

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Escenarios liminales en Latinoamérica: prácticas escénicas y  
políticas**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**

**DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA**

**Ileana Diéguez Caballero**

**Director**

**Gabriel Weisz Carrington**

**México, D.F. 2006.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta investigación está en deuda con todas las personas  
que generosamente me dieron acceso a sus archivos  
me proporcionaron sus materiales de trabajo  
me concedieron momentos de su tiempo  
me enriquecieron con sus diálogos e ideas  
y me han dado compañía y aliento

A Miguel Rubio  
Teresa y Rebeca Ralli, Ana y Débora Correa y al grupo *Yuyachkani*  
Rolf y Heidi Abderhalden y *Mapa Teatro*  
Álvaro Villalobos y Rosemberg Sandoval  
Emilio García Wehbi, Daniel Veronese y Ana Alvarado  
Federico Zukerfeld y el Grupo *Etcétera*  
Carolina Golder, Alfredo Segatori, Ana Groch y Fernando Rubio  
Gustavo Buntinx, Susana Torres y el *Colectivo Sociedad Civil*

A Gabriel Weisz, director de esta tesis  
con quien estoy en deuda por todo lo recibido  
A Tatiana Bubnova, Nair Anaya, Ileana Azor, Carmen Leñero  
Jorge Dubatti y José Ramón Alcántara  
lectores, dialogantes, cuyas apreciaciones enriquecieron e hicieron más legible  
este estudio

A Kike y Pablo, compañeros de vida  
a quienes debo mucho tiempo y aliento

A mi madre y hermanas  
por todos estos años

A Osvaldo Dragún  
por lo mucho que le debo desde aquellos utópicos inicios

## Indice

Preliminar (Introducción) .....	p. 1
I. Articulaciones liminales/metáforas teóricas .....	p. 26
1.1. La perspectiva liminal .....	p. 28
1.2. La teatralidad como convivio .....	p. 31
1.3. La teatralidad y lo real .....	p. 34
1.4. La estética relacional .....	p. 38
1.5. La hibridez como estrategia de subversión cultural .....	p. 40
1.6. La encrucijada fronteriza del Ser bajtiniano .....	p. 44
1.7. La estrategia carnavalizante y las construcciones grotescas ....	p. 47
1.8. La teoría como práctica relacional y metafórica .....	p. 51
II. <i>Performances</i> , teatralidad y memoria en los escenarios	
de la violencia peruana .....	p. 60
2.1. La acción escénica como práctica política en <i>Yuyachkani</i> .....	p. 62
2.2. Entre la realidad escénica y los escenarios de la realidad .....	p. 67
2.3. Practicar la teatralidad como acto ético .....	p. 71
2.4. Dispositivos instalacionistas y texturas performativas .....	p. 82
2.5. <i>Communitas</i> lúdica en rituales públicos ... ..	p. 93

III. Teatralidad, activismo y <i>performances</i> ciudadanas en Buenos Aires .....	p. 104
3.1. Muñecos obscenos o “la forma que se despliega” .....	p. 111
3.2. “No la toquen. Es mejor que no la toquen. Está muerta” .....	p. 120
3.3. “Nuevas éticas del cuerpo social en movimiento” .....	p. 129
3.4. “ <i>Escraches</i> ” y prácticas activistas desde el arte .....	p. 138
IV. Escenarios de lo real y prácticas de visibilidad en el arte colombiano .....	p. 152
4.1. “Laboratorios del imaginario social” .....	p. 161
4.2. Activismo y <i>communitas</i> votiva .....	p. 177
4.3. <i>Performances</i> sacrificiales, señalamientos de lo abyecto social .....	p. 183
Concluyendo .....	p. 201
Bibliografía .....	p. 218

## Pre/liminares (Introducción)

*El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con 'fecha de vencimiento', como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución y lo irrepetible.*

*Jorge Dubatti, "Teatro perdido"*

La problemática que esta investigación se plantea implica una serie de dificultades. Al proponerme el estudio de la teatralidad desde su especificidad escénica y desde una perspectiva que llamo liminal –concepto que tomo de la antropología social de Víctor Turner y que busco trasladar al arte- intento aproximarme a un *corpus* efímero y performativo, pues su materialidad tiene una vida limitada al instante en que ocurre el fenómeno escénico, y que está inserto en un conjunto de relaciones que lo modifican. De alguna manera se trata de un 'objeto' de estudio 'extraño', huidizo, que escapa a la objetualidad y a la fijación material e intemporal.

Las prácticas escénicas que aquí me propongo estudiar plantean otro desafío en tanto escapan a las taxonomías tradicionales que han definido a la teatralidad: no siempre parten ni representan un texto dramático previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas

experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente, desvinculadas de proyectos institucionales u oficiales.

Dada la naturaleza 'extraña' y efímera de la problemática que me ocupa, de su carácter procesual, temporal, no-objetual, en este apartado presentaré mis reflexiones en torno al campo de la teatralidad, retomando ideas desarrolladas por otros pensadores actuales.

No pretendo construir ningún corpus teórico sistémico, ni ningún modelo que de manera general pudiera utilizarse para medir o encerrar a los procesos escénicos. El tejido de mi mirada no supone ninguna narrativa lineal. Los conceptos que selecciono provienen de las provocaciones suscitadas por las prácticas artísticas, de mis investigaciones y lecturas, de los cursos que he tomado<sup>1</sup>, de las incitaciones producidas por algunos creadores y de las preguntas que me he formulado en el intento de dialogar con la teatralidad latinoamericana actual, que ha sido durante años mi campo de vinculación y estudio.

Los diferentes conceptos que utilizo, procedentes de disciplinas y pensadores disímiles, abarcando ámbitos como la filosofía de la vida, la antropología, la teatralidad, la cultura popular y los rituales festivos, los considero como posibles lentes metafóricos. Las articulaciones que los relacionan podrían sugerir una sintaxis más sincrónica que diacrónica. Tal y como manifestó Turner, "frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto

---

<sup>1</sup> Muy especialmente me refiero a los diferentes cursos sobre teoría literaria impartidos por los maestros Gabriel Weisz y Tatiana Bubnova.

sistémico y se aplican en información también diseminada” (2002, 35). Me inclino por los que piensan la teoría como acción metafórica, nómada e inestable (Turner, Mangieri, Steiner, Mieke Baal), como sentimiento (Bajtín), como ejercicio –práctica, que no imposición- del pensamiento (Féral-Culler), como mirada política (Bhabha)<sup>2</sup>. Esta opción por una relación flexible desde los bordes o límites con los *corpus* teóricos, me interesa como estrategia para leer los procesos escénicos que integran este estudio.

A pesar del uso y el gusto por el prefijo ‘pos’, con todas las asociaciones consecuentes a esta nueva ‘norma cultural’ -la inclinación por lo fragmentario, lo residual, lo sincrónico, lo esquizoide, e incluso lo que algunos han identificado como “una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la ‘teoría’ contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro” (Jameson, 1991, 21)-, en los espacios habituales de producción y discusión teórica todavía se polemiza con la canonización de tal configuración cultural. De manera general, la inclinación por el ‘pos’ también ha priorizado el uso de citas de autoridad, sobre todo de aquellas que representan la filosofía apocalíptica producida hace ya más de veinte años, en ocasiones recurriendo a la misma construcción discursiva lineal, dura, falocéntrica, que tuvieron la ilusión de destronar.

Desde los años cincuenta algunos estudiosos –pienso fundamentalmente en Michael Kirby<sup>3</sup>- han manifestado sus preocupaciones en torno a los cambios de paradigma y a la hibridación de las artes escénicas

---

<sup>2</sup> Y estoy sobre todo en deuda con aquellos maestros que se han propuesto enseñar y pensar la teoría como una práctica metafórica; pienso particularmente en Gabriel Weisz y Tatiana Bubnova.

<sup>3</sup> *Estética y arte de vanguardia*. Ver bibliografía.

contemporáneas<sup>4</sup>. Alrededor de los años ochenta algunos estudiosos comenzaron a hablar de la representación como esfera del dislocamiento (Carlson, 1997, 497), enfatizando la necesidad de una visión crítico-teórica más allá de las posiciones tradicionales que habían considerado al teatro como un sistema semiótico cerrado. También por esos años, en 1982, uno de los teóricos que aquí retomo<sup>5</sup> da a conocer un nuevo texto en el que reflexiona sobre los nexos entre “drama social” y teatro, presentando una síntesis de la teatralidad posmoderna de aquella década, que bien puede dar una idea de los cambios artísticos a los cuales me estoy refiriendo:

Como es común en el teatro posmoderno (es decir, posterior a la Segunda Guerra Mundial), a veces el texto se elabora durante los ensayos –los textos de escritores teatrales se desarticulan para volverlos a articular. No hay un privilegio del texto. Elementos y mecanismos como el espacio teatral, los actores, el director, el uso de los medios (la amplificación y distorsión del lenguaje, el uso de pantallas de televisión, películas, diapositivas, cintas sonoras, música, juegos sincrónicos del movimiento de los labios, fuegos artificiales, etc.) y la separación sustentada entre el personaje y el actor por medio de muchos dispositivos y mecanismos, se articulan de manera flexible y se rearticulan como reflexiones de una voluntad común que cristaliza en los raros momentos, cuando la *communitas* se instaure entre los miembros del grupo teatral (2002, 83-84).

---

<sup>4</sup> “... en los últimos años, algunas puestas en escena han comenzado a relacionar el teatro con las otras artes. Estas obras, así como las presentaciones en otros terrenos, nos obligan a examinar el teatro bajo una nueva luz, y sugieren preguntas acerca del significado de la palabra misma: ‘teatro’” (Kirby, 61).

<sup>5</sup> Me estoy refiriendo a Víctor Turner.

Más de veinte años después, y en una situación teatral bastante próxima a la descrita por Turner, se sigue insistiendo en la naturaleza híbrida de lo artístico, en la transgresión de las definiciones<sup>6</sup> y en la necesidad de otras miradas conceptuales para pensar los fenómenos escénicos actuales.

El teatro, aún cuando en su compleja corporalidad escénica integra elementos de otras artes, ha desarrollado una extensa historia de fijaciones, convenciones y definiciones dramático-teóricas. A lo largo de más de veinte siglos la arquitectura teatral mantuvo -con una impresionante obediencia- las premisas de una concepción dramática sistematizada por la teoría aristotélica. Con excepciones en la historia de la teatralidad –el arte del juglar en el medioevo, la *Commedia dell'Arte* renacentista, algunos momentos de Molière- no será sino hasta finales del XIX que se comiencen a producir sistemáticas descomposiciones y roturas del cuerpo dramaturgico: estoy pensando en Jarry y en el último Strinberg. Durante el siglo XX y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias y la radical propuesta de Artaud, la teatralidad comenzó a variar su arquitectura y lenguaje: con menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la noción psicologista del personaje, ruptura con el principio de *mimesis* y con el realismo decimonónico, y una acentuada preponderancia de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, hacia la segunda mitad del XX, vivió un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio más híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los medios y las acciones performativas. Para la teatralidad actual, el poder retomar algunas

---

<sup>6</sup> “Hoy la teatralidad analítica en el teatro opera por el cuestionamiento de todas las categorías teatrales”, afirma Helga Finter en el ensayo incluido en la revista argentina *Teatro al Sur*. Ver bibliografía.

estrategias visuales y performativas -aspecto que desarrollaremos a lo largo de este trabajo- ha significado una oxigenante brecha.

Desde las textualidades rotas que se fueron configurando en las artes de vanguardias: la tendencia al azar, a lo procesual, a lo mutable y ambiguo en las experimentaciones escénicas iniciadas por John Cage, la teatralidad se fue contaminando o hibridizando con otras artes. Esta conciencia de una nueva teatralidad hizo que a mediados del siglo XX creadores y estudiosos como Michael Kirby llegaran a plantearse la necesidad de otros términos para conceptualizar el nuevo teatro. Los textos escénicos fueron más que nunca verdaderas travesías, espacios de cruces en los que se reconocían múltiples disciplinas, estilos, discursos y voces. Escrituras sin dependencia de un texto previo a representar fueron apareciendo en los más insólitos espacios, los eventos teatrales que ya no se asentaban necesariamente en una estructura informativa-narrativa: “Cualquier material escrito, e incluso material no-verbal, puede servir como ‘libreto’ para una presentación” (Kirby, 1976, 67)<sup>7</sup>. Lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron las textualidades escénicas vanguardistas que muchos llegaron a considerar como *collages*. La liminalidad que propició el flujo entre formas consideradas fijas puede considerarse un principio desde el cual observar los inclasificables sucesos escénicos.

El arte que hoy sucede en algunas ciudades del mundo y particularmente en aquellas que me interesa observar, constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando la producción artística por parcelas disciplinarias. Deseo poner como ejemplo la ‘intervención’ urbana

---

<sup>7</sup> En 1995, en una entrevista que formó parte del video *Persistencia de la memoria*, que homenajeaba los 25 años de *Yuyachkani*, Miguel Rubio expresa una idea muy similar.

*Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires*, coordinada por Emilio García Wehbi, artista plástico y escénico, director teatral y dramaturgo: una mañana de noviembre de 2002 aparecieron varios cuerpos inertes en distintos puntos del espacio público ciudadano; se trataba de veintitrés muñecos hiperrealistas que habían sido ubicados en lugares muy concurridos, por un numeroso equipo interdisciplinario que se interrogaba sobre las relaciones entre los transeúntes y los habitantes de la calle. Las reacciones que desató este evento fueron muy diversas. Muchos transeúntes, inquietos ante los cuerpos que creyeron reales, pidieron auxilio a las instituciones correspondientes; otros, la gran mayoría, pasaron de largo, insensibles ante un paisaje urbano que ya comenzaba a parecer normal en Buenos Aires, después de la crisis detonada en los últimos meses del 2001. Fue aquél un momento crucial para repensar lo que Helga Finter ha señalado como “la interferencia de la frontera entre espacio estético y real” (2003, 37).

Intervenciones urbanas como aquella, y como muchas otras acciones o instalaciones escénicas que hoy están sucediendo en algunas ciudades latinoamericanas, desarrolladas en calles, plazas, galerías y eventualmente en teatros, por teatristas, performers, artistas plásticos, diseñadores, bailarines, músicos, estudiosos o especialistas en el campo de la imagen son indicadores de los notables cambios que han estado ocurriendo en el ámbito de las artes escénicas en este continente.

Me interesa estudiar la condición liminal que habita en una parte de estas actuales teatralidades, en las cuales se cruzan no sólo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos

vitales, circunstancias sociales. No deseo referirme a la teatralidad como a un conjunto de especificidades territoriales que delimitan al teatro de otras prácticas y disciplinas artísticas. En cualquier caso, quisiera planteármela como una situación en movimiento, redefinida por el devenir de las prácticas artísticas y humanas. Este estudio también analizará la utilización de estrategias artísticas en las acciones políticas y protestas ciudadanas y reflexionará sobre la teatralidad y el despliegue de dispositivos estéticos en estos eventos. También quiero plantear el resurgimiento de una politización en el arte utilizando prácticas carnavalescas, lúdicas y corporales, y observar el desarrollo de una estetización de las prácticas políticas con propósitos muy diferentes a los desplegados por los sistemas totalitarios.

Inicialmente, he asociado lo liminal a los conceptos de hibridación (Bhabha, Canclini), contaminación, fronterizo (Lotman y Bajtín), *ex-centris*<sup>8</sup> (Linda Hutcheon), apuntando hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, la *performance* art, las artes visuales, el accionismo, y aproximándolo a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional.

Desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico- y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la “estética relacional”<sup>9</sup>. Adelanto mi percepción de lo liminal como espacio

---

<sup>8</sup> Linda Hutcheon (*Poética do Pós-modernismo*) ha colocado este enunciado como clave en el discurso teórico contemporáneo, el cual asocia al desafío de la noción de centro en todas sus formas.

<sup>9</sup> De manera muy general hago referencia a los estudios desarrollados por Nicolas Bourriaud (*Esthétique Relationnelle*), tema que retomaremos en el siguiente apartado.

conceptual donde se configuran múltiples arquitectónicas<sup>10</sup>, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.

Durante los procesos de investigación que acompañaron la realización de este estudio tuve experiencias que me hicieron repensar el lugar de la teoría para estudiar un arte en fuerte diálogo con la vida<sup>11</sup>, en extraordinaria situación de precariedad y ejercido desde el compromiso ético.

Pretender estudiar el arte escénico que hoy sucede en múltiples escenarios urbanos y artísticos de América Latina, implica interrogarnos sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas, así como sus cruces y diálogos con la realidad. Sería estéril intentar encerrar en un laboratorio estas manifestaciones artísticas, aislarlas de sus realidades e intentar aplicarles abstractos procedimientos academicistas. Tal y como ha sido reconocido y expresado en otros contextos, “[s]i hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica”<sup>12</sup>. Abrir entonces un espacio de reflexión sobre la constitución de las actuales teatralidades liminales en este continente no sólo implica desarrollar un análisis sobre su complejo hibridismo

---

<sup>10</sup> La arquitectónica es un concepto elaborado por Bajtín a partir de la inversión de la idea kantiana. Indica un sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con su tiempo y espacio. En páginas posteriores retomaremos esta idea de Bajtín también desarrollada desde la mirada de Tatiana Bubnova.

<sup>11</sup> En los meses de julio-agosto tuve la oportunidad de visitar algunos de los escenarios culturales y sociales que incluyo en mi investigación, gracias a los recursos otorgados por el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado de la UNAM. El contacto con algunos creadores, investigadores y grupos de acción cultural e intervenciones urbanas en las ciudades de Lima, Buenos Aires y São Paulo, me proporcionó vivencias fundamentales para el cuestionamiento y reconsideración de mi propia mirada teórica.

<sup>12</sup> Tomo este enunciado de Olivier Poivre d'Arvor, director de la Asociación Francesa de Acción Artística, inserto en las páginas de *Teatro al Sur* No. 23 (Noviembre 2003, p. 41) y que a manera de intertexto destaca en el artículo “Tintas frescas, un puente entre Francia y América Latina”.

artístico, sino especialmente considerar sus profundas articulaciones con el tejido social en el que se insertan:

La historiografía del arte, en la que ha predominado una mirada formalista y estetizante que evita las ‘contaminaciones’ de su objeto, tiende a relegar o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y de sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo, su espesor en tanto representación y la especificidad de sus lenguajes (Longoni, 2001, 19).

Si bien al usar la expresión ‘hibridismo artístico’ apunto a la configuración de un tejido artístico profundamente contaminado a causa de los cruces entre modalidades y disciplinas artísticas diversas, como la danza, el teatro, las artes visuales, la *performance art*, o hacia la configuración de un tejido de relaciones ‘transversales’ entre diferentes aspectos de las diversas artes, de ninguna manera me interesa reducir el análisis al campo estético o exclusivamente formal. Cualquier intento por documentar o estudiar las contaminaciones en el arte desvinculadas de la relación con su entorno estaría reduciendo su complejidad y anulando una parte del espeso tejido arte/sociedad o arte/realidad. Cuando Ana Longoni señala la necesidad de valorar “la dimensión política de los posicionamientos de los artistas”, como el “potencial revulsivo” de las expresiones artísticas, está subrayando un aspecto de vital importancia.

En el campo escénico latinoamericano, ya desde 1991 Miguel Rubio<sup>13</sup> 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” (2001, 100). Releyendo *Notas sobre teatro*, constato que la mejor reflexión será siempre esa que procede del hecho teatral y sus practicantes, los teatreros. Lo liminal no será ahora ninguna novedad impuesta por el pensamiento teórico, es ya una situación vivenciada por una práctica experimental o al menos no tradicional, que desde las últimas décadas ha estado marcando con mayor determinación a la teatralidad latinoamericana.

Creo –en acuerdo con lo expuesto por Rubio- 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. En este sentido menciono algunos referentes entre los que están aquellos que estudio, como *Yuyachkani*, *La otra orilla* y *Angel Demonio*, de Lima; *Mapa Teatro* y algunas creaciones de *La Candelaria*, de Bogotá; *Periférico de Objetos*, de Buenos Aires; el *Teatro da Vertigem* y el *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, de São Paulo; *Teatro Obstáculo* de Cuba-Miami; *La Patogallina*, de Chile, entre otros. Y a estos procesos no se llegaron por modas o por necesidad de estar a tono con las prácticas estéticas de los “pos”. En todo caso habría que pensar estos discursos y estrategias escénicas en diálogo con sus cronotopías, recordar que desde los noventa y críticamente hacia finales de esa década, los escenarios

---

<sup>13</sup> Miguel Rubio, director y fundador del grupo peruano *Yuyachkani*, con más de treinta años de trabajo. Ha sido autor de numerosos ensayos y artículos sobre teatro y tiene también publicado el libro *Notas sobre Teatro*, referido en la bibliografía.

sociales, económicos y políticos de este continente comenzaron a ser más espectaculares y mediáticos. En una sociedad de discursos agotados, donde la población civil ha explorado recursos representacionales y ha usado su propio cuerpo como medio de expresión en un entorno que mediatiza todas las intervenciones, la teatralidad como la vida tiene que reinventarse cada día, asumiendo el mismo riesgo, la misma fragilidad y sobrevivencia que marca los espacios donde se inserta.

