Durand Sánchez, Pilar de María. (2012). Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000. (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú.

El Guenguense. UNESCO. Recuperado de: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-gueguense-00111> [Acesso en 30 sep. 2020]

Esquivel, Catalina (2014). Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano. (Tesis doctorado) Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Estados: relatos de uma experiência de pesquisa sobre atuação organização. (2011). Organização: André Carreira e Ana Luiza Fortes. Florianópolis: Editora da Udesc, 128p.

Ferreira, Sandra. (2012). Ricardo Monti y el teatro político de los setenta. p. 41- 56. En: Territorios y fronteras en la escena iberoamericana (Roger Mirza). Uruguay.

Figueroa Muro, Claudia Vanesa. (2018) Teatro posdramático en Yuyachkani: discurso de promoción y el desarrollo de la “técnica mixta”. (Tesis de Grado). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Flórez, Jaime Alfredo Meza. (2011) Imago theātrum. El teatro como praxis expandida en las creaciones del grupo colombiano Mapa Teatro. (Tesis de maestría) Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

García, Luisa a Ramos. (s.f). El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa. Fall 2000. Recuperado de: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1325/1300> [Acesso 30 sep. 2020]

González, Fernando Cajiao. (1986). Historia del teatro en Colombia.

Gnutzmann, Rita. (s.f) El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani. Recuperado de: <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11369/CC-78%20art%2033.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Acesso 30 sep. 2020]

Henríquez, Patricia Puentes. (2007) TEATRO MAYA: RABINAL ACHÍ O DANZA DEL TUN. Rev. chil. lit. n.70 Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952007000100004

Huberman, Geroges Didi. (2006). Ante el tiempo. p. 11-58.

Itier, César. (2006). Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. histórica. XXX.1 (2006): 65-97 / ISSN 0252-8894

Johansson K, Patrick. (1999). Lo lúdico y lo trágico en la fiesta náhuatl *Ochpaniztli*. In: *Caravelle*, n°73, 1999. La fête en Amérique latine. pp. 11-25.

La República. Discurso de Promoción, creación colectiva de Yuyachkani. Recuperado de: <http://larepublica.pe/cultural/877430-discurso-de-promocion-creacion-colectiva-de-yuyachkani-video> [Acesso 30 sep. 2020]

Ladino, Marcela Tapia. (2017) Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: Reflexiones para un debate. Estudios Fronterizos, 18(37) septiembre-diciembre de 2017, pp. 61-80

La casa. (2020). Casa de Las Américas. Recuperado de: <http://www.casa.co.cu/casa.php> [Acesso 30 sep. 2020].

Lamus, Maria Obregón (2010). *Geografías teatrales en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros. 409 p.

Tovar Cáceres, Laura Camila. (2015). Cuestión de hábitos: tres experiencias estéticas plasmadas en la teatralidad barroca y el desenmascaramiento neobarroco. (Trabajo de grado) Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Ligiéro, Zeca. (2011). Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. /Zica Ligiero - Rio de Janeiro. Garamond, 2011.

Ligiéro, Zeca. Performance e antropología de Richard Schechner. Ligiéro, Zeca. (2011) O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul. /dez. 2011

Mediavilla, Martínez Paz (2016). El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación (tesis de doctorado). Universidad Complutense de Madrid, España.

Mosquera, Gerardo. (s.f). Contra el arte latinoamericano. Recuperado de: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html> [Acceso 01 nov. 2018]

Mosquera, Gerardo. (2009). Contra el arte latinoamericano. Entrevista a Gerardo Mosquera. Recuperado de: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html> [Acceso 30 sep. 2020]

Mosquera, Gerardo. (2008) Desde aquí. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización. Agenda Cultural, n° 147. Universidad de Antioquia.