En más de una ocasión he escuchado a algunos creadores desmarcando sus acciones del territorio estético, insistiendo en desligarlas de la “zona protegida del arte”, proponiéndolas como “rituales públicos y participativos”<sup>14</sup>. Tales afirmaciones las asocio a la idea de “rituales dialógicos” propuesta por Paul Gilroy, donde los espectadores adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos, y pueden llegar a crear comunidad (Bhabha, 50).

En Lima, como en Buenos Aires, reconocidos artistas plásticos y de otras disciplinas se han organizado colectivamente para realizar grandes acciones públicas y participativas que han llegado a incidir en el rumbo político y social de sus comunidades. Me refiero sucintamente a dos de estas acciones: la realizada en la Plaza de Armas de Lima, en el 2000, donde se lavó pública y multitudinariamente la bandera peruana, convocada por el Colectivo *Sociedad Civil*, acción que en opinión de Gustavo Buntinx contribuyó al derrocamiento de

---

<sup>14</sup> Me estoy refiriendo a las palabras de Gustavo Buntinx, durante el encuentro con varios artistas de la plástica y la *performance*, convocado por el propio Buntinx en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 julio, 2004. Dos semanas después, en Buenos Aires, Carolina Golder del *Grupo Acción Callejera* utilizaba frases similares.

la dictadura de Fujimori<sup>15</sup>. Y los *escraches*<sup>16</sup> realizados en Buenos Aires con la participación de colectividades como el *Grupo Acción Callejera, Etcétera*, en conjunto con la asociación *H.I.J.O.S*, con los cuales han puesto en evidencia -a través de acciones escénicas y plásticas- domicilios donde residen algunos de los responsables de las desapariciones, torturas, robos de niños y muertes de miles<sup>17</sup> de argentinos durante la última dictadura.

Este tipo de eventos, de rituales comunitarios en los cuales se transparenta la responsabilidad ciudadana del artista, incitan a una reflexión más allá de las taxonomías estéticas. Interesa reflexionar en torno a las dimensiones conviviales (Dubatti)<sup>18</sup>, performativas, efímeras, accionistas, participativas, políticas y éticas de estas prácticas.

En América Latina la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia, como espacio de diálogo y encuentro, fue decisiva en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y de producción escénica. Esta urgencia impulsó la creación de los teatros independientes y de la creación colectiva. El nacimiento de los diversos grupos teatrales en Colombia, Argentina, Perú, Brasil, que lograron ganarse espacios propios reconocidos y apoyados por sus públicos, al margen de cualquier apoyo o compromiso institucional, han sido y son todavía importantes núcleos de cultura viva, referentes esenciales para

---

<sup>15</sup> “El poder también se define en el aspecto simbólico, en lo cultural, en lo económico, como en lo militar”, argumentaba Buntinx a propósito de la repercusión de la acción del Colectivo Sociedad Civil, en el referido encuentro desarrollado en el Centro Cultural San Marcos, Lima.

<sup>16</sup> “Escrache”, de “escrachar”, es una palabra procedente del lunfardo argentino, que significa poner en evidencia.

<sup>17</sup> La cifra reconocida por la sociedad civil habla de treinta mil desaparecidos.

<sup>18</sup> Como ha observado Jorge Dubatti, “el teatro es una de las manifestaciones conviviales de esa ‘cultura viviente’ transmitida durante siglos hasta el presente, en que la letra palpita *in vivo*” (2003, 6) y en la cual se recupera la celebración de la fiesta, del ritual, del encuentro de presencias que fue el acto fundacional de la teatralidad desde la Antigua Grecia. Esta mirada también nos importa articulada a los estudios de Bajtín sobre la cultura ritual y celebratoria de la antigüedad griega, la cultura popular medieval y renacentista, no oficial, el carnaval y la fiesta, en tanto fuentes de teatralidad y manifestaciones artísticas.

todo estudio en torno a los procesos culturales en cualquiera de esos países. Ellos fundan los espacios posibles para pensar la liminalidad, si como planteaba Turner la vinculamos a situaciones de marginalidad, fuera de las estructuras sociales.

Esta otra manera de producir –en el sentido de crear- el hecho escénico fue redefiniendo un concepto de teatralidad cada vez menos apegado al ejercicio de las jerarquías teatrales y a los mecanismos de la puesta en escena. Los largos procesos de investigación y experimentación en la búsqueda de temas, lenguajes y medios -incluyendo en ocasiones trabajos de investigación de campo, con criterios y prácticas más colectivas y heterárquicas<sup>19</sup>- fue configurando escrituras escénicas donde el texto dramático no era un punto de partida sino un elemento más del cuerpo escénico, resultante de los procesos de dramaturgias actorales.

La resistencia de algunos creadores a trasladar sus creaciones escénicas a texto verbal refiere una teatralidad que no sólo se sitúa en franca independencia del texto dramático, sino que se concibe esencialmente efímera, procesal, performativa, únicamente posible desde un tiempo y espacialidad escénicos: “Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo [...] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias”, expresa Ricardo Bartís<sup>20</sup> (1998, 84-85) en abierta discordancia con un teatro donde “el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y [el] cuerpo”(85).

---

<sup>19</sup> El uso del prefijo *hetero* indica una forma de ordenamiento distinto al jerárquico, en una disposición más diversificada y sin sujeción a una cabeza única. Nos interesa también como indicador de una relación más horizontal y menos vertical.

<sup>20</sup> Ricardo Bartís fundador y director del *Sportivo Teatral*, uno de los nombres más significativos de la escena experimental en Buenos Aires.

Importa señalar estas características porque las teatralidades que me propongo estudiar están más inmersas en los procesos de escrituras o creaciones escénicas que en los tradicionales procesos de puesta en escena. Del sometimiento del teatro a la *mise en scène* como representación de un texto previo que incluso le sobrevive como escritura dramática, deriva la situación de un actor sometido a interpretar la creación del dramaturgo/director. La otra manera de concebir el hecho teatral, como creación escénica donde el texto dramático está agujereado<sup>21</sup>, debilitado y no funciona como dispositivo esencial, también implica otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor que ya no es sólo *intérprete* de un personaje, sino que pasa a ser *creador* de una entidad ficcional, co-creador del acontecimiento escénico o incluso *performer* que trabaja a partir de su propia intervención o presencia, condición que caracteriza a los practicantes de las teatralidades que nos interesan.

Un estudio de los entrecruzamientos entre las prácticas teatrales y performativas tendría que reconocer la performatividad como aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto ejecución o puesta en práctica de un conjunto de ideas a través del cuerpo del actor. Lo que en el teatro se ha denominado 'texto performativo' implica una escritura gestual, una práctica corporal. La palabra *performance* también se ha utilizado para señalar la representación o ejecución de una obra teatral y en general escénica. Pero es necesario considerar la particularización que tuvo el término en la década de los sesenta, cuando los artistas plásticos abandonaron los espacios seguros de

---

<sup>21</sup> Me interesa esta dimensión que metafóricamente llamo agujereada en relación a las roturas o debilitamientos de los aspectos dramáticos en una parte del teatro actual. En una dimensión similar Josette Féral habla de un "texto horadado"(2004, 109) al referirse al 'texto performativo' como uno de los componentes, entre tantos, de la representación.

los museos y desplegaron en sus obras recursos representacionales, generando lo que fue una especie de teatralización de la plástica y a cuyas acciones o ejecuciones pronto se les reconoció como *happenings* y *performances*. Así comenzó el desarrollo de una práctica reconocida como *performance art*, forma migrante que se desplazó desde las artes visuales hacia las escénicas y que desde entonces fue ganándose un espacio, diferenciada de las tradicionales estructuras teatrales.

Richard Schechner en múltiples ocasiones se ha referido a dos tipos de teatro, uno inscrito en la tradición de la puesta en escena y otro en la del *performance text*, al que explica como “un proceso con múltiples canales de comunicación creado por el acto espectacular” (1990, 330). Para Josette Féral el ‘texto performativo’ remite a la noción de ‘performatividad’, lo que “hace pensar en lo que está en la base misma del trabajo del actor”(127), donde el texto es horadado<sup>22</sup> sin ocupar un lugar primordial, inseparable de su ejecución escénica.

Ya en la mitad de la década de los ochenta Eugenio Barba afirmaba que “[l]a distinción entre un teatro basado en un texto escrito o en todo caso compuesto preliminarmente y utilizado como matriz de la puesta en escena, y un teatro cuyo texto significativo sea sólo el texto performativo, representa bastante bien, a nivel intuitivo, la diferencia entre ‘teatro tradicional’ y ‘nuevo teatro’”(1990, 77). En sintonía con esta idea quiero señalar el uso que hacía Víctor Varela<sup>23</sup> de la categoría *performance text* para identificar el texto de una

---

<sup>22</sup> En diálogo con esta idea del texto horadado, las escrituras escénicas que no buscan representar la idea de ningún dramaturgo, que se tejen como relaciones tangenciales, travesías, diálogos con algún pre-texto, las pensamos como ejemplos de roturas textuales, en un sentido totalmente diferente al propósito de poner en escena una obra dramática.

<sup>23</sup> Autor, actor y director cubano, fundador del grupo *Teatro Obstáculo*, que en la década de los ochenta representa al sector más marginal y contestatario de la escena cubana. Creador de

de sus obras, *La cuarta pared*, reelaborado después de su reescritura escénica. Esta creación tuvo como punto de partida una primera escritura del propio director, implicando un largo proceso de investigación, experimentación y fragmentaciones del que nació un complejo texto performativo: *La cuarta pared* fue el acontecimiento teatral más marginal, transgresor y contestatario en la escena y en la sociedad cubana de finales de los ochenta, parteaguas que hay que considerar necesariamente a la hora de hacer cualquier recuento sobre el teatro cubano de estos últimos tiempos.

Féral introduce una tercera categoría, la de 'texto espectacular', con la cual engloba las nociones de texto y de texto performativo viniendo a ser "el resultado de un apretado tejido entre el texto y los otros elementos de la representación"(2004, 111). Esta nueva taxonomía neutraliza la diferencia en el uso de los términos señalados por Schechner y Barba para distinguir teatralidades que se configuran bajo el formato de la 'puesta en escena' o del 'texto performativo' y que indican maneras distintas de abordar la escena. En todo caso, las creaciones escénicas -'espectaculares' diría Féral- que me interesa estudiar están más determinadas por la dimensión performativa y visual de sus propuestas y mucho menos, o casi nada, por la dependencia de un texto previo.

Buscando una mayor distinción entre los conceptos de puesta en escena y el de escritura o creación escénica, retomo las definiciones de la tradicional *mise en scène*, término francés utilizado desde las primeras décadas del siglo XIX y que ha sido traducido en el ámbito hispánico como 'puesta en escena', 'dirección', 'montaje' o 'escenificación' (Pavis, 1983, 384). En la opinión de

---

memorables espectáculos, emigra a Buenos Aires y posteriormente a Miami, donde sigue trabajando. Ha publicado *El árbol del pan* y *Biblis*, y tiene en proceso editorial *El texto imposible*, una antología de su obra teatral.

Veinstein<sup>24</sup> el término puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación, así como la actividad que consiste en la disposición en cierto tiempo y espacio de la actuación, de los elementos de interpretación escénica de una obra dramática (cit. por Pavis, 1983, 385). La puesta en escena es entendida, de manera general, como transposición de la escritura dramática, e implica un proceso en el cual se debe hacer evidente el sentido profundo del texto dramático, la explicación del texto 'en acción' (386).

La tradicional supeditación de la puesta en escena a un texto dramático ha sido atacada por creadores como Artaud, quien no consideraba el teatro como reflejo de un texto escrito<sup>25</sup>, ni como simple proyección de dobles que nacen de la dramaturgia (Artaud, 1969, 103). En su empeño por devolverle la teatralidad al teatro, Artaud propone un camino diferente en el que las obras nacen de la escena, recuperando un lenguaje de gestos sin ninguna dependencia a un texto previo: "toda creación nace de la escena"(87).

En estas propuestas reconozco los primeros planteamientos de escrituras o creaciones escénicas que priorizan la dimensión visual o performativa. La metáfora de un 'cuerpo sin órganos' (CsO) planteada por Artaud, podría extenderse -teniendo en cuenta incluso su perspectiva parricida- a la búsqueda de una teatralidad menos racional y más corporal, "dirigid[a] al organismo entero" (118), que anule la cabeza textual y considere el universo de elementos que constituyen la teatralidad. En una relación metafórica, la demanda de un

---

<sup>24</sup> *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. París : Flammarion, 1955. Traducción al español : *La Puesta en escena*. Buenos Aires: Cia Gral. Fabril.

<sup>25</sup> "... la expresión 'puesta en escena' ha adquirido con el uso ese sentido despreciativo sólo a causa de nuestra concepción europea del teatro, que da primacía al lenguaje hablado sobre todos los otros medios de expresión". Cartas sobre el lenguaje. Primera carta, París, 15 de septiembre de 1931. En *El teatro y su doble*, p.141.

‘cuerpo sin órganos’ puede esgrimirse contra la noción de ‘puesta en escena’, si entendemos ésta como la puesta en sistema de un texto que prioriza el lenguaje verbal. El CsO propuesto por Artaud era la metáfora de un *corpus* liberado, ya fuera cuerpo humano, político o teatral: era el teatro liberado de la sujeción a la representación -“Nada que abomine y excrete tanto como esta idea de espectáculo, de representación”(1977, 248)-, en tanto texto que rompía con la tradicional organización drama/representación. Era sobre todo un texto roto, agujereado, si se considera su salida del tradicional canon jerárquico-racionalista. El teatro de las contaminaciones, de las pestes, de la hibridez corporal que no necesita legitimarse en sistema, parecía tener en Artaud una primera metáfora conceptual.

Una parte importante del teatro latinoamericano de las últimas décadas ha desarrollado sus creaciones a partir de las escrituras corporales de los actores, de las improvisaciones y hallazgos escénicos. Creo que la noción de *performance text* basada en el trabajo performativo -en el sentido de ejecución actoral, o incluso de representación- puede dar cuenta de las teatralidades corporales que desde los ochenta se fueron desarrollando en América Latina y en las que habría que reconocer el impulso revitalizante del *Odin Teatret* y de Eugenio Barba. El aporte de las formas de trabajo del *Odin* en su paso por Latinoamérica, especialmente después del “Encuentro de teatros de Grupo” organizado por *Cuatrotablas* en Ayacucho (1978), es reflexionado críticamente por Miguel Rubio. Por la importancia de esta reflexión nos extendemos en la cita:

La llegada del *Odin* por estas tierras había producido definitivamente un sismo teatral en Latinoamérica y fue en Ayacucho,

a mi entender, donde se sentaron bases de influencia, pienso que su aceptación y rechazo al mismo tiempo se debió a que teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica; éste es un punto clave porque ese vacío permitió al *Odin* dar una alternativa teatral, fundamentalmente para el actor; las técnicas son las maneras como respondemos a nuestras necesidades, los grupos necesitábamos herramientas nuevas que nos fuesen útiles para enfrentar nuevos escenarios y nuevos públicos. Habíamos venido resolviendo en la mayoría de los casos empíricamente estas necesidades; cuando nos confrontamos con el *Odin*, nos encontramos con todo un sistema para el teatro que se nutría de las fuentes más importantes de la tradición teatral de Occidente y de Asia, esto no fue entendido en toda su dimensión por quienes fascinados por lo que veían, hicieron una mala digestión, lo apostaron todo acríticamente tomando básicamente formas y no descubriendo que debajo de ellas había principios que es donde se conectan y realizan las obras de arte [...] ( 2001, 148).

Como bien señala Rubio, la contribución del *Odin* al teatro latinoamericano estuvo, entre otros aportes, en propiciar la relación con una técnica que dio a los actores herramientas para desarrollar escrituras más performativas. Las demostraciones de trabajo emprendidas por actores y

actrices peruanas(os), colombianas(os), brasileñas(os), o cubanas(os), por mencionar los ejemplos que más retengo en la memoria, a partir de las demostraciones de Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carrieri, Julia Varley, dirigidas por Barba, pueden considerarse ejemplos del alto nivel alcanzado en los procesos de creación, entrenamiento y dramaturgia del actor<sup>26</sup>.

Cuando en 1988 se presentó *El paso, parábola de un camino*, de *La Candelaria*, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, fue necesario considerar un notable cambio en los discursos escénicos de este reconocido grupo. *La Candelaria*, dirigida por Santiago García en Bogotá, junto con el *Teatro Experimental de Cali*, fundado y dirigido por Enrique Buenaventura, habían sido los dos grupos colombianos iniciadores de un peculiar sistema de creación y producción en América Latina: la creación colectiva, que retomaba principios reflexivos e ideológicos del teatro brechtiano y formas de trabajo desarrolladas por la *Commedia dell'Arte*.

La modalidad de la creación colectiva privilegiaba la construcción de la fábula o la intriga –como había propuesto Brecht-, a partir del amplio material acumulado por los actores durante los procesos de improvisaciones. Para este nuevo espectáculo –*El paso- La Candelaria* se había permitido la exploración de universos subjetivos en circunstancias de violencia y amenazas. El resultado fue una extraña ‘obra’ con una notación muy distinta a las anteriores: una especie de *texto performativo* con algunas inserciones de diálogo. La mayor parte del texto era una escritura didascálica que intentaba dar cuenta de los silencios y de acciones minimalistas. En cada representación los actores producían textos que no estaban estrictamente fijados, que no tenían que ser

---

<sup>26</sup> Puede consultarse al respecto “El ‘Desmontaje’ como evento”, de esta autora. Ver bibliografía.

mecánicamente memorizados. En la notación dramaturgica publicada posteriormente podían leerse situaciones como esta: “Lo que dice entre dientes podría ser” (Teatro *La Candelaria*, 1991, 16), o didascalias como:

La señora sigue discutiendo con el amante. Se quiere ir sea como sea. Esos tipos son muy sospechosos, pueden ser detectives enviados por el marido. La discusión se acalora cada vez más hasta que el amante le bota un maletín al suelo con inusitada violencia.

Para la música operática (25)

[...]

De pronto todos quedan sumidos en sus propios pensamientos.

Hay una larga pausa.

Repentinamente Don Blanco, que estaba tomándose un plato de caldo de pescado, comienza a agitar los brazos como si se estuviera ahogando (35).

En el plano de la escritura dramática *El Paso* ha quedado como un extraño texto que ya anunciaba otra configuración de la teatralidad, con metafóricos cuadros que no podían hilarse linealmente, porque ya no contaban una historia, sino apenas nos hacían partícipes de una situación densa y ambigua:

... aquí no pasa nada... o mejor dicho menos que nada... de fuera llegan noticias... son cada día peores... en Torrentes por ejemplo la semana pasada mataron otros seis hombres...(20)

Unos meses después, en enero del siguiente año (1989), las sedes del grupo *La Candelaria* y de la *Corporación Colombiana de Teatro* en Bogotá fueron allanadas por efectivos del Ejército colombiano, como parte de la política de vigilancia y amenaza de muerte practicada contra algunos artistas e intelectuales colombianos. Tratándose de un estudio sobre las teatralidades en Latinoamérica, donde los textos no son meras experimentaciones formales sino condensaciones de experiencias, riesgos y comprometidos pensamientos que tienen que pasar por las agudas metáforas de la escena, no puedo dejar de considerar cómo la presión de amenaza y muerte en que vivían varios creadores de este grupo pudo haber influenciado la creación de un discurso tan poético y ambiguo, tan aparentemente trivial en sus anónimas y cotidianas acciones, donde ‘lo no dicho’ era tan perceptible. Lo liminal también nos importa como condición o situación extrema de riesgo, desde la cual se vive y se produce el arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruces para la representación.

Muchos años después (2001), en el mismo Festival de Cádiz, *Mapa Teatro*, de Bogotá, presentó una versión del *Ricardo III* de Shakespeare donde los actores mostraban una relación neutral con los personajes, nada enfática, como dejando ver siempre la persona que los animaba, al tiempo que el espacio escénico se convertía en una gran instalación donde se mezclaban coronas de balas, bandejas con cabezas de cerdos, carretillas cargadas de calaveras para ser colocadas sobre el piso<sup>27</sup>. Como expresé antes, pienso que hacia finales de los noventa el teatro latinoamericano transitó hacia escrituras más visuales e híbridas, influidas por las indagaciones en los territorios de la

---

<sup>27</sup> *Mapa Teatro* es un colectivo que integra estrategias de las artes visuales, de la danza, la ópera y el teatro. Uno de sus dos directores fundadores, Rolf Abderhalden, es un reconocido artista visual en Colombia.

plástica y de las llamadas artes vivas. Las escrituras escénicas fueron cada vez menos realizaciones del viejo concepto de puesta en escena, y sí cada vez más creaciones escénicas que exploraban las texturas de una teatralidad híbrida, tomando cierta distancia de los preciosismos técnico-corporales para explorar dimensiones más neutrales –en el sentido de menos artificiales- en el campo de la actuación. Las nuevas formas abandonaron las tradicionales disposiciones espaciales –por lo general frontales- para experimentar otras relaciones con los espectadores, y se apropiaron de recursos como el *environment*, el *collage* y el instalacionismo plástico, ya utilizados por las vanguardias norteamericanas y europeas y renovadas por los artistas del *performance art* y el accionismo en cualquier geografía.

Los trabajos más recientes de *Yuyachkani* en Lima (*Hecho en el Perú* y *Sin título, técnica mixta*), así como algunos trabajos escénicos de creadores mexicanos (Ricardo Díaz: *No ser Hamlet* y *Los enterradores*; Héctor Bourges: *Salomé o del pretérito imperfecto, y ...*) pueden ser elocuentes ejemplos de estas otras creaciones que ya no pueden quedar expresadas bajo el concepto de puesta en escena, porque en ellas no se representa ningún texto; en todo caso, cuando hay texto es apenas un pre-texto con el cual se desarrolla un diálogo cruzado de múltiples referencias, de continuas horadaciones, desplegándose un trabajo visual, espacial y plástico que va mucho más allá de indagaciones corporales o actorales.

El presente estudio busca observar las liminalidades que hoy caracterizan a una parte de las prácticas escénicas latinoamericanas, problemática que deseo reflexionar integrando algunos conceptos de teóricos contemporáneos provenientes de disciplinas y campos diversos. He elegido algunas prácticas

artísticas y ciudadanas que hoy se desarrollan en contextos marcados por situaciones de crisis y violencia, como Perú, Argentina y Colombia. El análisis de las configuraciones liminales en estas prácticas atiende la noción de liminalidad en tanto situación límitrofe, fronteriza, temporal, potenciadora de *communitas* y de restauraciones personales y colectivas.

En todos los casos, la liminalidad emerge como una antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales. Estas situaciones liminales las observamos, como indica Turner, asociadas a situaciones insterticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con el *status* y el orden imperante, mucho menos con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales.

## I. Articulaciones liminales / metáforas teóricas

*Aún cuando llevamos teorías al campo, éstas se vuelven relevantes sólo si esclarecen la realidad social. Frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada.*

*Víctor Turner, "Dramas sociales y metáforas rituales"*

En este capítulo presento los distintos referentes teóricos que configuran la mirada que me propongo ensayar. Entiendo la teoría como una serie de conceptos que pueden utilizarse de manera metafórica para analizar e intentar comprender los procesos y objetos de estudio.

Los diversos términos que intento relacionar, desde los bordes de sus *corpus* iniciales, buscan constituir una mirada teórica frágil, dúctil, que no puede sistematizarse ni mecanizarse para una aplicación homogénea. Las relaciones entre ellos pueden ser aleatorias, por interacción, produciendo una condensación perturbadora de la idea y sugiriéndola a veces de manera icónica<sup>28</sup>. Me interesa el acercamiento a la teoría como producción de una mirada extraña, metafórica,

---

<sup>28</sup> Sigo los comentarios de Turner en torno a las ideas de Robert A. Nisbet en *Social Change and History* (1969). Puede consultarse el capítulo segundo de *Antropología del ritual*.

próxima al procedimiento de 'extrañamiento' que señalaron los formalistas rusos (Sklovski) para definir la naturaleza de lo artístico. La metáfora es una manera singular de conocer por medio de la cual las características de identificación de una cosa se transfieren a otra, en un destello intuitivo e instantáneo (Nisbet cit. por Turner, 2002, 37). La dimensión cognitiva y creativa de las expresiones metafóricas ha sido estudiada por Paul Ricoeur, quien planteó la metáfora como el resultado de la tensión entre dos términos (1995, 63) produciendo una "nueva relación de sentido" (64), una innovación. Me interesa que esta relación pueda emerger al acercar obras artísticas y producciones teóricas, no para desarrollar un ejercicio de comprobaciones teóricas sino de aproximaciones metafóricas.

Los conceptos que retomo han sido formulados por varios pensadores; menciono aquellos que considero fundamentales: "liminalidad", "drama social", "*communitas*", de Víctor Turner; "convivio", "acontecimiento convivial"<sup>29</sup>, "acontecimiento poético o de lenguaje", "acontecimiento expectatorial", de Jorge Dubatti; "arte relacional", "obra de arte como intersticio social", "transparencia de lo real", "estética relacional", de Nicolas Bourriaud; "acto ético", "arquitectónica", "carnavalización", "cuerpo grotesco", "cuerpo híbrido", de Mijaíl Bajtín; e "hibridación", de Homi Bhabha. De manera más específica también utilizaremos los conceptos de "situacionismo", "construcción de situaciones", "sociedad del espectáculo", de Guy Debord; "teatro invisible", de Augusto Boal; "teatros de lo real" y "*effraction*", de Maryvonne Saison. Son conceptos en su mayoría tomados

---

<sup>29</sup> Utilizo la palabra tal y como la propone Dubatti, inclinado por el uso rioplatense más frecuente (convivial) que por las indicaciones de los diccionarios de la lengua española (convival). En otros casos, y siempre los señalaremos entre paréntesis; también usamos algunos términos según la manera en que se utilizan entre los practicantes de la teatralidad, considerando, como sugería Bajtín, las posibilidades de actualización de la lengua desde las prácticas orales.

de disciplinas marginales al teatro, como la antropología, la filosofía de la vida y la cultura; es decir, no emergen del centro de una teoría teatral, pero tampoco son totalmente ajenos a este campo. Otros proceden de estudios relacionados con las artes visuales o la literatura. En todo caso, este conjunto de ideas constituyen una especie de ‘zócalo conceptual’<sup>30</sup> híbrido, y al aproximarlas al campo artístico para reflexionar en torno a prácticas escénicas y sociales pueden desplegar aproximaciones metafóricas y propiciar maneras distintas de mirar.

Las estrategias metodológicas que habré de desarrollar consisten en la ‘textualización’ de las acciones y representaciones escénicas que posteriormente analizaré, pues al no constituirse como textos dramáticos el acceso a ellas es a través de la memoria, los videos, las imágenes y las notas críticas. Esta ‘textualización’ no busca presentar los diferentes procesos como historias lineales, sino que se propone respetar la naturaleza efímera y fragmentaria que los define.

### 1. 1. La perspectiva liminal

La cuestión liminal fue planteada por el antropólogo Víctor Turner al estudiar las características sociales de la fase liminal del ritual *ndembu*<sup>31</sup>, y a partir de las observaciones de Arnold Van Gennep sobre los *rites de passage* asociados a situaciones de margen o *limen* (umbral). En los ritos *ndembu* Turner analiza la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, observando cuatro condiciones: 1) la función purificadora y

---

<sup>30</sup> La idea de ‘zócalo conceptual’ la tomo de la frase “zócalo lexical” propuesta por Ana María Guasch en la conferencia “Lo intercultural entre lo global y lo local”, impartida el 8 de junio de 2005 en el Laboratorio Arte Alameda, México, D.F. Interesa su traducción posible como plaza de conceptos, espacio público en el cual se ofrecen abiertamente y descentradamente las teorías.

<sup>31</sup> “Liminalidad y Communitas”, capítulo III de *El Proceso Ritual. Estructura y Antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.

pedagógica al instaurar un período de cambios curativos y restauradores; 2) la experimentación de prácticas de inversión -“el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo” (104) y los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente(109), de allí que las situaciones liminales se pueden volver peligrosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles-; 3) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; y 4) la creación de *communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales.

Por correspondencia, pues, los “entes liminales” que ocupan los intersticios de las estructuras sociales, que se encuentran en sus márgenes, en los peldaños inferiores (131), son generalmente seres desposeídos, sin *status* ni propiedades y hacen suyos los estigmas de los inferiores. Dentro de esta condición Turner consideró a los artistas, a quienes percibió como “gente liminal y marginal”, “observadores periféricos” (1988, 133) inmersos en una especie de “locura sagrada”, figuras chamánicas poseídas por espíritus de cambio antes de que los cambios sean visibles en la esfera pública (2002, 40).

La *communitas* representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de humilde hermandad general que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales. Esta concepción utópica es ejemplificada por Turner recurriendo a diversos momentos singulares, como fue la existencia de las comunidades *hippies*, los *beats*, la comunidad fundada por

Francisco de Asís, o incluso casos ficticiales como la república ideal propuesta por el personaje Gonzalo en *La tempestad* de Shakespeare. En todos estos casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, pero portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores.

Si bien Turner planteó las *communitas* como antiestructuras sociales, su concepto de “drama social” pertenece al grupo de las estructuras positivas, es decir, de las sociedades estructuradas y fundadoras de estatus y jerarquías. Los dramas sociales separan y dividen, en una relación muy diferente a las que generan las *communitas*. Turner observó una estructura dramática al interior de los dramas sociales, en directa analogía con las estructuras de la ficción escénica y como expresión del “potencial ‘teatral’ de la vida social” (2002, 74). Consideró que en estos dramas operaban cuatro fases: 1) la brecha, 2) la crisis, 3) la acción reparadora, 4) la reintegración. En el ámbito de la segunda fase ubicó la emergencia de la liminalidad, como umbral entre las fases más estables del proceso social, pero ya no en la dimensión de *limen* sagrado separado de la vida cotidiana, sino en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes (2002, 50).

En la Introducción a *From Ritual to Theatre*<sup>32</sup> analiza las relaciones entre *performance* y experiencia, no sin antes enfatizar que el concepto de experiencia lo desarrolla a partir de la palabra alemana *Erlebnis* utilizada por Wilhelm Dilthey para significar vivencia o lo que ha sido vivenciado, y que tiene una ‘estructura procesal’ (78, 80). Para Turner, en cualquier tipo de *performance* cultural, desde el

---

<sup>32</sup> Texto consultado en la versión al español de Ingrid Geist, incluida en *Antropología del Ritual*, de Víctor Turner, compilación de textos por I. Geist. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.

ritual o el carnaval hasta la poesía o el teatro, se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma. Y en este sentido, toda expresión performativa está en relación o ‘expriime’ una experiencia. De ahí que regrese a la etimología del término *performance* derivado del francés antiguo *parfournir* -realizar o completar- concibiendo entonces el<sup>33</sup> *performance* como la realización<sup>34</sup> de una experiencia (80).

La liminalidad como “el estado entre y en medio de las participaciones sucesivas en el ámbito social dominado por consideraciones estructurales” (63) ha sido un concepto que Turner observó en las dinámicas fronterizas entre ‘drama social’ y “todas las artes del performance” (101) derivadas de este tejido sociocultural. El arte y el ritual, para Turner, son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios (58); de allí que la liminalidad fuera observada por Turner como un “caos fecundo”, un “almacén de posibilidades”, un “esfuerzo por nuevas formas y estructuras”, un “proceso de gestación” (2002, 99). Es esta dimensión fértil y crítica (de crisis) a la vez la que también adopto para pensar las prácticas escénicas híbridas que emergen en la liminalidad y llegan incluso a constituir *communitas*.

## 1.2. La teatralidad como convivio.

Un estudio sobre las teatralidades que emergen en situaciones de liminalidad, inmersas en el ‘entre’ del tejido cultural y atravesadas por prácticas

---

<sup>33</sup> Uso el término *performance* en masculino (el) a diferencia del uso que se plantea, en algunos casos, para hablar en el campo artístico como *la performance*.

<sup>34</sup> En lugar de “conclusión”, palabra que utiliza en este caso la traductora, opto por “realización”, sentido que también está en la etimología del término.

políticas y ciudadanas, tiene que reflexionar sobre la naturaleza convivial de sus eventos. Las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización y convivialidad.

Si para Josette Féral la teatralidad está definida por las capacidades de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo y del sujeto, para crear territorios de ficción<sup>35</sup>; Jorge Dubatti se propone más bien redefinir a la teatralidad “a partir de la identificación, descripción y análisis de sus estructuras *conviviales*” (2003, 9). Más que el estudio del lenguaje, a este estudioso le interesa el acto capaz de convocar la aparición de lo teatral: el encuentro de presencias, reunión o convivio sin el cual no tendría lugar el ‘acontecimiento teatral’.

El punto de partida para Dubatti fueron los estudios de Florence Dupont sobre las prácticas orales en la cultura grecolatina, particularmente el *sympósion* y el banquete. La oralidad es un fenómeno inmerso en las relaciones conviviales, pues la transmisión en vivo e *in situ* de los textos implica al menos la presencia de otros o de un grupo de escuchas, estimulando vínculos sociales. Como señala Dubatti, “se trata de un modelo de producción, circulación y recepción literarias en las antípodas de la escritura impresa y la lectura *ex visu*, silenciosa, del libro” (2003, 11).

---

<sup>35</sup> En el seminario dictado en la UBA (agosto, 2001) esta estudiosa planteó la teatralidad como un acto de *transformación* de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la *representación*; un acto de *transgresión de lo cotidiano* por el acto mismo de la creación; un acto que implica al cuerpo, una *semiotización* de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo *imaginario* a través del cuerpo (2004, 104). Con toda intención he quitado la enumeración, que sí está en el texto publicado, para evitar la impresión de un recetario. Las itálicas son mías.

Las prácticas conviviales presentan una serie de rasgos, mismos que resumimos a partir de los planteamientos de Dubatti: reunión de una o varias personas en un determinado espacio; *encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan roles*<sup>36</sup>; compañía, diálogo, salida de sí al encuentro con el otro, afectar y dejarse afectar, suspensión del solipsismo y del aislamiento; proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, conexiones sensoriales; convivialidad efímera e irrepetible (14).

Estas características de los actos conviviales nos pueden ubicar de inmediato en la reunión que propicia el acto teatral y sin la cual éste no existiría: no es posible el teatro sin convivio (17); más aún, en consideración de Dubatti, la institución ancestral del convivio ha sido la matriz del teatro (17).

Lejos de encerrar el teatro en la objetualidad textual a la que lo han reducido los estudios semióticos, Dubatti lo define como acontecimiento, como praxis o acción humana, y señala su constitución al reunirse una tríada de tres sub-acontecimientos: el convivial, el acontecimiento poético o de lenguaje y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador (16).

Si bien “en el convivio hay más experiencia que lenguaje, hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso”(25), los aspectos de lenguaje propician la aparición del acto poético al instaurarse un orden ontológico otro. La desviación de la *physis* natural a la *physis* poética pasa por la constitución de un tejido de signos que producen sentido y hacen posible el discurso ficcional, fundando una nueva dimensión óptica (21), y generando lo que

---

<sup>36</sup> Destaco algunos términos con itálicas.

Dubatti llama un espacio de veda o reserva: el espacio de la expectación, donde emerge la figura del espectador-contemplador del universo de ficción.

Desde una mirada que indaga en los intersticios liminoides, me interesa destacar el acontecimiento expectatorial como la frontera que diferencia los actos teatrales (poéticos) de los parateatrales (pertenecientes al orden de lo real), pues en estos últimos no emerge una nueva esfera ontológica, sino que queda a nivel de lo real intersubjetivo (21). El observador no reconoce lo que sucede como acontecimiento poético o de lenguaje, no lo puede separar del orden de la vida, y por ello no puede tener conciencia de ser espectador, se encuentra en el mismo nivel de realidad que el observado. Sin función expectatorial no hay ficción, y como señala Dubatti, entonces el teatro queda transformado en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusiona con la vida (23). Señala algunos casos de *abducción poética* como la del “teatro invisible” introducido por Augusto Boal, donde el espectador ingresa en el espacio del acontecimiento poético sin saber que está asistiendo a una escena teatral. Nos interesa considerar estas situaciones de transgresión de espacios ónticos y poéticos, de cruces y liminalidades en las reflexiones sobre algunos de los ejemplos que nos ocupan.

### 1.3. La teatralidad y lo real

Considero importante referirme a otras reflexiones actuales que han planteado las transformaciones de la teatralidad y sus cruces con otras artes,

tanto como con el universo de “lo real”. Además de Helga Finter<sup>37</sup>, Hans-Thies Lehmann<sup>38</sup> ha desplegado un amplio estudio sobre la teatralidad contemporánea y específicamente actual. Lo que él observa y propone como “teatro posdramático” es aquel que no quiere representar, sino que busca “*l’approche d’une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps)*” (216). Las transformaciones operadas en la utilización de los signos teatrales han flexibilizado las delimitaciones que separaban al género teatral de prácticas que, como la *performance art*, tienden a producir una experiencia concreta, y han propiciado el surgimiento de un espacio liminal entre la *performance* y el teatro (216). Lehmann propone un teatro que se aproxime al “*geste de l’auto-représentation du performer*” (216), que “*s’affirme-t-il comme un processus et non comme résultat, objet artistique accompli, comme une action et production plutôt que comme produit*” (165). Surge aquí una problemática que se ha convertido en tópico de reflexión para algunos practicantes del teatro, y de la cual se pueden derivar complejos cuestionamientos sobre el orden ficcional.

Retomar el debate sobre la relación presencia/representación, actuación/no actuación, *acting/not-acting*, nos remonta a mediados del siglo XX, cuando Michael Kirby proponía sus ideas sobre una actuación ‘no matizada’ para explicar al nuevo teatro norteamericano, y nos regresa incluso a Artaud, el primero que atacó un teatro que se había convertido “en una función de sustitución”(191)<sup>39</sup>, como también nos remite a Grotowsky, el *Living Theater* y Bob Wilson, entre otros.

---

<sup>37</sup> Ver su ensayo “¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania”. Revista *Teatro al Sur*, No. 25, octubre 2003, Buenos Aires, pp. 29-39.

<sup>38</sup> Ver *Le Théâtre postdramatique*, referido en la bibliografía.

<sup>39</sup> “Afirmando que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto”(Artaud, 61).

Lehmann ya no concibe al actor como un representante sino como “*le performer qui offre sa présence sur la scène*” (217). El cuerpo del actor rechaza su rol de significar, ya no está como portador de sentido sino “*dans sa substance physique et son potentiel gestuel*” (150). Si bien Lehmann reintroduce una mirada teórica que ayuda a pensar las actuales problemáticas escénicas, el acento que coloca en la condición performativa de la “*présence auratique*” y en la manifestación de lo “*réel sensoriel*” no es suficiente para explicar la carga política de la *presencia* en la teatralidad del contexto que estudio aquí. El cuerpo del actor, del practicante o del ejecutante escénico -*corporalité autosuffisante*, plantea Lehmann (150)- no es sólo una presencia material que ejecuta una partitura performativa dentro de un marco autoreferencial y estético. El cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica<sup>40</sup>, la presencia es un *ethos* que asume no sólo su fisicalidad sino también su responsabilidad o eticidad sobre el acto y la trascendencia de su intervención escénica. La condición de *performer*<sup>41</sup>, tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones ya sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos.

La discusión de este tema ha tenido otra elaboración en el estudio de Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, para quien más allá de la “*éphémérité*

---

<sup>40</sup> En el sentido bajtiniano, las coordenadas espacio/temporales en las cuales se produce el acto.

<sup>41</sup> “*L’art action et de performance est un gigantesque analyseur; c’est aussi la responsabilité d’un protagoniste –ici un artiste- de subir et d’agir dans un espace-temps performatif*” (Martel, 35).

*ontologique*<sup>42</sup> está el problema de la dimensión fundamentalmente cívica y política de la teatralidad. En diálogo con la consideración de Dubatti de que es el convivio el que otorga dimensión política al teatro (2003b, 15), entiendo la afirmación de Saison: *“Par la reconduction ‘du geste entier de la convocation’, dans un ‘espace de la mise en commun dans la cité’, le théâtre se fait l’emblème de l’ajointement essentiel de l’art et du politique”*(8). Aunque la inquietud por “lo real” está profundamente presente en el pensamiento escénico contemporáneo, existe también una desviación de la percepción espontánea de aquello que constituye nuestra realidad (*“le réel, aujourd’hui, est occulté”*), de allí que *“[l]e constat de l’occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l’accès au réel”*(13). Si bien esta estudiosa reflexiona sobre la crisis de la referencia en la teatralidad contemporánea, el problema de “lo real” no queda reducido a la presencia del ejecutante ni al suceso que ocurre y genera una reflexión dentro del marco estético: *“l’autonomie du théâtre et l’auto-référence artistique ont pour conséquence immédiate, comme le soulignait Christian Schiaretti en 1990, dans sa déclaration de candidature au Centre Dramatique National de Reims, une irresponsabilité et une irréalisation de l’art théâtral”*(16).