Morales, Ricardo Rodríguez. (s.f) Los Nuevos: entre la tradición y la vanguardia. Recuperado de: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/707/707 [Acceso 30 sep. 2020]

Muller, Heiner. (1995) Entrevista para Ute Scharfenberg (1995). Recuperado de: <https://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm> [Acceso 30 sep. 2020]

Muguercia, Magaly. (2010). Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad(1900-1950). Santiago, Chile

Nicolescu, Basarab. (1996) La Transdisciplinariedad: Manifiesto. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C. Recuperado de: https://basarab-nicolescu.fr/BOOKS/Manifeste_Espagnol_Mexique.pdf

Obregón, Marina Lamus. (2005). Conferencia dictada en el Teatro Matacandelas. Transcripción hecha por la agrupación Matacandelas. Recuperado de <https://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html> [Acceso 30 sep. 2020]

Ocampo, Estela. (1985). Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. Icaria Editorial, S.A. Barcelona.

Oeste de Bopp, M. (1953). Autos mexicanos del Siglo XVI. *Historia Mexicana*, 3(1), 113-123. Recuperado de: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/566/457>

Ortiz, Fernando. (1952). “La Música Afrocubana.” *Revista Musical Chilena* 43, p. 13-33.

Palmeri, Daniela (2013). Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de las societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García e Yael Farber. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Peña Delgadillo, Angelica María. (2009). El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias. (Trabajo de Grado). Universidad Javeriana, Colombia.

Reyes, Carlos José. (2019). Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia.

Rizk, Beatriz. (2011). El grupo de teatro Yuyachkani y la irremisible presencia de la “otredad”. Espaço de Criação e Desenvolvimento para as Artes Cénicas 39-54 Traducción al portugués de Paulo Atto.

Romilly, Jacqueline de. (1998). La tragedia griega.

Romilly, Jacqueline de. (1975). Tragedia griega y la crisis de la ciudad. 1975.

Rubio, Miguel Zapata. (2012). Entrevista para Diana Taylor, Hemispheric Institute of Performance and Politics, New York City on October 24, 2012. Recuperado de: <http://hidvl.nyu.edu/video/mkkwh9c7.html> [Acesso 30 sep. 2020]

Rubio, Miguel Zapata. (2019). Conferencia realizada en el XXVI Festival Internacional de Teatro Universitario. Crear en Grupo: Yuyachkani. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DJVvuSelq8U> [Acesso 30 sep. 2020]

Rubio, Miguel Zapata. (2011). El teatro y nuestra América. In. Rubio, Miguel Zapata. Raíces Y Semillas: Maestros y caminos del teatro en América Latina. 1.ed. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. 243 p

Rubio, Miguel Zapata. (2011). Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina. Publicación del Grupo Cultural Yuyachkani. Lima - Perú.

Soberón, Santiago (2010). Treinta años de Yuyachkani. En. Cornago Bernal, Oscar (coord.). Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de seis ideas. p. 79 – 230.

Telles, Narciso. (2011). Grupo YUYACHKANI: Pedagogía e Memória. Urdimento. v.2,n.17.

Trastoy, Beatriz. (2009). Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *Aisthesis*, (46), 236-251. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200013>

[UNESCO, El Gueguense. Recuperado de: https://ich.unesco.org/es/RL/el-gueguense-00111](https://ich.unesco.org/es/RL/el-gueguense-00111) [Acesso 21 dic. 20]

Vallejo de la Ossa, Ana Maria. (2012). Los colectivos Teatrales en la emergencia del teatro moderno en Colombia. 1 ed. Bogotá, Colombia.

Valencia, Gerardo. (1945) Reflexiones en torno al teatro colombiano. Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992), Número 2, p. 63-70.

Vargas, José Sifuentes. (2018). Las independencias en el Perú. El Peruano, Julio de 2018. Recuperado de: <https://elperuano.pe/noticia-las-independencias-el-peru-69608.aspx> [Acceso 30 sep. 2020]

Villegas, Juan. (1999) Conferencia dictada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Recuperado de: file:///C:/Users/flavi/Downloads/20601-1-63762-1-10- 20120709%20(1).pdf [Acceso 30 sep. 2020]

Villegas, Juan. (2005). Historia multicultural del teatro y teatralidades en América Latina - 1 ed.- Buenos Aires: Galerna, 328p.

Villegas, Juan. (1999). Para la desconstrucción de las historias del teatro español del siglo XX. Rilce, 1999. p.51-60

Villalobos-Herrera, Alvaro. (2006). El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano Ra Ximhai, vol. 2, núm. 2, mayo-agosto, pp. 393-417 Universidad Autónoma Indígena de México. El Fuerte, México.