Buscando otras formas de diálogo con la realidad, el teatro ya no apuesta a los problemas de la tematización ni a la demostración didáctica, pero tampoco puede asumirse que la transgresión semiótica o la crisis de la referencia será la solución para la salida de los lugares tradicionales o comunes. Más allá de la especialización y la hiper-reflexividad, el retorno a “lo real” apela cada vez más al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del

---

<sup>42</sup> El teatro no existe más que *“dans la rencontre éphémère avec un public”*(7).

ciudadano-artista<sup>43</sup>. En la mirada teórica de Saison "lo real" tiene presencia propia sin ninguna mediatización, de ahí su concepto de *effraction*: irrupción directa de la realidad tal cual sobre la escena. Me interesa aproximar esta idea a la noción de "transparencia social" proveniente de la estética relacional, pues ambas miradas – la de Saison y la de Bourriaud- no consideran a la obra de arte como absolutamente autoreferencial, sino inserta en una realidad.

#### 1. 4. La estética relacional

El término ha sido propuesto por Nicolas Bourriaud, escritor, teórico y curador de arte, fundador y co-director de la galería parisina *Palais de Tokyo* (enero, 2002), a partir de la observación de las obras de un grupo de artistas con los cuales convivió y trabajó durante los años noventa. Su interés estuvo en reunir creadores que no trabajaran con los clásicos formatos, sino que optaran por soportes culturales más interconectados, más contaminados y mestizos, y que estuvieran interesados en proponer el arte ya no como un objeto de contemplación, sino como un objeto de uso y comunicación, ofreciendo servicios tales como diseños de salas para estar y leer.

La estética relacional se plantea el estudio del arte relacional, que en palabras de Bourriaud es el arte que toma como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, inserto en el auge de la cultura urbana y el desarrollo de los proyectos ciudadanos (2001,14); un arte que afirma su estatuto

---

<sup>43</sup> "Citoyens-artistes, ceux qui se désignaient comme 'gens du spectacle' sortirent de leur terrain d'action 'professionnel' pour faire basculer l'implicite mobilisation civique et politique des arts scéniques et de leur public vers un engagement concret sur le terrain de la réalité" (Saison, 20).

relacional en grados diversos entre distintas modalidades artísticas como factor de socialización y fundador de diálogo (15).

Recuperando el concepto de *intersticio* -espacio de relaciones humanas que sugieren posibilidades de cambio diferentes a las que están en vigor dentro del sistema, es decir, un espacio alternativo- Bourriaud propone su idea de *la obra de arte como intersticio social*, que se amplifica en la comprensión del arte como práctica social alternativa y como proyecto político<sup>44</sup>.

Producto del trabajo humano, abierta al diálogo, a la discusión y a la negociación interhumana, la creación artística está inmersa en la esfera relacional. Poniendo en crisis la idea de la autonomía del arte, se retoma éste como fundador de diálogo, más allá de las nociones de artistas y de espectadores -todos pueden ser creadores y participantes-, proponiendo nuevas modalidades del *happening*<sup>45</sup>.

El arte relacional propone una recuperación teórica del Situacionismo francés, movimiento liderado por Guy Debord desde que fundara en 1957 la Internacional Situacionista y que alcanzó su momento culminante durante las oleadas revolucionarias del mayo francés de 1968. Revitalizando el espíritu dadaísta y el proyecto surrealista que afirmaba la soberanía del deseo y de la sorpresa y que proponía un nuevo “uso” de la vida, el situacionismo buscó la sustitución de la representación artística por la “construcción de situaciones”, entendidas éstas como momentos de la vida formados por los gestos y acciones de un escenario vivo, organizadas colectivamente como un juego de

---

<sup>44</sup> “L’art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s’efforce d’investir la sphère relationnelle en la problématisant” (Bourriaud, 17).

<sup>45</sup> “La ‘participation’ du spectateur, théorisée par les happenings et les performances Fluxus, est devenue une constante de la pratique artistique” (Bourriaud, 25).

acontecimientos. El Situacionismo negó la separación entre creadores y espectadores y propuso la noción de ‘vividores’, discutió la concepción de la estética basada en la contemplación y trascendencia de lo bello, y consideró la actividad cultural como un método de construcción experimental de la vida cotidiana.

En palabras de Bourriaud, las obras que proponen un mundo relacional, actualizan el proyecto situacionista y lo reconcilian con el mundo del arte (89).

Si el arte relacional supone una práctica artística que toma como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, a su vez la estética relacional propone la reflexión sobre las obras de arte en función de las relaciones interhumanas que ellas producen o suscitan (Bourriaud, 117).

#### 1. 5. La hibridez como estrategia de subversión cultural

Comentando las declaraciones de la artista visual afronorteamericana Renée Green, a propósito del uso de la escalera en una instalación<sup>46</sup>, Homi Bhabha propone la liminalidad como espacio para la representación de la diferencia cultural. A partir de allí despliega una serie de asociaciones como “entre-medio”, “tejido conectivo”, “pasaje intersticial”, situación “donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas”(2002,18).

Lo liminal, como lo intersticial, permite plantear la problemática de creaciones artísticas que se colocan en zonas complejas de lo real. En el pensamiento de Bhabha lo liminal se vincula con la hibridez cultural y su inevitable

---

<sup>46</sup> Ver la introducción de Bhabha a *El lugar de la cultura*.

condición fronteriza, donde se desarrollan las traducciones culturales como acciones insurgentes.

Lo híbrido es un concepto procedente de la biología que se ha trasladado a los análisis lingüísticos y socioculturales, operando como una metáfora teórica. Bajtín observa la hibridación como una de las modalidades principales de la conciencia histórica y del proceso de formación de los lenguajes (175, 1989)<sup>47</sup>; pero en los espacios artísticos y literarios, particularmente en la novela, la define como un procedimiento (o sistema de procedimientos) intencional en el cual se mezclan dos lenguajes sociales, dos conciencias lingüísticas diferentes(174). Para Bajtín el híbrido novelesco –y podemos extenderlo al amplio territorio del arte- es un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado, intencional y consciente, desde el punto de vista artístico* (177). La hibridación, pues, está estrechamente vinculada a la confrontación dialógica de lenguajes. La parodia y toda palabra utilizada con reservas, puesta entre comillas entonativas, es por excelencia un híbrido intencionado dialogizado (442).

La hibridación fue también un fenómeno observado por Bajtín en sus estudios sobre la cultura popular y las configuraciones grotescas, en el contexto de Rabelais. Introduce la noción de “cuerpo híbrido” para nombrar la galería de imágenes de seres humanos extraordinarios (mitad-hombres, mitad-bestias), gigantes, enanos, pigmeos, “fantasías anatómicas” que poblaban la literatura, y que en su opinión influenciaron la concepción grotesca del cuerpo en el medioevo.

---

<sup>47</sup> “... todo enunciado vivo en un lenguaje vivo es, en cierta medida, un híbrido” (Bajtín, 177, 1989). Todas las referencias sobre las hibridaciones lingüísticas las tomo de los estudios e investigaciones de Bajtín recopilados en *Teoría y estética de la novela*, libro publicado en ruso en 1975, en el año en que muere el destacado filólogo-filósofo.

Partiendo de estas consideraciones sobre la hibridación, como mezcla de lenguajes populares y cultos, y de su desarrollo en los análisis culturales que caracterizaron la última década del siglo XX, Néstor García Canclini plantea la hibridación<sup>48</sup> como la serie de procesos socioculturales mediante los cuales se combinan estructuras o prácticas discretas para generar otras (1990, III), y que lejos de constituir paraísos armónicos debe ser entendidas como zonas de conflicto.

Para Bhabha la constitución paradigmática de la hibridez puede observarse en la cultura del migrante, pues se trata de una cultura de la supervivencia y que trabaja “en los intersticios de un espectro de prácticas” (24). De allí sus referencias a las creaciones de artistas migrantes que viven en los intersticios de las culturas, reinventando sus vidas y sus prácticas. Lo liminal, como lo fronterizo, importa como condición vivencial. La experiencia del artista migrante que, desde el desterritorio y la asimilación compleja del otro, elige el arte híbrido-fronterizo de lo performático<sup>49</sup> como una manera de “asumir una actitud ante el mundo”,<sup>50</sup> plantea preguntas radicales. Las creaciones y las propias reflexiones del performer chicano-mexicano Guillermo Gómez Peña constituyen interesantes espacios para el análisis de esta cuestión. La condición polémica de lo híbrido y de lo fronterizo está condensada en su escritura:

Yo más bien opto por la “fronteridad” y asumo mi coyuntura: vivo  
justo en la grieta de dos mundos, en la herida infectada, a media

---

<sup>48</sup> *Culturas Híbridas*, particularmente la que incluye la Introducción a la edición 2001, de Grijalbo.

<sup>49</sup> El término performático ha sido sugerido para el contexto latinoamericano por la investigadora Diana Taylor. Ver “Hacia una definición de Performance”. *Conjunto* 126, Casa de las Américas, sep-dic., 2002.

<sup>50</sup> Anotaciones de la autora durante el taller Ex Centris, impartido por Guillermo Gómez Peña en el Museo Universitario del Chopo, del 12 al 16 de mayo del 2003.

cuadra del fin de la civilización occidental y a cuatro millas del principio de la frontera mexico-americana, el punto más al norte de Latinoamérica. En mi multirealidad fracturada, pero realidad al fin, cohabitan dos historias, lenguajes, cosmogonías, tradiciones artísticas y sistemas políticos drásticamente opuestos (la frontera es el enfrentamiento continuo de dos o más códigos referenciales) (...) Nos desmexicanizamos para mexicomprendernos, algunos sin querer y otros a propósito. Y un día, la frontera se convirtió en nuestra casa, laboratorio y ministerio de cultura (o contracultura) (2002, 48).

Desde su ya reconocida perspectiva poscolonial<sup>51</sup>, Bhabha realza la hibridez como “nombre de la inversión estratégica del proceso de dominación” (141), y la plantea como una exhibición de lo deforme, como “estrategias de subversión que devuelven la mirada del discriminado al ojo del poder” (141). Esta perspectiva transgresora y en cierta medida carnavalizante de la hibridez –lugar de lo ambiguo, de lo doble- será crucial para leer la obra de algunos artistas incluidos en este estudio.

---

<sup>51</sup> Lo poscolonial precisamente incita a un reconocimiento de los límites culturales y políticos que existen en los espacios sociales.

## 1. 6. La encrucijada fronteriza del Ser bajtiniano

En el corpus teórico<sup>52</sup> de Mijaíl Bajtín localizo varios conceptos que al ser trasladados al estudio de procesos escénicos nos proporcionan fértiles metáforas. Sus escritos en torno a una filosofía de la vida y al dialogismo constituyen referencias teóricas de gran valor para un estudio interesado en las prácticas artísticas que problematizan la esfera de las relaciones interhumanas y sociales. Sus planteamientos sobre la carnavalización, el cuerpo híbrido y grotesco aportan herramientas particularmente interesantes para observar fenómenos artísticos que proponen paródicas inversiones del *status quo*.

La situación liminal y fronteriza que tanto me importa observar en este estudio tiene especial relevancia en el *corpus* conceptual bajtiniano. Frontera es una palabra que asoma repetidas veces en los textos de este pensador, la cual observo como manifestación de su encrucijada cronotópica: forzado a vivir en los bordes, en el aislamiento y el exilio dentro de su propio país, la escritura de Bajtín es un acto ético.

Al proponer una “metalingüística” que involucraba análisis filosóficos, literarios, lingüísticos, antropológicos, históricos, sociales, él mismo sugería ubicar sus estudios en “zonas fronterizas”. Su concepción del enunciado fue definida por las fronteras a través de las cuales se cruzan los hablantes: los textos se desarrollan en “la frontera entre dos conciencias, entre dos sujetos” (Bajtín, 1992, 297); los actos más importantes que definen la autoconciencia del ser acontecen

---

<sup>52</sup> Por *corpus* teórico bajtiniano entiendo la complejidad de ideas que abarcaron la investigación y reflexión crítica de este pensador: el proyecto para una filosofía de la vida, donde se incluyen la arquitectónica y el acto ético, las teorías del enunciado, el dialogismo, los géneros discursivos, la novela y la menipea, el cronotopo, el carnaval, la cultura popular y el cuerpo grotesco.

“en la frontera de la conciencia propia y ajena, en el umbral”(327); “el hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro”(328).

La filosofía moral debería ocuparse de describir lo que Bajtín llamó “la arquitectónica del mundo real del acto ético” (1997, 60) –es decir, del mundo vivenciado-, estructurada a partir de tres momentos principales: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro. El principio de “la vida como acto ético” fue una propuesta conceptualizada como parte de esta filosofía participativa (“Ser significa comunicarse”<sup>53</sup>,1992, 327). El acto ético es resultado de la interacción entre dos sujetos distintos, no como relación formal, sino en un sentido de responsabilidad ontológica y concreta que condiciona el ser-para-otro: participo en el ser de un modo único e irrepetible, ocupo en el ser singular un sitio singular, irrepetible, insustituible para el otro (47). Este reconocimiento de la unicidad de la participación en el ser, de “mi no coartada en el ser”(48), es el fundamento real del acto: “La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto” (1997, 61).

---

<sup>53</sup> El enunciado que se va construyendo en el proceso comunicacional de la existencia, en el proceso del lenguaje, es un producto y un proceso: enunciado y enunciación. En el amplio espectro de ideas que nos dejó Bajtín, sus reflexiones sobre la momentánea conclusividad y la inconclusividad del enunciado, activando siempre el derecho a réplica, son un complejo punto de partida para pensar la inconclusividad del *performance*, tanto en el proceso de elaboración como en el acto performático mismo. La condición ultra-efímera del *performance*, su eufórica creatividad y su conciencia de ser un arte en transformación continua, en diálogo con la ‘muerte del arte’ y en compromiso con la vida son aspectos de gran relevancia para cualquier interesado en reflexionar sobre la inconclusividad en algunos discursos del arte contemporáneo.

El planteamiento de la vida como acto ético fue también formulado desde el punto de vista del acto estético en tanto proceder ético, como arquitectónica del ser, idea que me interesa considerar en las reflexiones sobre los actos liminales que ocupan este estudio.

El concepto de “arquitectónica” fue desarrollado por Bajtín en *Teoría y estética de la novela*, como una reelaboración que invierte y problematiza la propuesta kantiana. En el capítulo “Arquitectónica de la razón pura”, de *Crítica de la razón pura*, Kant plantea por arquitectónica el arte de los sistemas, una metodología o teoría de lo científico. Esta misma palabra expresa una idea diferente en el *corpus* bajtiniano al implicar un tejido de relaciones intersubjetivas y plantear el conocimiento como un producto de la experiencia<sup>54</sup>. La arquitectónica desde Bajtín es una estructura relacional, un sistema de relaciones personalizadas y variables, construida por nuestra interacción con el mundo y los otros, determinada por las posiciones desde las cuales desarrollamos las relaciones con los otros; es cronotópica, se construye por el acto realizado en circunstancias concretas, desde un punto singular que de cambiarse también modificaría el sentido del acto.

Para Bajtín cada forma arquitectónica se realiza a través de ciertos procedimientos compositivos (1989, 25). Propone “la forma como forma arquitectónica” (61) –no como técnica- que organiza los valores cognitivos y éticos, como formas de valor espiritual y material del hombre estético (26). La arquitectónica se extiende entonces desde la vida como acto al acto estético como

---

<sup>54</sup> Remito al ensayo de Tatiana Bubnova “El principio ético como fundamento del dialogismo en M. Bajtín”, referido en la bibliografía.

proceder ético, hasta la forma arquitectónica del objeto estético como actividad y configuración del sujeto: “en la forma me encuentro a mí mismo” (1989, 61). La arquitectónica es pues la forma estética del acto ético.

#### 1. 7. La estrategia carnavalizante y las construcciones grotescas.

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bajtín plantea la presencia de lo grotesco<sup>55</sup> en la visión dual de la antigua cultura griega y estudia su manifestación como cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. La marginación y censura de las manifestaciones grotescas en el arte y la cultura a partir del siglo XVII están profundamente relacionadas con una postura política, filosófica-positivista y moral, eficazmente representada desde los centros de poder. Si el romanticismo francés intentó un espacio de representación también para lo grotesco desde sus configuraciones dramáticas, legitimándolo en sus manifiestos<sup>56</sup>, no fue sino hasta los discursos de las vanguardias que estas visiones y figuraciones recuperaron un mayor espacio de representación.

El cuerpo grotesco observado por Bajtín adquiere su plena dimensión en las acciones carnales, pertenece al sistema de imágenes de la cultura popular, donde lo alto y lo bajo tienen un sentido estrictamente topográfico y donde se integran lo cósmico, lo social y lo corporal. Allí lo grotesco representa una imagen heterogénea y ambivalente del mundo, integrando reinos opuestos: vida-muerte,

---

<sup>55</sup> El grotesco, término derivado del italiano *grotta* (gruta) a finales del siglo XV, estaba referido a las imágenes ornamentales extrañas y licenciosas descritas por Vitruvio a partir de los hallazgos en algunas excavaciones, según ha sido planteado por W. Kayser, estudioso de las manifestaciones del grotesco en la literatura y la pintura desde el renacimiento hasta la época moderna. Puede consultarse: Wolfgang Kayser, *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>56</sup> Lo grotesco está ampliamente defendido como opción estética para el arte romántico francés en el Prólogo a *Cromwell* de Víctor Hugo, también conocido como el Manifiesto Romántico.

risa-dolor. La imagen de la *muerte preñada* es una de las representaciones más intensas del cuerpo grotesco, pues afirma lo bicorporal y lo híbrido. Se trata de un cuerpo en movimiento, nunca acabado, siempre en estado de creación, activado por aquellas partes donde el cuerpo se desborda y provoca la formación de otro cuerpo nuevo, o por aquellas otras por donde el cuerpo absorbe el mundo: boca, vientre, falo, nariz. El cuerpo grotesco tiene su representación en la imagen de una gran boca abierta, que engulle al mundo y lo regresa.

Lo grotesco es un organismo desorganizador, desestabilizador del canon agelasta de lo bello. Las series de lo bello-serio-elevado y de lo feo-cómico/risible-degradado han establecido convenciones legitimadas por un sistema poético a lo largo de más de veinte siglos. Estas convenciones determinaron la percepción estética de nuestra cultura, e incluso, después de las profundas horadaciones de las vanguardias, han mantenido un lugar.

En el arte del siglo XX, en las acciones dadaístas de Duchamp –quien propuso los urinarios como obras de arte-, en las deformidades, excentricidades y escatologías del Padre Ubú (Jarry), en el Accionismo Vienés -donde el cuerpo degradado se planteaba como soporte y material de la acción-, en Orlan -que hace de su propio cuerpo un territorio de transformaciones materiales-, en las instalaciones de Carolee Schneemann exponiendo pañuelos manchados con sangre de su menstruación (*Blood Work Diary*), en la modelo golpeada de Lorena Wolffer (*If she is México, who beat her up?*), en las instalaciones de SEMEFO cuando exhibe en una galería tajadas del cuerpo de un caballo, en las acciones con vísceras humanas de Rosemberg Sandoval, en la *performance*-instalación de Marina Abramovic donde limpia una montaña de huesos de reses (*Balkan*

*Baroque*, 1997), en los cuerpos hiperrealistas y obscenos<sup>57</sup> que irrumpieron en el espacio público de Buenos Aires (*Filoctetes*); en todas estas acciones se configura el cuerpo grotesco como esfera de lo híbrido, de lo oculto-degradado, de lo 'sucio' y lo 'feo' moral-social, y tal configuración artística constituye una subversión de convenciones, de miradas, de posiciones.

Esta representación de lo corporal como espejo deformante, como *freak*, tiene un correlato metafórico en el *corpus* nada apolíneo de ciertas teatralidades emergentes en las últimas décadas del XX. Más allá de las de las estructuras tradicionales, estas teatralidades se han enriquecido con las experiencias de los *collages*, los *environments*, las instalaciones, la *performance*, el *behaviour art*, el *body art*, el accionismo, e implican un cuestionamiento progresivo de los espacios de la ficción/ilusión y de las fronteras entre el arte y lo real.

La propia *performance art* nacida como un exilio -el de los artistas plásticos que abandonaron los bellos museos- se desmarcó de los recintos donde se congelaba la obra de arte, optando por utilizar formas de la cultura popular y los *mass media*. Esta variante artística redescubrió otras dimensiones de la corporalidad: lo lacerado, lo fracturado, lo roto, lo feo. La mirada paródica y carnavalizadora –mirada política- de los actos performativos se proyectó en la construcción de cuerpos grotescos, híbridos que cuestionaron los modelos apolíneos de los escenarios más tradicionales.

La carnavalización, concepto que propone Bajtín en una “transposición del carnaval al lenguaje”(1986, 172) literario y artístico, es una construcción teórica

---

<sup>57</sup> Lo obsceno ha sido una categoría utilizada en varios estudios y miradas sobre el arte argentino de estos últimos años. En el apartado correspondiente trataremos este tópico.

que nos interesa desplegar en diálogo con lo que Bhabha ha llamado las estrategias insurgentes de la hibridación, aspecto también relacionado con las contrucciones del cuerpo grotesco. Procedente de los estudios sobre el carnaval y la cultura popular, la carnavalización toma de aquél la irreverencia y las manifestaciones de inversión topográfica, con los consecuentes destronamientos y creación de dobles rebajados o paródicos.

Cualquier discurso artístico estructurado a partir de los procedimientos de la inversión carnavalesca representa una transgresión y desmitificación de los discursos oficiales y monologistas: el destronamiento es una de las imágenes más arcaicas y recurrentes del carnaval, con la respectiva coronación de un doble paródico, de un bufón-esclavo-rey. Los discursos carnavalescos parodian convenciones, invierten cánones, hacen subir a escena los discursos de las márgenes, la cultura de la plaza pública, la risa liberadora, el cuerpo abierto y desbordado. Cualquier imagen asociada a las estructuraciones carnavalescas refleja el gran espectáculo del mundo al revés. De allí que lo carnavalesco pueda llegar a ser contestatario, disociador de convenciones, desestabilizador, incluso en su dimensión teórica: “El carnaval , el engendro de la ‘cultura popular de la risa’, estorba, molesta, incomoda, al sobresalir del legado intelectual de Bajtín como un órgano innombrable, que se desborda de un cuerpo grotesco. El carnaval destaca rabelesianamente sobre el corpus del pensamiento teórico ‘serio’ de sus intérpretes” (Bubnova, 2000, 139)<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup>También Julia Kristeva destaca el carácter transgresor, político e incómodo de la carnavalización: “Impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida en que es dialógico: no tiene nada de extraño que a

## 1. 8. La teoría como práctica relacional y metafórica

Como teoría relacional pienso aquella cuyo *corpus* se define por la capacidad de relacionarse y dialogar con los procesos artísticos. No como un cuerpo autónomo, sino como una especie de tejido híbrido, dada su constitución múltiple a partir de fragmentos conceptuales de otros cuerpos que entran en una nueva relación.

Pero si bien la estética observada por Bourriaud se configura a partir del arte relacional, o sea de la naturaleza relacional de los procesos objetos de estudio, la idea de una teoría relacional tiene en sí misma esta arquitectónica relacional. Me interesa considerar la teorización como una práctica relacional y metafórica que busca una aproximación adecuada a las problemáticas de estudio. Su propósito es práctico, no busca generar un metacuerpo que absorba a los objetos de estudio. Su configuración es efímera y variable, adquiriendo de cierta manera funciones liminales, negociando relaciones temporales con los procesos de estudio, produciendo ideas que contribuyan a la discusión del arte actual, sin propósitos taxonómicos.

No sólo su función es relacional, sino que ella misma constituye una red de relaciones conceptuales, un híbrido cuya articulación es asociativa y sincrónica, a la manera de un cuerpo sin órganos, donde las ideas no se organizan bajo el esquema del árbol, porque no interesa la jerarquización conceptual. Los conceptos trasladados y aproximados en una relación nueva y extraña –respecto a sus procedencias- constituyen un espacio donde conviven varias lentillas.

---

causa de ese discurso subversivo, el término carnaval haya adquirido en nuestra sociedad una significación fuertemente peyorativa y únicamente caricaturesca”(1981,209).

Observo lo liminal como un tejido de constitución metafórica: es una situación ambigua, fronteriza, en la cual se condensan fragmentos de dos mundos, es perecedera y relacional, tiene de vida una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, y está directamente relacionada con las circunstancias y con otros acontecimientos del entorno. Como la metáfora, lo liminal puede ser muy potente, al crear situaciones imprevisibles en los intersticios de dos mundos, marginales y precarias, pero por ello también generadoras de 'prácticas de inversión' (Turner) que ponen en crisis a las sociedades regidas por el orden y la estabilidad. Me interesa entender estas 'prácticas de inversión'- implícitas en varios de los procesos que aquí me propongo estudiar<sup>59</sup>- como actos de carnavalización (Bajtín) por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones, configurando dobles rebajados –como el de un Ganso Presidente<sup>60</sup>- a la vez que sugieren el uso de recursos artísticos como alternativa lúdica para la protesta social. Las estrategias carnavalizadoras implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente, la ley o su aplicación.

Varias de las prácticas artísticas que ocupan este estudio pueden ser leídas como acciones colectivas y carnavalescas. El concepto de *communitas* que Turner asocia a la liminalidad resulta útil para analizar prácticas artísticas que a manera de rituales públicos irrumpen en los espacios urbanos. Estas *communitas* operan

---

<sup>59</sup> Adelanto, a manera de ejemplo, aquel carnaval subversivo que fue la lavada pública y colectiva de la bandera peruana en una céntrica plaza de Lima, en pleno gobierno de Fujimori, desafiando y enfrentando las agresiones de la policía.

<sup>60</sup> En ocasión de las elecciones presidenciales del 2003 en Argentina, el grupo *Etcétera* realizó la performance *El Ganso al Poder*, durante la cual se transportaba al animal como símbolo del 'futuro presidente de los argentinos', acompañado por un singular séquito y de 'una feroz hinchada portando bombos, pancartas y camisetas en apoyo al candidato ovíparo'.

como antiestructuras sociales efímeras que emergen en los espacios intersticiales de la estructura social y no buscan perpetuarse, no representan ningún marco territorial concreto, sino que constituyen ritos festivos, lúdicos, que aproximan a las personas libremente por encima de cualquier otro lazo social, sin ninguna noción de *status*. Desde la visión del cuerpo grotesco, como cuerpo abierto, gozoso, que interroga y pone en crisis los comportamientos formales, deseo analizar algunas de las configuraciones emergentes en estas carnavalescas liminalidades.

La categoría de hibridación o 'cuerpo híbrido' (Bajtín) será una metáfora desde la cual leer los *corpus* artísticos limítrofes, a medio camino entre prácticas escénicas, performativas y visuales. En casi todos los ejemplos aquí incluidos analizo los procedimientos de hibridación que definen su operatividad y complejidad artística y que a la vez han posibilitado nuevas formas de acción en los escenarios sociales. Estas teatralidades extrañas, en el límite de otras manifestaciones artísticas, constituyen cuerpos representativos de las desviaciones y contaminaciones que hoy caracterizan al arte. De manera general, las prácticas artísticas generadoras de liminalidad son cuerpos no ortodoxos, híbridos, configurados por las mezclas, en tanto procedimiento que configura otras formas discursivas y escénicas más relacionales y dialógicas.

Las hibridaciones artísticas producen roturas en los cuerpos del arte tradicional, poniendo en crisis la concepción naturalista y la ilusión de los modelos genéricos y de las taxonomías ortodoxas para pensar y producir la teatralidad.

Más que pensar las teatralidades desde las poéticas<sup>61</sup> que siempre aluden a una estructura composicional sistémica, me inclino a considerarlas como arquitectónicas donde está implicada una postura existencial, un tejido de relaciones axiológicas entre el creador –desde su obra- y su contexto, sin pretensión sistematizadora y que va modificándose según las particularidades y la cronotopía<sup>62</sup> de cada ser/creador. Es decir, reconocer procedimientos y configuraciones en la obra de un artista conlleva estudios de naturaleza poética, pero ello no significa trazar una serie de pautas sistematizadoras para comprender esta creación; sino que el estudio específico de las configuraciones de un texto (performativo, dramatúrgico o escénico) pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrolla un autor y que no siempre pueden constituir una sistémica, sino que están vinculadas a una postura existencial. Una arquitectónica no se reduce a la comprensión de las estructuraciones del texto y no se le puede fijar en un *corpus* sistémico o cerrado, mucho menos ortodoxo.

Las acciones que estudio se configuran como eventos relacionales y liminales: son convocadas por artistas y generalmente derivan en rituales públicos participativos, constituyéndose en nuevos *happenings* ciudadanos. En estas

---

<sup>61</sup> No creo que sea necesario retomar una historia crítica de las llamadas poéticas. Sólo recuerdo que las llamadas poéticas son sistemas conceptuales que apelan a una organización sistémica y taxonómica para el estudio de los textos, que apuntan a una organización estructural y composicional.

<sup>62</sup> Tomo el concepto según el planteamiento de Bajtín en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa <tiempo-espacio>) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”(237). Bajtín señala que toma el concepto de la teoría de la relatividad y le interesa su aplicación en la teoría literaria, “casi como una metáfora”(237). También influyeron en él las ideas de A. A. Ujtomski sobre el cronotopo en la biología. El cronotopo como una categoría de la forma y el contenido, determina la imagen del hombre, siempre cronotópica, en la literatura (238), como también en la vida.

*performances* habita la peligrosidad que anima las *communitas* liminales: desde la perspectiva de quienes se interesan por el mantenimiento de las estructuras, todas las manifestaciones de antiestructuras pueden parecer sospechosas y anárquicas, pues, como bien observó Turner, aquello que no puede clasificarse según los criterios tradicionales y que cae en el espacio entre los límites puede ser considerado como contaminante y peligroso. Los estados de liminalidad, vinculados a la intersticialidad, a la marginalidad y a la inferioridad estructural, han sido observados como generadores de mitos, de símbolos, de rituales, de sistemas filosóficos y obras de arte, al propiciar reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, incitando a la acción y a la reflexión, y generando múltiples niveles de afectación (Turner, 1988, 134). La liminalidad asociada a la creación de *communitas* existenciales<sup>63</sup> y artísticas, fuera de control, peligrosas, por tanto, en las que se practican rituales ciudadanos restauradores, son espacios poéticos generadores de micro-utopías.

La emergencia espontánea de *communitas*, como situación de relaciones iguales entre iguales, en oposición a las estructuras sociales e institucionales, constituye un rasgo o atributo importante de los estados liminales. Y este constituirse sobre un principio de prácticas relacionales es un aspecto particularmente distintivo de la liminalidad.

Considero importante decir que al estudiar la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación humana, capaces de propiciar

---

<sup>63</sup> No hay aquí ninguna alusión a la filosofía existencialista, sino que tomo una de las modalidades de *communitas* planteadas por Turner, en tanto forma de vida o de existencia, la que él mismo nombró "*communitas* existencial".

verdaderos *happenings* ciudadanos, enfatizo los aspectos sociales de la liminalidad.

Excepcionalmente estoy considerando las implicaciones de soledad, de marginalidad o retiro voluntario individual, en la que también habita la dimensión liminal, desarrollando un tipo de *communitas* poético-espiritual muy diferente a las multitudinarias y festivas. Únicamente en algunas propuestas de artistas colombianos desarrollaré esta observación.

Si en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites, en la cual se vislumbran umbrales transformadores, en el presente estudio esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas espontáneas y temporales, en las que participa decisivamente la instancia y el lenguaje poético, la dimensión simbólica. En un sentido más antropológico utilizo también la noción para observar situaciones realmente liminales, donde la marginalidad no es precisamente una alternativa poética, sino una consecuencia de la estructura social. Me referiré de este modo a las peculiares *communitas* de indigencia y marginalidad sostenidas por los exhabitantes de El Cartucho, en Bogotá, donde se desarrollaron diferentes proyectos coordinados por artistas, a través de los cuales emergieron otras *communitas* más efímeras y metafóricas.

Si en sus estudios antropológicos Turner consideró la liminalidad “como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social” (1988, 171), es decir como un estado ritual distanciado de la cotidianidad, en este estudio me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a las acciones

cotidianas de la esfera social. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de presentación, de implicaciones éticas, de transformación de calidad de vida, los procesos artísticos comienzan a explorar caminos próximos al ritual y se proyectan como micro-utopías<sup>64</sup>.

La liminalidad en tanto situación generadora de *communitas*, es también una esfera de convivio, de 'vivencia como experiencia directa', un espacio relacional en el que se mezclan prácticas artísticas y sociales, acciones éticas y estéticas. Su arquitectónica es eminentemente relacional; lo que leemos como situación liminal es la consecuencia de un tejido dialógico del artista con su comunidad y entorno: la forma estética de un acto ético (Bajtín).

En el ensayo en torno a la antropología de la experiencia<sup>65</sup> Turner insiste en vincular el ritual y sus descendientes, como "las artes del performance", a lo que él llama "el corazón subjuntivo" y liminal del drama social (101), rituales en los que las estructuras de la vivencia (*Erlebnis*) son remodeladas. Y cuando Turner afirma que "[e]l verdadero teatro es la experiencia de una 'vitalidad realizada'"(101) capaz de crear *communitas*, nos da más horizonte para pensar algunos rituales públicos sudamericanos como "rituales dialógicos"<sup>66</sup>, como hechos conviviales<sup>67</sup> en los que se condensa, a través de la reunión, del acto real y a la vez simbólico, una

---

<sup>64</sup> Con este término estoy refiriéndome a situaciones particulares de idealismo, relacionadas a proyectos concretos de pequeños grupos, de pequeñas comunidades, fuera de los propósitos totalitarios a los que se ha vinculado la concepción utópica de las sociedades contemporáneas. El prefijo 'micro' está siendo aplicado a conceptos como el de la política o el de la utopía, concepción que procede del pensamiento deleuziano.

<sup>65</sup> "Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia", incluido en la misma compilación de textos de Turner preparada por Geist. Ver bibliografía.

<sup>66</sup> Expresión de Gilroy a partir de Bajtín y citada por Bhabha, ya referida antes.

<sup>67</sup> En esas intervenciones ha participado gente común, ciudadanos en general, además de los artistas convocantes y otros miembros de la comunidad artística.

teatralidad liminal. De hecho, la condición liminal planteada por Turner también fue una especie de dispositivo para observar las relaciones entre el teatro y “los dramas sociales de nuestro tiempo”, como apuntó él mismo al estudiar los trabajos escénicos de Richard Schechner. Si bien la escena no puede reducirse a la representación de problemáticas, es inevitable reconocer en el arte el pulso de las obsesiones, pensamientos y acciones pertenecientes al ámbito de la vida. Si durante siglos se ha sostenido la metáfora de la escena como espejo –no necesariamente idealizante, sino incluso deformante o roto- es por los extraños vínculos que se le reconocen a estas dos realidades.

Los espacios liminoides entre el arte y la vida, entre los eventos estéticos y los actos éticos, entre los dramas sociales y las configuraciones ficcionales, tienen la posibilidad de tejerse ambiguamente en la escena, en vivo, de manera que la problemática de un actor puede mezclarse profundamente con las circunstancias de su personaje. Sobre este filosófico y liminoide estado al que nos convoca la teatralidad, reflexiona Dubatti: “En el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad de la que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender”(19). Esta condición inevitable de riesgo emocional, intelectual y físico inherente al acto teatral, nos recuerda permanentemente los frágiles bordes de un arte cuyo soporte y herramienta es el cuerpo y su dimensión aurática, irrepetible e insustituible, pero también por eso portadora de un *pathos* único.

La figura del ‘ente liminal’, observada por Turner para referirse a los iniciados que experimentan procesos de transformación en la etapa transicional de los ritos de pasaje, puede funcionar como metáfora para referir el estado fronterizo

del artista/ciudadano que acciona utilizando estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública. Del mismo modo puede ayudar a entender la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas, singularizando el discurso. Estos 'entes liminales' son portadores de estados contagiantes, en ellos habita la energía desbordante de las antiestructuras, especie de dionisismo ciudadano al que me referiré como '*pathos* liminal'.

Si bien en la liminalidad adquieren importancia aspectos sociales vinculados a la generación de prácticas artísticas colectivas, también se destacan acciones más personales e individuales, como sucede con algunos artistas que optan por acercarse a realidades de indigencia y de extrema marginalidad. Las prácticas accionistas y activistas desde el arte son propiciadoras de la condición liminal, desde el momento en que el acercamiento a la realidad implica una intervención más allá de propósitos estéticos, buscando restauraciones mínimas<sup>68</sup>. Y es por este sentido micro-utópico, propiciador de mutaciones personales y colectivas al generar incluso efímeras *communitas*, que vinculo la liminalidad a estados poéticos y metafóricos del ser; pues aunque las acciones se insertan en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el *pathos* que lo anima y la producción aurática que lo marca, implican la emergencia de una efímera instancia poética.

---

<sup>68</sup> Para Turner la reparación tiene también características liminales por su 'estar entre y en medio'(2002, 52).

## II. Performances, teatralidad y memoria en los escenarios de la violencia peruana.

*Durante todo este tiempo hemos sentido cómo parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes [...]*

*No sólo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras, algunas veces durante las Audiencias Públicas pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecer sus testimonios. En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando se encendieron los pequeños 'cuetes' que se usan en Adiós Ayacucho, todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria.*

*Miguel Rubio, Persistencia de la memoria*

Cuando en 1967 salió a luz *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord, antes de los sucesos de mayo del 68, fue inmediatamente reconocido como un alegato escrito “deliberadamente contra la sociedad espectacular” (Debord, 1999, 36)<sup>69</sup>. Este texto, producido por el fundador y líder intelectual del movimiento situacionista, el propio Debord, ha sido considerado como un manifiesto y es hasta hoy una referencia teórica importante para reflexionar en torno al tejido arte/vida, ética/estética.

---

<sup>69</sup> Esta frase pertenece al prólogo escrito por Debord en junio de 1992 para la tercera edición francesa, también incluido en la edición castellana de Pre-Textos, con traducción y notas de José Luis Pardo, en 1999.

Cincuenta años después, la radicalización de algunos espacios críticos dentro de los cuerpos sociales ha desarrollado nuevas expresiones paródicas de las sociedades espectaculares. Las prácticas emprendidas por los movimientos de protesta han revertido las estrategias del poder, carnavalizando su propia espectacularidad mediática y recolocándola en las dimensiones auráticas, en vivo, de los actos conviviales<sup>70</sup>. Es aquí donde los dispositivos de las artes escénicas han propiciado la configuración de nuevas o diferentes formas de escenificación o teatralización de la propia espectacularidad cotidiana.

En el contexto peruano de las últimas décadas la teatralidad y el accionismo<sup>71</sup> de los artistas escénicos y plásticos han prestado sus estrategias para la realización de eventos conviviales de protesta; así mismo, la teatralidad ha sido atravesada y desbordada por las irrupciones de lo real.

En el transcurso de 1980 al año 2000<sup>72</sup> la sociedad peruana quedó convertida en un violento escenario de muertes, desapariciones y éxodos. La

---

<sup>70</sup> Estamos retomando las ideas desarrolladas por Jorge Dubatti cuando plantea el teatro como “acontecimiento convivial” al ser reunión y diálogo de presencias, imperio de lo aurático (retomando a Walter Benjamin), espacio de proximidad corporal, acto de socialización inserto en el fluir temporal vital. La condición convivial nos interesa también trasladada a los eventos no precisamente teatrales, como rituales comunitarios y protestas ciudadanas.

<sup>71</sup> El término ‘accionismo’ aparece con el Accionismo Vienés desarrollado entre 1965 y 1970, grupo que representó la línea más ‘cruenta’ del *body art* y usó la práctica performativa para problematizar la estética, proponiendo en sus acciones un radicalismo extremo que negaba el arte como objeto o mercancía. Utilizaron la creación como terapia liberadora contra las represiones sexuales, corporales y sociales de la época, colocando el arte entre las prácticas revolucionarias y transformadoras de finales de los sesenta. Plantearon la acción como expresión del ser vivo, estableciendo como soporte esencial y casi único el propio cuerpo del *performer*. El Accionismo Vienés ha sido considerado un punto de referencia fundamental para observar los retornos de lo real en el arte contemporáneo. El accionismo actual retoma la dimensión real como acción concreta del *performer* en un espacio/tiempo específico. Sus intervenciones, más que en el propio cuerpo, se desarrollan en el cuerpo social, como acción política de un *ethos* que asume también las consecuencias de su transgresión. Artistas de resistencia, los accionistas actuales siguen observando su práctica como acto chamánico comprometido con el estado del cuerpo social al que pertenecen. Las prácticas accionistas son una forma de activismo desde el arte.

<sup>72</sup> Período que abarca desde la irrupción armada del grupo Sendero Luminoso hasta la huida del entonces presidente Alberto Fujimori.

población civil, primero en el campo y luego en la capital, fue objeto del fuego cruzado entre los senderistas, las Fuerzas Armadas y los insurgentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). La extensa lista de acontecimientos ha quedado registrada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, encargada de averiguar y rendir cuenta sobre la violencia durante esas décadas. La investigación documentó la existencia de más de dos mil sitios de entierros clandestinos y un registro de casi setenta mil muertos<sup>73</sup>.

En este contexto la cultura de la violencia impuso su estatuto en la sociedad obligando a reformular la escena (Salazar, 1990, 13). Un estudio que aborde el teatro peruano de esos años está obligado a considerar tales circunstancias, particularmente si consideramos que en este continente las transgresiones escénicas están generalmente asociadas a los cambios de sus realidades económicas, culturales y políticas. La espectacularidad de la sociedad ha planteado profundos desafíos y transformaciones a las ficciones y discursos artísticos; los acontecimientos de lo real han funcionado como catalizadores de los espacios estéticos.

## 2.1. La acción escénica como práctica política en *Yuyachkani*.

Elegir el trabajo de *Yuyachkani* para un estudio sobre los escenarios liminales de estas últimas décadas tiene que ver con dos razones: se trata de un

---

<sup>73</sup> *Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000*. Publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, diciembre, 2003. Puede consultarse también: [www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe). En el informe final de la CVR presentado por Salomón Lerner en agosto de 2003, se dijo: "la Comisión ha encontrado que la cifra más probable de víctimas fatales en esos veinte años supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado" (En Rubio, "Persistencia de la memoria", 9, 2003).

grupo –no de una compañía que monta espectáculos- que ha persistido durante más de treinta años de manera absolutamente independiente, realizando una actividad escénica en diálogo con la memoria y las problemáticas de su entorno<sup>74</sup>. Y especialmente, se trata de un colectivo de artistas que conciben el teatro como una acción política y una investigación de la cultura, realizando talleres en comunidades marginales y pobres, en contacto con los maestros de la cultura popular, produciendo textos y publicaciones diversas, y comprometidos en acciones por los derechos ciudadanos.

La configuración de grupos en la tradición del teatro independiente<sup>75</sup>, dista mucho del trabajo realizado por las llamadas compañías, que son generalmente figuras convocadas y sostenidas por las instituciones<sup>76</sup>: “En la aún inescrita historia del movimiento del nuevo teatro peruano, el registro del proceso de la puesta en escena está íntimamente vinculado a la categoría de grupo. A diferencia de los teatros de otras latitudes, la categoría de grupo (y no compañía), se ha convertido en el elemento aglutinante y motor de mucha de la producción teatral”

---

<sup>74</sup> El nombre de este grupo es una voz quechua que puede ser traducida con tres expresiones: “estoy recordando”, “estoy pensando” o “soy tu pensamiento”.

<sup>75</sup> Me estoy refiriendo al movimiento de teatro independiente que nació en Buenos Aires cuando Leónidas Barletta funda en 1930 el *Teatro del Pueblo*. A partir de entonces este movimiento que buscaba propiciar un teatro de arte no comercial, comienza a extenderse por América Latina.

<sup>76</sup> Sin el ánimo de satanizar a las “compañías teatrales”, estructuras oficiales y dependientes, sí considero imprescindible puntualizar que al menos en las prácticas de este continente, un grupo no se reduce a reunir creadores para los procesos de montajes y ensayos de obras, es mucho más que eso: es la organización en áreas como la pedagogía, la investigación, la creación, la producción y la difusión del trabajo propio, el trabajo con el entorno, la inserción en la cultura barrial y nacional, en los debates ideológicos, estéticos y políticos de su tiempo. *Yuyachkani*, por ejemplo, está dividido en seis áreas de trabajo: producción artística, promoción y difusión, investigación, comunicaciones, pedagogía y administración. Por autogestión propia -situación común a casi todos los grupos herederos del teatro independiente- sus miembros cuentan con una casa-teatro donde paralelo al trabajo de creación y producción teatral realizan actividades pedagógicas, seminarios, encuentros; han creado una biblioteca especializada y un taller de máscaras; poseen un amplio material documental sobre sus propios trabajos y procesos de investigación, y sostienen un alto compromiso con diversos públicos y sectores sociales para los cuales realizan talleres; además de mantener un repertorio vivo que incluye creaciones realizadas hace más de diez años junto a otras más recientes.

(Salazar, 149, 1993). Si bien a partir de los noventa la figura del grupo ha comenzado a ser modificada por asociaciones flexibles en torno a dos o tres creadores, a las que se unen invitados para ciertos proyectos, también es cierto que varias de las agrupaciones que ya llevan más de quince o veinte años se han sostenido abriendo posibilidades de desarrollo personal para sus diferentes miembros<sup>77</sup>.

Dentro del movimiento teatral peruano, *Yuyachkani* es un grupo que ha persistido en experimentar procesos de renovación estética. Ninguno de sus trabajos escénicos podría ser enmarcado en el concepto tradicional de dramaturgia de autor, tampoco ha practicado la puesta en escena como representación fidedigna de un texto previo. Cuando ha partido de textos literarios o dramáticos (Arguedas, Ortega, Sófocles, Brecht) éstos han funcionado sólo como ideas motoras generadoras de un trabajo de investigación y corporización escénica. En más de una ocasión los actores y creadores de este grupo han planteado la posibilidad de trabajar con cualquier tipo de textualidad para producir un material escénico. Por dramaturgia *Yuyachkani* entiende “el conjunto de

---

<sup>77</sup> En su más reciente texto, Miguel Rubio plantea sus dudas y confirmaciones sobre la práctica grupal: “A nadie recomiendo que forme un grupo de teatro a pesar que no imagino la creación escénica sin un colectivo que la sustente [...] Creo que la vida de un grupo se fortalece aprendiendo a combinar los espacios colectivos con los personales, en nuestro caso algunos proyectos involucran a todos y otros son iniciativas particulares que luego de todas maneras repercuten en el colectivo. Esta práctica de encontrar sobre todo un sentido personal en lo que hacemos es buscar antes que lo bello lo verdadero, que cuando asoma se convierte en fundamento del hecho estético. Esta búsqueda, considero, ha sido una de las claves para la continuidad en nosotros. Pienso que así vamos construyendo una memoria común matizada por la experiencia de cada uno” (Rubio, 2004). Este fragmento pertenece al ensayo “Grupo y memoria. Viaje a la frontera”, escrito en septiembre de 2004, aún no publicado y leído durante la conferencia impartida por Rubio en el Centro Nacional de las Artes, diciembre de 2004, en el marco del XXXIII Taller de la Escuela Internacional de la América Latina y el Caribe, en la ciudad de México. Agradezco al autor el acceso a este texto.

elementos que integran un espectáculo teatral, considerando la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público” (Rubio, 51, 2001).

Las escrituras escénicas de *Yuyachkani*, específicamente aquellas a las cuales haremos referencia en este capítulo, pueden ser identificadas como escrituras o dramaturgias grupales, o en el caso de trabajos unipersonales, como escrituras o dramaturgias de actor. La noción de escritura escénica busca remarcar la praxis corporal como productora de textualidad, sin necesidad de representar ningún texto previo<sup>78</sup>. En todos los casos la figura del director sería la un conceptualizador o coordinador general, no se trata de negar su función, sino de otra manera de comprender y practicar las relaciones entre los miembros de un colectivo. La creación es concebida como resultante de las colaboraciones e indagaciones de cada uno de los participantes del proceso, lo que supone la negación de una estructura vertical vigilada por un director y a favor de una red de relaciones horizontales y colaborativas entre todos los integrantes.

El entrenamiento corporal ha sido un aspecto fundamental para actores que irrumpen en los espacios públicos, calles, plazas, intentando ganar la atención de los transeúntes. Y aunque los procesos de entrenamiento aportados por Grotowski y Barba han sido referencias importantes para el teatro latinoamericano, los actores de *Yuyachkani* también se han planteado como escuela la rica diversidad corporal y escénica ya existente en la cultura popular peruana. Las fiestas, carnavales, músicas y danzas de las variadas regiones andinas han sido fuentes

---

<sup>78</sup> En este grupo tal condición significó una exigencia para los actores: un teatro escrito desde las expresiones codificadas del cuerpo implica una alta preparación física y un entrenamiento sistemático.

de investigación y aprendizaje para sus trabajos escénicos. La amplia temática andina desplegada en los espectáculos de este grupo no fue nunca el resultado de un conocimiento libresco, sino de enriquecedores trabajos de campo e intercambios con comunidades campesinas.

Una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal escénica como expresión de la dramaturgia de actor, plantea ya la matriz performativa. Nos estamos refiriendo a la performatividad como aspecto intrínseco de la teatralidad, en el sentido de ejecución o representación, del despliegue de posibilidades representacionales y poéticas<sup>79</sup>. En el medio teatral se ha introducido la noción de *performance text* para referirse a textos producidos por ejecución escénica, de naturaleza corporal y generalmente no verbal<sup>80</sup>.

Los procesos de investigación asumidos por *Yuyachkani* no se han planteado como laboratorios estéticos cerrados a la vida, sino comprometidos con problemáticas comunitarias, concibiendo el hecho escénico como una manera de proyectar lo que el grupo va pensando respecto al momento (Rubio, 2001, 109). Esta manera de encarar el teatro ha implicado a los participantes en experiencias menos convencionales y más fronterizas, por el nivel de contaminación y de reinención de los recursos escénicos. Lo liminal en *Yuyachkani* está relacionado con el carácter abierto de sus procesos, con la incorporación de dispositivos

---

<sup>79</sup> Dubatti enfatiza el orden performático como “mundo del trabajo o praxis de los artistas”, esfera del hacer “del artista que opera en la escena para la producción del acontecimiento poético”(2005, 174).

<sup>80</sup> En el capítulo anterior hicimos referencia al *performance text* como “un proceso con múltiples canales de comunicación creado por el acto espectacular” (Schechner, 1990, 330). En este mismo artículo, “El *training* desde una perspectiva intercultural”, Schechner plantea la importancia del entrenamiento corporal en la preparación de un actor productor de *performance text*.

plásticos e instalacionistas<sup>81</sup>, la inserción de teatralidades de la cultura popular y la conceptualización del teatro como “acción escénica” y práctica política.

## 2.2. Entre la realidad escénica y los escenarios de la realidad

Hacia finales de la década de los ochenta (marzo de 1989) *Yuyachkani* presenta *Contraelviento*<sup>82</sup> (marzo, 1989), un espectáculo estructurado a partir de la imaginería de los personajes de la Danza de la Diablada, de la Fiesta de la Candelaria de Puno, el mito del *pishtaco*<sup>83</sup> y el testimonio de una de las masacres campesinas ocurridas durante la guerra sucia, a partir de la narración de la única sobreviviente de la matanza de Soccus. Este espectáculo fue considerado como una hermética metáfora sobre el estado de cosas que entonces se vivía -“mirar el país desde una propuesta teatral”, dijo Rubio (2001, 82). Para algunos críticos y en especial para Hugo Salazar del Alcázar, esta creación significó la ampliación del territorio teatral y del concepto de escritura escénica al “insertar el código etnográfico de la danza, la máscara y la música altiplánicas” en el código de la convención teatral (1998, 44)<sup>84</sup>. Personajes del imaginario andino fueron dotados de cuerpo escénico, en un complejo tejido de mito, historia y presente, trabajando estructuras dramáticas en registro mítico (Rubio, 2001, 105).

---

<sup>81</sup> Cuando hablo de recursos instalacionistas me refiero al uso de la instalación como dispositivo escénico, en el sentido de la creación de un ambiente, entorno o *environment*.

<sup>82</sup> Creación colectiva en once escenas y una partitura musical constante, dedicada al pueblo de Puno y al historiador Alberto Flores Galindo.

<sup>83</sup> Personaje mítico andino, una especie de vampiro que extrae la grasa de las personas, provocándoles la muerte.

<sup>84</sup> Aunque recogidas en la edición de la Revista *Textos de Teatro Peruano* de noviembre de 1998, preparada en homenaje póstumo a Hugo Salazar, las críticas que acompañaron la labor escénica de *Yuyachkani* fueron publicadas en numerosos periódicos y revistas nacionales e internacionales. En este caso, se trata de un artículo publicado en *El Público*, Madrid, julio-agosto, 1983.

La fuerza y predominancia del texto performativo, su espectacularidad plástica -Hugo Salazar hablaba de “la espectacularidad del código etnográfico”(45, 98)-, la densidad metafórica en el tratamiento del tema andino en busca de un diálogo con el presente, hicieron de *Contraelviento* un evento complejo. El cruce de campos antropológicos, etnográficos, míticos, teatrales y sociales, la apropiación escénica de recursos dancísticos y plásticos pertenecientes a la cultura popular andina, “el espíritu tumultuoso y erótico de la subversión carnavalesca”, “[l]a enorme sensualidad y el lujo expresivo [que] descansaban sobre la evidencia de los muertos de una guerra real” (Muguercia, “Cuerpo y política...”), así como el complejo tejido discursivo: actores que a través de entidades míticas lanzaban sus voces sobre el incierto presente, reivindicando “el papel de la intuición para entender la realidad” (Manrique, 1990, 11), dieron a esta creación un carácter híbrido y liminal al que cada vez más se aproximaría conscientemente *Yuyachkani*.

*Contraelviento* se había inspirado en el testimonio de una masacre real, intentando hablar de la imposibilidad de frenar la violencia con más violencia. Durante el proceso creativo los miembros de *Yuyachkani* vivieron amenazas de ambos bandos: de los senderistas y de las fuerzas militares del Estado. Los territorios de la vida se mezclaron con los del arte. La inmersión en zonas ficcionales a partir de la memoria de sucesos recientes o de intuiciones desesperadas sobre un incierto presente/futuro generaba una zona de suspensión metafórica, un espacio de ambigüedades poético/reales. Los actores al crear desde afectaciones presentes, implicándose en la búsqueda de alternativas discursivas a tono con los tiempos, resultaron visionarios de una realidad casi

fantasmagórica y funcionaron como ‘entes liminales’ portadores de visiones y voces que teatralmente expresaban la densidad de un indecible pero real estado de violencia.

Después de nuevas experiencias incursionando en la frontera de la realidad escénica y los violentos escenarios de la realidad –*Adiós Ayacucho, No me toquen ese vals, Hasta cuándo corazón*- Miguel Rubio escribe sobre las problemáticas de “un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables”, de “productos híbridos” y “dramaturgias complejas que necesitan una actitud de lectura lejana al paradigma occidental/racional”(101)<sup>85</sup>. La teatralidad va definiéndose como “acción escénica”, como “cadena de acciones y de sensaciones escritas en el espacio” (2001, 190) que deben invitar al espectador a “hacer lo suyo”, a “completar la imagen y a elegir su propio orden o su desorden”. El concepto de ‘acción escénica’ refiere su condición fronteriza al integrar procedimientos del teatro, de la danza, la pantomima, la narrativa, la *performance*, explorando en los límites de los géneros escénicos y proponiendo materiales fragmentarios sin conexión causal (192-193).

En los trabajos de esa época la idea de personaje se había estado construyendo a partir de experiencias propias, más que desde la objetivación de una historia ficcional. Ya no se hablaba desde el otro, sino desde la propia vivencia, las obras se volvieron más personales. *No me toquen ese vals* (1990) se generó a partir de las cartas escritas por Rebeca Ralli durante su estancia en un hospital de La Habana<sup>86</sup>. Por primera vez los actores se permitieron hablar de sí mismos, transitando -como observó César Brie- del registro épico al lírico (1999,

---

<sup>85</sup> “Notas sobre los trabajos-1991” y “El ojo de afuera”, en *Notas sobre teatro*. Ver bibliografía.

<sup>86</sup> También los poemas de León Felipe sobre la guerra civil española fueron esenciales para el desarrollo de este trabajo.

21). Este trabajo exploró las contaminaciones entre la creación y los procesos de vida de los propios actores. La crítica reflexionó sobre el espacio intersubjetivo de los actores/personajes y el desplazamiento hacia codificaciones emocionales de la gestualidad, creando una explícita ambivalencia entre gesto e historia (Hugo Salazar, 152-153, 1993). Como en las creaciones anteriores, el cuerpo seguía produciendo un fuerte discurso, pero evidenciando entonces el estado acotado del ser<sup>87</sup>, en alusión poética a una situación de incertidumbre y miedo, tal como sucedía más allá de las puertas del teatro. También en *Hasta cuándo corazón* la codificada y dinámica presencia física de los entrenados 'yuyachkanos' tenía otra tesitura. La creación a partir de otras pautas corporales<sup>88</sup> y del principio de la "acción escénica" produjo una textualidad fragmentada, sostenida por la superposición de pequeñas historias personales y por la indagación en un presente de inseguridades. Los actores trabajaron a partir de historias y experiencias personales<sup>89</sup>. En las imágenes configuradas se transparentaban las personas, en una sucesión de *performances* que expresaban la incertidumbre de aquellos tiempos. *Hasta cuándo corazón* podría considerarse una experiencia liminal entre la realidad escénica y los escenarios de la realidad, condición que la

---

<sup>87</sup> Los movimientos arrítmicos, intermitentes, de cuerpos limitados –la actriz aparecía en una silla de ruedas– inquietaban a los espectadores, familiarizados con el dinámico discurso corporal de *Yuyachkani*.

<sup>88</sup> *Yuyachkani* incorporó principios de investigación y entrenamiento desarrollados por el creador brasileño Antunes Filho, particularmente utilizaron la técnica del desequilibrio para la exploración de una nueva actitud corporal.

<sup>89</sup> El crítico Santiago Soberón expresó: "Por primera vez se plantea cierta relación de identidad entre actor y personaje, pues cada miembro del elenco lleva a la escena algún elemento u objeto que está ligado a su vida personal" ("Treinta años..."). La actriz Ana Correa expresó que en *Hasta cuándo corazón* comenzó a trabajar en la frontera del personaje, cuestionándose incluso si contaba o no una historia (de mis anotaciones durante las conversaciones con los actores, en junio de 1996, Lima).

crítica señaló como experiencia intermedia entre laboratorio social y función oracular (Salazar del Alcázar, 52, 1998).

### 2.3. Practicar la teatralidad como acto ético.

Considerando la problemática liminal como situación donde adquieren visibilidad los actos éticos, deseo detenerme en dos creaciones unipersonales realizadas por actrices de *Yuyachkani: Antígona* (febrero de 2000) de Teresa Ralli, y *Rosa Cuchillo* (2002) de Ana Correa, ambas dirigidas por Miguel Rubio y presentadas en las Audiencias Públicas durante el proceso de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, en Huanta y Huamanga.

*Antígona*, el antiguo y clásico texto de Sófocles ha sido objeto de innumerables visitas a través de los tiempos. En el contexto latinoamericano, como en el europeo, este personaje ha inspirado renovados modelos éticos: otras y más cercanas Antígonas habitaron en los textos de Gide, Brecht, Griselda Gambaro y Luis Rafael Sánchez, entre otros. Pero esta nueva Antígona peruana no podría definirse como configuración de un autor. El legendario personaje fue primero una imagen que obsesionaba a una actriz, un nacimiento en la soledad de la escena, un reconocimiento de sus dobles reales en un entorno de violencia, de desvalorización de la vida, de cuerpos desaparecidos, de cadáveres insepultos y continuas apariciones de tumbas anónimas. Esta Antígona fue el resultado de una búsqueda y un trabajo conjunto entre la actriz Teresa Ralli, el director Miguel Rubio y el poeta José Watanabe.

He visto a Antígona (corriendo sigilosa, de una columna a otra, como escondiéndose de nadie.) Era a mediados de los ochenta, cuando la

guerra interna estaba en sus primeros años. Una sala de exposiciones fotográficas. Fotos en blanco y negro mostrando imágenes duras de Ayacucho, soldados entrenando, capturados en un delicado paso de ballet mientras saltan, con los pechos llenos de la sangre de los perros que han matado para reafirmar su valor. Avanzo, una foto de la arquería de la Plaza de Armas de Ayacucho, la imagen de una mujer vestida de negro, pasando silenciosa, veloz, casi flotando, contrastando sus sombras “bajo el sol cenital”. Ella era Antígona (Ralli, “Fragmentos...”) <sup>90</sup>.

Esta imagen fue una de las fuentes que impulsó el trabajo e inició el proceso de “acumulación sensible”, uno de los principios codificados por *Yuyachkani* para ir organizando sus procesos internos de creación <sup>91</sup>. La acumulación sensible se nutre de experiencias y procesos artísticos, como de experiencias personales e implicaciones colectivas. Para la actriz el trabajo de acumulación sensible se remonta hasta aquella foto, pero a esta imagen se fueron sumando otras vivencias, como el seguimiento en condición de espectadora de la toma de la Embajada de Japón <sup>92</sup>, las noticias e informaciones sobre las tumbas

---

<sup>90</sup> “Fragmentos de memoria”, de Teresa Ralli, a quien agradezco el acceso a este material.

<sup>91</sup> *Yuyachkani* ha hecho del entrenamiento una herramienta importante para sus procesos creativos y de investigación, en los cuales distinguen dos momentos: el entrenamiento general –“basado en principios generales de ejercitación del actor y encaminado a la pre-expresividad...”(Carrió, 1992, 15)- y el entrenamiento aplicado o acumulación sensible, proceso de duración variable durante el cual el actor acumula ideas, asociaciones, imágenes, sensaciones sonoras, visuales, olfativas, rítmicas, en un proceso continuo de interacciones (Carrió,16) que le permite ordenar sus investigaciones en función del espectáculo que está construyendo.

<sup>92</sup> Cuando en diciembre de 1996 fue tomada la Embajada de Japón, con más de quinientos rehenes, por un grupo armado del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, la casa de la actriz quedó en medio del circuito cerrado por el Ejército; cada día para llegar a ella tenía que mostrar un pase especial: “La realidad se mezclaba con la ficción de un modo alucinante. Desde su piso,

anónimas, los muertos sin enterrar, las declaraciones de madres, hermanas y familiares de desaparecidos, e incluso su propia situación personal en aquel momento de su vida<sup>93</sup>. Aquella Antígona peruana, más cargada de fragilidad que de dureza, iba surgiendo en un doble registro: el íntimo y el social.

Como es característico en los trabajos de *Yuyachkani*, la actriz se planteó un proceso de investigación integrado a su trabajo creativo<sup>94</sup>. Uno de los procedimientos utilizados en esta investigación fue el intercambio de informaciones: ante los testimonios que aportaban las mujeres familiares de desaparecidos en la reciente guerra sucia, la actriz ofrecía el relato de Sófocles. La investigación no era sólo temática ni tenía como único propósito recabar dolorosas experiencias personales. Durante las intervenciones de cada una de las testimoniadas Teresa estudiaba los gestos, las maneras de contar, traduciéndolos posteriormente a su proceso creativo<sup>95</sup>.

---

tirada en el suelo con su hijo para protegerse de los disparos, Teresa podía oír las bombas a muy poca distancia, al mismo tiempo, verlo todo por la televisión” (Rubio, en Martínez Tabares, 2001, 13). En el texto escrito por la actriz, donde reflexiona sobre el proceso creativo de *Antígona*, la realidad era percibida en combinación con las historias de los personajes griegos: “[...] Y el final, las bombas, la destrucción, el grito de victoria de los soldados. Fujimori estacionado bajo mi balcón, parado sobre la tolva de la camioneta, casi llorando por la muerte de ...dos valerosos soldados...sin mencionar siquiera que habían arrasado con los 17 enemigos (la jovencita con el rifle en la ventana) que ya se habían rendido. En medio de esa multitud que se agolpó para oír a Fujimori, a Fuji-Creonte, no estaba acaso Antígona, pequeña, tratando de saber si su joven hermano era reconocido como cadáver?” (“Fragmentos ...”).

<sup>93</sup> “Me dí cuenta de que yo como actriz en una soledad absoluta estaba enfrentando una historia en que una mujer atravesaba una soledad absoluta [...] Y esa soledad está presente en todos mis cuadernos de trabajo a lo largo del proceso de creación, hasta en el último que llevo conmigo” (Ralli, en Martínez Tabares, 2001, 12- 13).

<sup>94</sup> De esta experiencia da cuenta Teresa Ralli en su texto “Fragmentos de memoria”, un material de gran valor para quienes se interesan en las relaciones entre investigación y creación. Agradezco a la actriz el acceso a este texto.

<sup>95</sup> Teresa Ralli explica por qué y cómo le interesó trabajar la fragilidad de Antígona. A pesar de toda la fortaleza que supone este personaje, optó por dotarlo de la humana fragilidad que ella percibió en las madres y testimoniadas con las cuales se contactó: mujeres campesinas, amas de casa, que salieron de sus hogares para buscar a sus hijos y se convirtieron en paradigmas de resistencia. El espectáculo estrenado en febrero de 2000 estuvo dedicado a: “Rayda Córdor, Gisella Ortiz, Rufina Rivera, Rofelia Vivanco, Soledad Ruiz, Angélica Mendoza [...], y a todas

La discordancia entre persona y entorno, la contraposición entre ética personal y política estatal<sup>96</sup>, no eran sólo problemas que planteaba el texto poético y que deberían ser simbolizados en una representación teatral. La tragedia que habitaba en la historia griega se había impuesto en el mundo cotidiano de la actriz y en el de sus posibles espectadores. Si el gesto de Antígona había permanecido como excepción en algunas mujeres peruanas, el gesto de Ismene, su silencio, su responsabilidad no asumida, habitaba en una inmensa mayoría. En la actriz que contaba la historia de la hermana condenada por intentar dar sepultura al muerto, emergía la voz de una sociedad que había producido la horrorosa cifra de más de sesenta y nueve mil muertos y desaparecidos:

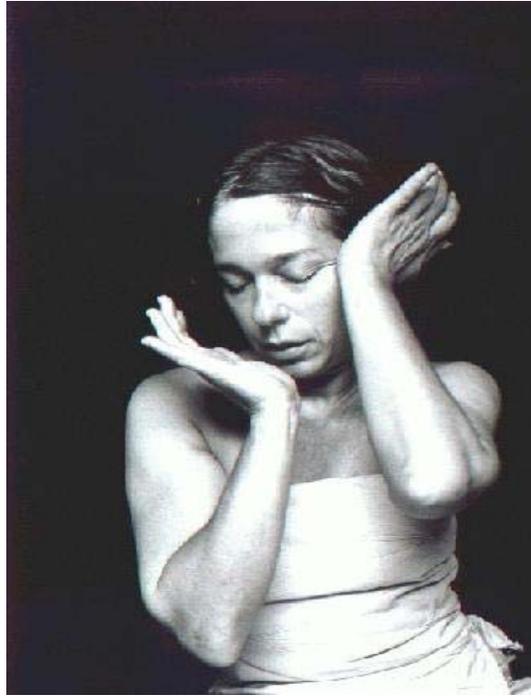
“Todos en el Perú éramos Ismene, todos necesitábamos comenzar a realizar este gesto simbólico de terminar el entierro [...] A quien no ha realizado el acto de enterrar a sus muertos, le estás quitando el derecho de ubicar, de nominar al ausente, y de realizar con él la necesaria despedida. La mitad del país durante casi 20 años vivió en esta realidad” (Ralli, “Fragmentos...”).

El *mythos* de Sófocles había sido condensado y estructurado por Watanabe-Ralli-Rubio en veintidós cuadros articulados por una narradora. Sófocles termina la obra con un encadenamiento de acontecimientos patéticos: las

---

aquellas mujeres que han sufrido en carne propia la violencia de la guerra interna que vivió el Perú en años recientes” (Del programa de mano de *Antígona*).

<sup>96</sup> Este conflicto, planteado en el texto de Sófocles, fue objeto de agudas reflexiones filosóficas por Hegel, quien vió en Antígona el drama por excelencia para simbolizar el dilema ético del ciudadano ante el mecanismo del Estado (*Estética*, “La poesía dramática”).



Teresa Ralli en *Antígona* (2000). Fotos Elsa Estremadoyro.



Teresa Ralli, *Antígona*

muertes de Antígona, Hemón y Eurídice caen sobre Creonte. En la versión peruana la narradora cuenta de otra manera la misma historia, ahora sin Eurídice, imaginando un Hemón que se enfrenta a Creonte y al no alcanzarlo con su espada la clava sobre sí mismo. El último cuadro ya no pertenece a la historia de Sófocles, está escrito desde el propio presente de la narradora-actriz, que sentada sobre el único objeto utilizado, una silla de madera, habla sin artificios en la voz<sup>97</sup>, sin otro acento que el propio:

Las muertes de esta historia vienen a mí  
No para que haga oficio de contar desgracias ajenas.  
Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia  
desgracia:  
yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo (63).

Ésta es la frase que revela la identidad de la narradora en el marco de la ficción. Pero en el discurso escénico, éste es también el momento en que la actriz desborda a la narradora. Desde el marco escénico la voz de Teresa atraviesa la ficción y emerge como un testimonio de dolor y responsabilidad compartida. La escritura teatral queda convertida en un simbólico y liminal ritual: el enterramiento de la mascarilla mortuoria de Polinices es una acción, más allá de ser un acontecimiento poético en el marco de una ficción. Durante veintidós cuadros la caja que contenía la mascarilla, la gasa y la tierra -aunque introducida desde la

---

<sup>97</sup> La escritura escénica de Ralli-Rubio fue estructurada como un trabajo unipersonal. A través de Teresa van apareciendo la narradora-Ismene, Antígona, Creonte, un guardia, Hemón y Tiresias. Cada personaje fue construido a través de un extraordinario trabajo vocal y de una precisa partitura corporal.

entrada de la actriz a escena- había sido un objeto ausente de la ficción; fue utilizada únicamente en el último cuadro, en el instante en que irrumpía el presente de la actriz-narradora. Si bien la acción tenía una profunda carga simbólica, el gesto devenía ACTO asumido más allá de la ficción.

En el ritual mortuario configurado entre la actriz y los espectadores observo la instalación de una liminal *communitas* que evocaba los miles de enterramientos imposibles acumulados durante veinte años, y que devenía un efímero pero necesario gesto de restauración colectiva.

*Antígona* (2000), junto con *Rosa cuchillo* (2002) y *Adiós Ayacucho* (1990) fueron tres acciones con las cuales *Yuyachkani* acompañó las Audiencias Públicas en diferentes departamentos y pueblos del Perú, como parte del proceso iniciado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) para investigar las muertes y desapariciones ocurridas entre 1980 y 2000. Si en estas tres creaciones las historias, situaciones y personajes habían emergido de la realidad social deviniendo transparencias escénicas de lo real, durante las presentaciones en los pueblos andinos esos personajes regresaban a los espacios cotidianos, irrumpiendo en las plazas donde se realizaban los rituales de memoria y justicia. A través de ellos, metáforas de lo real, los actores de *Yuyachkani* daban sus testimonios sobre el horror vivido durante aquellos años: Teresa Ralli-Ismene testimoniaba la tragedia de los cuerpos insepultos, Ana Correa-Rosa Cuchillo era el ánima en pena de una madre que no cesaba de buscar a su hijo, Augusto Casafranca- Alfonso Cánepa prestaba su voz a todos aquellos cuyos cuerpos

fueron desmembrados en fosas comunes<sup>98</sup>. Estas acciones trascendieron como performances políticas, puestas en relación –y no ‘puestas en escena’-, definidas por el entrecruzamiento con la vida común y las problemáticas más críticas de su entorno.

*Rosa Cuchillo* fue inspirada en la novela homónima de Oscar Colchado, retomando la historia de una madre que para encontrar al hijo desaparecido recorre los tres mundos de la cosmogonía andina –*Kay Pacha, Uqhu Pacha* y *Hanaq Pacha*. La actriz Ana Correa configuró el personaje en diálogo con las búsquedas de las madres peruanas. Durante el proceso incorporó textos documentales de Angélica Mendoza, madre ayacuchana que encabezó el movimiento de mujeres campesinas organizadas por cuenta propia para buscar a sus hijos<sup>99</sup>.

La acción fue diseñada a partir de la estructura de los mercados andinos<sup>100</sup>. Ana recorrió los mercados de varios pueblos reuniendo información visual y aspectos representacionales de esas culturas regionales, aportando a esta experiencia su propia cultura personal, el arsenal de recursos corporales, técnicas y estrategias de entrenamiento que había desarrollado a través de los años<sup>101</sup>. Estructurada como una intervención en los espacios cotidianos y públicos –

---

<sup>98</sup> Después del Informe Final de la CVR en agosto del 2003, *Yuyachkani* organizó una muestra de estos trabajos en la sede del grupo, en Lima, bajo el nombre de “Persistencia de la memoria”.

<sup>99</sup> Estos testimonios habían sido difundidos en el documental realizado por Carmen del Prado sobre Mamá Angélica, como la llamaban. Esta obra documental integró la exposición *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?*, en el Centro Cultural de Bellas Artes, de Lima (julio-agosto, 2004).

<sup>100</sup> La información sobre este trabajo la he obtenido de la entrevista realizada a Ana Correa en julio de 2004, en Lima, así como del documental *Alma Viva* y del “Informe: Investigación y Creación. Rosa Cuchillo. Acción Escénica”, generosamente proporcionados por esta actriz y por Miguel Rubio.

<sup>101</sup> Se trata de una actriz de una alta preparación teatral, musical y corporal, instructora de Tai Chi y Artes Marciales chinas, investigadora en el campo del Tao de la Salud, con un amplio conocimiento de la cosmogonía andina, las danzas, cantos, música, objetos, animales y mitos.

especialmente plazas y mercados-, fuera de los recintos teatrales, esta acción se sostenía en las estrategias del “arte acción”<sup>102</sup>, desbordando los procedimientos teatrales y apegada a una partitura de ejecución que le permitía desarrollar una dinámica de *performer*<sup>103</sup>:

Rosa Cuchillo busca irrumpir en lo cotidiano de los pobladores y sorprenderlos en un diálogo con la teatralidad a través de la fábula, la danza, la imagen y la música, y de esta manera remover la memoria para generar una nueva mirada a la historia vivida en los últimos veinte años, con la importante presencia de la mujer en la lucha por la defensa de la vida y la búsqueda de la verdad (Correa, “Informe...”).

Rosa Cuchillo era la imagen a través de la cual irrumpía la actriz, desplazándose entre la multitud de los mercados. El *pathos* liminal que detonó esta acción determinó su devenir en ritual curativo. La actriz fue percibida como una chamana<sup>104</sup>, emergiendo como “ente liminal”, “gente de umbral”, “observadora

---

<sup>102</sup> “*L’art action est un concept ouvert par lequel on pourrait désigner des pratiques artistiques qui se réalisent le plus souvent en direct, opérant une esthétisation ou une investigation d’un rapport avec un public, un espace, ou un espace public, social, éthique*” (Martel, 2001, 13).

<sup>103</sup> Retomo la idea del *performer* como aquel que habla y actúa en tanto artista y persona, que no simula hablar como otro.

<sup>104</sup> Como parte de la estructura, la actriz ejecutaba una danza ritual, saludando a los dioses tutelares del mundo andino, y esparcía pétalos de rosas bañados de agua de esencias preparada por ella misma. Los visitantes y vendedores de los mercados recibían los pétalos y el agua que utilizaba la actriz como si fueran verdaderos productos sanadores, poniéndolos en contacto con sus cuerpos. El propio director expresó: “Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara. La gente se acerca a Ana e incluso después de la función le piden un poco de agua bendita y flores”(Rubio, “Persistencia de la memoria”, 7). En su informe de trabajo la actriz anotó: “Un rito de purificación, limpieza y florecimiento”.



Ana Correa en *Rosa Cuchillo* (2002) durante las presentaciones que acompañaron las Audiencias Públicas de la CVR en el Perú. Fotograma del DVD *Alma Viva*, archivo *Yuyachkani*).



Ana Correa en *Rosa Cuchillo* (2002).

periférica” (Turner) que se desplazaba por los bordes ambiguos de dos dimensiones, la poética y la real.

El arte como ritual curativo ha sido sido propuesto por creadores como Artaud, y muy especialmente por Joseph Beuys quien practicó el arte como vía de acceso al mejoramiento espiritual, como impulsor de cambios, llegando a concebirlo más allá de los fines estéticos como un anti-arte<sup>105</sup> propiciador de curaciones individuales y colectivas. Si bien la crítica ha visto en estas premisas un arte “que se adentra en la vía de la concepción utópica del mundo” (Guasch, 160), más que asociar las acciones de los creadores peruanos a una corriente o pensamiento universal, interesa observarlas en el contexto de una sociedad civil que intentaba la reconstrucción de su memoria para su propia “sanación” y en cuyo propósito el arte participaba, como tantas veces lo ha hecho, apostándole a su poder contagiante, explicitando la potencialidad transformadora de las *communitas* poéticas.

Si el arte puede ser el espejo que nos regresa la visión de la triple óptica que condiciona al ser (Bajtín) es tal vez por su naturaleza fronteriza, no en una dimensión estrictamente estética, sino por su propia naturaleza “convivial”, de evento, suceso, experiencia compartida que altera la vida de sus interlocutores y participantes<sup>106</sup>. Es en ese tejido de segregaciones estéticas y éticas donde observamos la emergencia de lo liminal<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> “(...) Yo exijo un compromiso artístico en todos los ámbitos de la vida. Por el momento, el arte se enseña como un campo especial que exige la producción de documentos en forma de obras de arte, mientras que lo que yo defiendo es un compromiso estético de la ciencia, la economía, la política, la religión, de cada una de las esferas de la actividad humana” (Beuys-1969, en Lippard, 185).

<sup>106</sup> Al concluir sus reflexiones sobre aquellas acciones que acompañaron los procesos de la CVR, Miguel Rubio anotó: “Estas notas fueron iniciadas como una reflexión desde el teatro pero se

## 2.4. Dispositivos instalacionistas y texturas performativas para la documentación de lo real

En paralelo a las acciones unipersonales (*Antígona* y *Rosa Cuchillo*) *Yuyachkani* ha continuado sus experiencias de creación grupal. En julio de 2001 presentaron una producción híbrida entre la instalación plástica y la acción escénica. *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* fue una creación instalada en las galerías de un centro comercial de Lima, en el corazón de la ciudad, en plena crisis del espectáculo fujimorista y en diálogo con la ‘teatralidad’ de su gesticulación política.

En esta instalación se condensaban varias experiencias de *Yuyachkani*: las acciones callejeras, las confrontaciones de algunos personajes en los escenarios sociales y el encuentro con artistas del *performance art*<sup>108</sup>. En el Programa de mano se planteaba la convergencia de la instalación plástica con la acción dramática, involucrando “la mirada del espectador y la experiencia del espacio compartido”, propiciando un “territorio para mirar y mirarse”. Esta teatralidad desplegada como “política de la mirada”<sup>109</sup>, instalaba otras formas de expectación

---

mezclaron las personas y los personajes, los actores sociales y los del teatro, los escenarios de la realidad y de la ficción; se mezclaron las voces y ahora ya no sé si escribe el hombre de teatro o el ciudadano que se ha sentido renacer en estos días” (Rubio, “Persistencia...”, 9).

<sup>107</sup> Los propios testimonios de algunos creadores me han permitido estas consideraciones: “La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llegamos al atrio de la Iglesia en donde hice *Rosa Cuchillo* para unas 500 personas, en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos” (Ana Correa en Rubio, 2003, 8).

<sup>108</sup> Pienso por ejemplo, en la obra performativa de Guillermo Gómez Peña, cuya huella reconozco en esta creación de *Yuyachkani*.

<sup>109</sup> Estoy retomando una idea ya planteada por Gustavo Geirola en su libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (ver bibliografía), pero más allá del marco lacaniano en el cual la configura Geirola la replanteo en el ámbito de estrategias relacionales.

y convivio: espectadores inusuales, transeúntes de la zona céntrica, fueron confrontados por las bizarras imágenes exhibidas en las vitrinas, en un ambiente de feria. Fuera de los espacios seguros, los actores no representaban, sino que accionaban como “entes liminales” que generaban *performances* individuales, transformando el evento en una especie de *collage* escénico. Explorando los dispositivos mediáticos, las vitrinas funcionaban como pantallas vivas donde se carnavalizaba el espectáculo nacional<sup>110</sup>, exhibiendo como números de feria los sucesos de la alta política, en una apropiación *kitsch*<sup>111</sup> de mitos nacionales, reelaborando figuras del imaginario popular.

La más reciente propuesta escénica de *Yuyachkani -Sin título, técnica mixta* (julio, 2004)- continuó explorando estrategias híbridas, incorporando recursos de las artes visuales, desbordando la teatralidad. La transgresión y el desmontaje de su propio espacio podía verse como indicio de cuánto se movía en la vida de este colectivo<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> “La experiencia peruana se refleja en varias superficies: la del espejo, la de las cartas que llevan inscrito el futuro, la del papel impreso, la del lienzo, la de las vitrinas, la de las estampas sagradas y (acaso la más significativa en esta hora del país) la de la pantalla televisiva. Antes de la transmisión de los vladivideos, nuestras imágenes compartidas sobre el Poder y los poderosos no incluían la evidencia visual de las infamias secretas de los gobernantes, del espectáculo de sus transacciones sigilosas y sus arreglos ilegítimos. Curiosamente, en nuestros tiempos la realidad más rotunda es la de la imagen que pasa por el filtro de la tecnología: todos somos testigos, todos somos espectadores” (Del programa de mano de *Hecho en el Perú*).

<sup>111</sup> El *kitsch*, entendido inicialmente como “pretendido buen gusto” y cuya aparición está directamente ligada al ascenso de la burguesía alemana en la segunda mitad del siglo XIX, lo planteamos aquí en la reformulación y apropiación consciente que del mismo hizo el arte contemporáneo a partir de los años sesenta. En el arte de la posvanguardia el *kitsch* ha regresado “como contrapunto necesario de los fenómenos culturales del presente” (Amícola, 105). Profundamente ligado al ambiente “cursi” de las sociedades mercantilistas y al espíritu consumista, esta forma ha ganado abierta carta de presentación en los puestos de feria y en las prácticas mercantiles cotidianas de los vendedores ambulantes en los centros ciudadanos. En el contexto urbano en el cual se insertó esta acción de *Yuyachkani*, la apropiación *kitsch* era una manera natural de relacionarse con la cultura visual del espacio.

<sup>112</sup> La sala de los *yuyach*, en su sede de Tacna 363, en Magdalena del Mar, Lima, había sido literalmente vaciada, desprovista de butacas, gradas o cualquier vestigio de asientos para el

Este nuevo trabajo había sido iniciado como una obra sobre la histórica guerra con Chile, proyecto que ya se había planteado el grupo hacía más de treinta años. Pero en ambos casos el tema histórico fue atravesado por la realidad. En 1971 (*Puño de Cobre*) el cambio lo había causado una huelga minera, y en agosto de 2003, cuando estaban en pleno proceso creativo irrumpió el Informe Final de la CVR: “Empezamos a hacer una obra de teatro y de pronto el país comenzó a galopar encima de nosotros” (Ralli, 2004)<sup>113</sup>. Para entonces el grupo ya había acumulado mucho material práctico -secuencias, “montajes”, “eslabones”<sup>114</sup>, investigaciones-, encontrando muchas conexiones entre la guerra de 1879 y la violencia política de los últimos veinte años. En el espacio escénico se incluyó la documentación de ambos períodos. Para la organización de estos materiales en el texto escénico, *Yuyachkani* utilizó las estrategias del teatro documental de Peter Weiss, ya exploradas durante la creación de *Puño de Cobre*.

Weiss propuso el Teatro Documento como aquel que se ocupa “exclusivamente de la documentación de un tema”(99), exponiendo informaciones a través de actas, cartas, declaraciones, alocuciones, entrevistas, reportajes, manifestaciones de personalidades conocidas, fotografías, documentales cinematográficos, los cuales debían disponerse en el escenario sin variar su contenido. Propone la técnica de montaje para resaltar detalles mediante posiciones reflexivas y conscientes, presentando los hechos a dictamen. No trabaja con caracteres ni con descripciones de ambientes. Busca desviarse de los

---

público. En julio y agosto de 2004 tuve la oportunidad de ver el ensayo con público de este último trabajo, gracias al apoyo recibido por la UNAM (PAED) para esta investigación.

<sup>113</sup> De la conversación sostenida con Teresa Ralli, en julio de 2004, Lima.

<sup>114</sup> Estas palabras forman parte del vocabulario técnico de *Yuyachkani* en materia de creación dramaturgica y escénica.

módulos estéticos del teatro tradicional y pone en discusión sus propios medios. Aunque intente liberarse del marco artístico, provocando una toma de posición frente a los hechos, sin pretender ser una obra de arte acabada, Weiss entiende el Teatro-Documento como un producto artístico ( 99-110).

Veamos entonces la manera en que *Yuyachkani* se apropió de estas estrategias documentales. La entrada a la antigua sala del grupo se realizaba a través de una pequeña galería donde estaban instaladas vitrinas con libros de Historia del Perú; sobre las paredes se reproducían fragmentos del discurso de Salomón Lerner, durante el Informe Final de la CVR. El espacio al que llegaban los espectadores -sin lugar preciso para situarse y sin ninguna indicación al respecto- era una especie de *environments*, de ambiente *collage*, donde se mezclaban fotos y fotocopias de sucesos históricos y recientes, libros de historia, cuadernos de notas, diarios de trabajo de los actores, retazos de cartas, vestuarios y elementos alusivos a la realidad peruana, muñecos, máscaras y diversos objetos que serían utilizados por los actores en sus instalaciones:

En un momento de este proceso entendimos que estábamos construyendo algo así como un memorial con gente y con objetos que fueron llegando, antes que como utilería como prueba, como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse, a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o dónde se detiene.

[...]

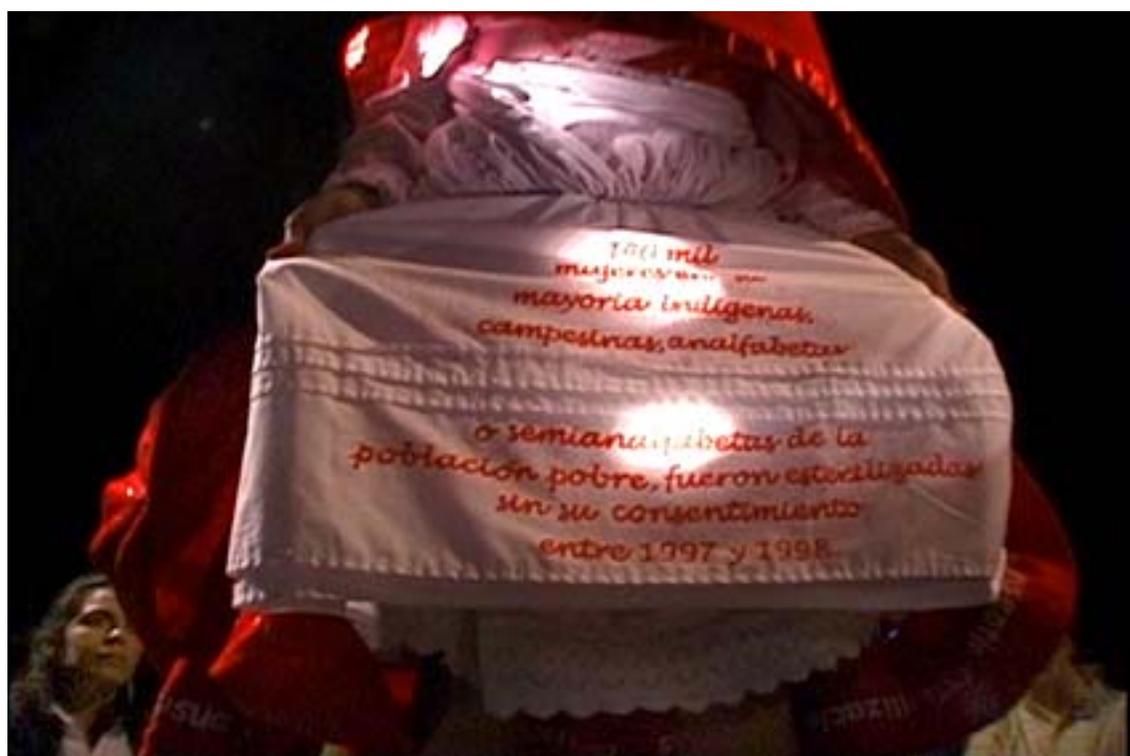
El público es recibido como los visitantes de ese archivo (Rubio, 2004).



Disposición del espacio, actores, objetos, documentos e imágenes de la memoria en *Sin título, técnica mixta*, 2004. Foto: Elsa Estremadoyro.

En el espacio escénico también funcionaban como textos-documentos las imágenes que se reproducían en dos pantallas televisivas, con fragmentos sobre el grupo armado Sendero Luminoso, intervenciones de su máximo líder Abimael Guzmán y algunos momentos de la guerra sucia. Los propios cuerpos de las actrices también estaban en registro documental (Rubio, 2004, X): Ana Correa apenas iba cubierta con una *kushma asháninka* bajo la cual portaba las fotos tomadas por Vera Lentz en las comunidades esclavizadas por Sendero Luminoso.

Débora Correa, ataviada con un vestido tradicional andino, exponía los testimonios, escritos sobre sus ropas, de mujeres campesinas víctimas de violaciones y del plan de esterilización masiva. El Teatro Documento en la perspectiva de Peter Weiss representa una reacción contra las situaciones presentes (102); estas dos presencias que portaban sobre sus cuerpos las imágenes documentales eran una denuncia por tanta violencia practicada hacia aquellas que habían representado la más dura sobrevivencia del *ethos* peruano durante la guerra sucia.



Débora Correa, *Sin título, técnica mixta* (2004), muestra las escrituras testimoniales de mujeres víctimas de la violencia y otros textos documentales escritos sobre sus ropas. Fotograma del DVD *Sin título*, grabado por Miguel Villafañe, cortesía del autor.



Ana Correa, *Sin título* (2004), exhibe las fotos de Vera Lenz impresas sobre la *kushma asháninka*. Fotograma del DVD *Sin título*, grabado por Miguel Villafañe, cortesía del autor.

Quiero hacer referencia a dos creaciones escénicas desarrolladas en el contexto del teatro contemporáneo reciente que también han utilizado la estrategia documental como una forma de teatro político. Una es el trabajo conjunto de William Kentridge y Jane Taylor, *Ubu and the Truth Commission*, a partir de los testimonios presentados en las audiencias convocadas por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en 1996, en Sudáfrica, por los sobrevivientes y responsables de los sucesos desarrollados durante el *apartheid*. La otra es el trabajo de *Groupov*, de Bélgica, a partir de la masacre en Ruanda. Estructurado

con procedimientos del Teatro Documento, *Rwanda 94* (1999) incluyó a Yolanda Mukagsana, una enfermera *tutsi* sobreviviente del exterminio, quien directamente exponía su testimonio. Este espectáculo incluía declaraciones de ruandeses a través de pantallas electrónicas y una extensa conferencia del propio director, Jacques Delcuvellerie, sobre las diferencias étnicas y la responsabilidades ante lo ocurrido. Como en algunas de las creaciones de *Yuyachkani* durante la guerra sucia en Perú, estos trabajos fueron realizados como tentativas de reparación simbólica<sup>115</sup>, intentando contribuir al proceso de curación y justicia social.

Las reflexiones en torno a la responsabilidad que también contrae la sociedad civil cuando se viven tales períodos de violencia, han tenido en el arte configuraciones diversas, y han planteado dilemas éticos respecto a las maneras de dar fe sobre estos hechos, cuestionando el derecho a usurpar las voces de las víctimas, a hablar por los otros<sup>116</sup>. En la creación de *Groupov* una sobreviviente aparece directamente en escena; en *Rosa Cuchillo*, Ana Correa transmite las palabras de Angélica Mendoza, madre de un desaparecido. Los cuerpos y textos de lo real se mezclan en las teatralidades actuales para que la memoria no se borre y la condición humanista no sea un tema de los discursos literarios.

---

<sup>115</sup> “*Une tentative de réparation symbolique envers les morts á l’usage des vivants*”, fue la definición de Jacques Delcuvellerie sobre *Rwanda 94* (Ivnel, 12).

<sup>116</sup> “¿Cómo se enfrenta uno al peso de las evidencias presentadas ante la Comisión de la Verdad y la Reconciliación? ... ¿Cómo absorber las historias terribles y las implicaciones de lo que uno sabía y no sabía de los abusos cometidos durante los años del *apartheid* (la magnitud se conocía, así como ciertas formas de violencia concreta, pero se desconocían los pequeños detalles, los márgenes domésticos de la violencia –lo que hacía la gente al convertirse en víctima, cómo algunos se desplazaron de su escenario doméstico para convertirse en perpetradores de la violencia-, la sintaxis específica del hecho de suministrar y absorber el sufrimiento). La necesidad de trabajar con aquel material procedía de la urgencia de las preguntas que surgieron durante aquella disección. No es que yo esperase que una pieza teatral pudiera ofrecer respuestas concretas sobre cómo enfrentarse a la memoria privada y la memoria histórica, sino que el trabajo (de crear una obra y quizás también de contemplarla) se convierte en parte del proceso de absorber ese legado” (William Kentridge en Christov-Bakargiev, 219).

Durante el proceso de *Sin título, técnica mixta* los actores partieron de la premisa de no actuar<sup>117</sup>. No representaban caracteres ni personajes, sino estaban, creaban una serie de imágenes y pequeñas situaciones, emergían como una galería de presencias, como estatuas vivientes que interrogaban, sin vocación museística, en un registro vivo, recuperando texturas, materiales y objetos de creaciones anteriores. Como ya he planteado -Capítulo I-, la presencia no sólo refiere a una especificidad material, a una fisicalidad que ejecuta partituras performativas; la presencia abarca la eticidad del acto, la responsabilidad de estar en un espacio escénico en calidad de ciudadano-artista, asumiendo los riesgos de eso que Eduardo Pavlovsky ha llamado la “ética del cuerpo”(1999, 80)<sup>118</sup>.

Entre las estrategias discursivas de *Yuyachkani* observamos la recurrencia al procedimiento intertextual, la citación de objetos y elementos de otras creaciones propias. La intertextualidad como término que conceptualiza una práctica textual muy antigua designa la transposición de enunciados de un sistema a otro, considerando los cambios y reposiciones que implican estos traslados<sup>119</sup>. Entendida como entrecruzamiento de textos y su puesta en diálogo en una nueva situación, me interesa considerar esta figura de la teoría literaria en los análisis de las textualidades escénicas o teatrales. En *Sin título* fueron reelaborados personajes, objetos, situaciones de trabajos anteriores: particularmente reconozco algunos procedentes de *El bus de la fuga* y *Hecho en el Perú*.

---

<sup>117</sup> Información proporcionada por el director y los actores.

<sup>118</sup> En el siguiente capítulo retomamos y desarrollamos este planteamiento. Ver *Micropolítica*, de Pavlovsky.

<sup>119</sup> Si bien fue difundida en los textos de Julia Kristeva, la intertextualidad ha sido elaborada -como ha expresado la propia Kristeva- a partir de los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la condición dialógica del lenguaje. Puede verse “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”. *Critique* no. 239. Paris: Minuit, abril de 1967, pp. 438-465.



Escena paródica de *Sin título* (2004) donde se incorporan las máscaras de Montesinos y Fujimori, utilizadas en la *performance* itinerante *El bus de la fuga* dos años antes. Foto: Elsa Estremadoyro.

La intertextualidad en los trabajos de *Yuyachkani* también se ha desarrollado incluyendo referencias al ámbito cultural y específicamente plástico. En la bandera de retazos que irrumpió en la instalación escénica *Sin título, técnica mixta* observo la cita de una connotada obra plástica: *Lavandera Nacional* (1993), de Eduardo Llanos, una enorme bandera realizada con diferentes tipos de ropas, sugiriendo la diversidad que aquel símbolo intentaba representar. La textura política de este intertexto trascendía en el convivio escénico: La obra de Llanos

había encabezado todo un movimiento de artistas visuales comprometidos en una apropiación crítica de los signos patrios, en evidente gesto político<sup>120</sup>.

El propio título de la instalación de *Yuyachkani* hace referencia directa al lenguaje de las artes plásticas, explicitando su hibridez con el uso de técnicas mixtas. El dispositivo instalacionista es colocado en situación escénica. La instalación está dispuesta en el espacio no sólo para mostrarse, sino que está dinamizada, intervenida por las acciones de los *performers*. Ya no se trata de vitrinas fijas, como en *Hecho en el Perú*; los espectadores transitan entre las estatuas de un archivo-museo, a veces fijas en el espacio, pero también instaladas sobre unas tarimas móviles que se desplazan por el lugar; los *performers*, por su parte, intercambian sus roles con la imagen mediatizada en un video, animan estatuas vivientes o despliegan pequeñas secuencias performativas.

En esta escritura se integraron elementos escénicos, plásticos y “procesuales”<sup>121</sup>: las imágenes se iban desarrollando en el espacio-tiempo, transformándose y reconstruyéndose ante los espectadores, sin tras-escena, sin salida del espacio de ejecuciones. Los espectadores eran invitados a editar su

---

<sup>120</sup> Los símbolos patrios en Perú habían sido objeto de profundas resignificaciones en las obras y acciones de los artistas plásticos en la última década. En julio de 2004 había en Lima dos exposiciones colectivas que ejemplificaban esta situación: *Sobre héroes y patrias. 1992-2002*, en la Galería Pancho Fierro y *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?*, en el Centro Cultural de Bellas Artes, de Lima. En ambas se presentaban distintas obras visuales producidas en los últimos treinta años, en las cuales se reflexionaba sobre las representaciones de la condición heroica en el imaginario peruano. La resignificación de los signos nacionales había quedado expresada en las acciones domésticas de lavar, coser y planchar la bandera. La reconstrucción de lo heroico buscaba desmitificar la peruanidad, los símbolos y los héroes oficiales, rescatando personajes comunes y cotidianos.

<sup>121</sup> El “arte procesual” ha sido conceptualizado por la crítica como derivado del arte minimal al desplazar el interés de realización del objeto hacia su específica operatividad, adquiriendo cada vez más un carácter “procesual” y temporal: “La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello suponía que, por primera vez, el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los observadores o espectadores de éstas” (Guasch, 2002, 29).

percepción en el cruce de memoria personal y colectiva, de experiencia estética y ética. Las intervenciones de los *performers* devenían posicionamientos liminales que trascendían la frontera estética, propiciando un ritual de restauraciones personales y colectivas.

## 2.5. *Communitas* lúdica en rituales públicos de subversión carnavalesca

En el contexto de revisiones de los valores cívicos se enmarca también la creación del *Colectivo Sociedad Civil*, responsable de la convocatoria al ritual público de lavar la bandera peruana en el Campo de Marte y en la Plaza Mayor de Lima (mayo 2000)<sup>122</sup>. El accionismo plástico y escénico que los artistas visuales y teatrales habían desarrollado en el Perú en los últimos años, particularmente a partir del 2000, había hecho del espacio público un escenario de sucesos éticos y estéticos en los que se mezclaban diferentes tipos de actores y espectadores<sup>123</sup>.

Opuestos a considerar sus acciones como obras, los miembros del *Colectivo Sociedad Civil* en Lima eligieron una palabra de amplia resonancia situacionista: “Se busca generar no obras sino situaciones a ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma” (Buntinx).

---

<sup>122</sup> Gustavo Buntinx, miembro fundador de este colectivo, ha señalado que incluso la propia cristalización del CSC debe entenderse “como resultado adicional de la movilización generalizada de la ciudadanía que durante esa hora suprema se declara en militante alerta cívica y recupera el espacio público para el accionar político”. Todas las citas entrecomilladas y referidas a Buntinx pertenecen al texto “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento de la dictadura en el Perú”(Versión reducida), de Gustavo Buntinx, generosamente proporcionado por él. En la nota que acompaña este ensayo el autor señala que “las frases escogidas han sido tomadas del fluido y filudo diálogo compartido con los demás integrantes del CSC en la intensidad de aquel año que juntos vivimos en peligro”.

<sup>123</sup> No puedo dejar de mencionar a otros grupos que también estuvieron y aún trabajan en Lima, como *El Roche* -en el que se destaca el comprometido activismo de Jorge Miyagui-, *Integro*, *Perú Fábrica*, etc.

En el contexto peruano del año 2000 las acciones de este *Colectivo* se plantearon como intervenciones en el tejido social, como actos públicos realizados fuera de los recintos seguros del arte, en lugares donde se pudiera convocar a una amplia participación ciudadana. Buscando contribuir a la “sublevación pacífica” de la sociedad civil, los miembros de este colectivo asumieron el papel de ‘observadores periféricos’ al accionar como estructuradores de una serie de “situaciones” que devinieron condensaciones simbólicas de los dramas sociales y carnavalizaciones del espectáculo de la sociedad de *status*.

Para Guy Debord, principal teorizador sobre las condiciones espectaculares de las sociedades modernas –el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual(1999, 42)-, la representación jerarquizada del poder alcanza su grado máximo en el espectáculo que éste le organiza a la sociedad, mediatizando las relaciones y presentando la apariencia como sustitución de vida. Pero en las manifestaciones espectaculares que la sociedad actual se organiza a sí misma ya no es posible hablar del espectáculo como de “una inversión de vida” (Debord, 1999, 38), sino que éste se concreta como un movimiento que invierte la condición espectacular producida por el poder. Observar la actual carnavalización del espectáculo de la sociedad dominante implica también reflexionar sobre los posibles nexos que las prácticas sociales, políticas y artísticas de hoy pueden tener con los planteamientos y acciones del movimiento “situacionista” que aportó la crítica a la sociedad espectacular de entonces.

Fundada en 1957, la *Internationale Situationniste*<sup>124</sup> se expandió por toda Europa, aglutinando importantes intelectuales y creadores que concebían el arte como una realización en la vida; este movimiento tuvo una decisiva importancia en los procesos revolucionarios del 68, al cual estuvieron ligados como participantes e ideólogos, constituyendo en mayo de ese año el “Comité *Enragés-Internacional Situacionista*” que pintó los muros de la Sorbona con numerosos carteles donde se difundían sus ideas. En el Manifiesto de 1960<sup>125</sup> sus miembros se pronunciaron contra el espectáculo que separaba espectadores y actores, y a favor de la participación total, contra el arte unilateral, propugnaron un arte del diálogo y de la interacción, la creación de una cultura total y la configuración de un artista que fuera inseparablemente productor y consumidor. Plantearon el arte como acción vital para transformar el mundo a través de la construcción de “situaciones”: “la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior”, proclamaba Debord<sup>126</sup>. La “situación” se creaba con los gestos de los escenarios sociales, como un juego de acontecimientos. Buscaban la manifestación pasional de la vida, transformando momentos efímeros en “situaciones” concientizadas. Contra la idea de un arte “conservado” o separado de la vida, ellos proponían “una organización del momento vivido”. Contrariamente a la condición pasiva en que los espectáculos de la sociedad

---

<sup>124</sup> “Una asociación internacional de situacionistas puede considerarse como una unión de trabajadores de un sector avanzado de la cultura, o más exactamente de todos aquellos que reivindican el derecho a un trabajo ahora impedido por las condiciones sociales. Por lo tanto como un intento de organización de revolucionarios profesionales de la cultura” (Debord, “Tesis sobre la revolución cultural”. Publicado en el # 1 de *Internacional Situacionista*, 1958).

<sup>125</sup> Publicado en *Internationale Situationniste* # 4, (1960).

<sup>126</sup> Del “Informe sobre la construcción de situaciones”, ver bibliografía.

colocaban a los ciudadanos, la “situación” se hacía para ser vivida por sus constructores.

Las “situaciones” desarrolladas por el CSC en Lima plantearon la “politización radical del arte” (Buntinx) en un contexto de alta espectacularización de la política de Estado. Como acción contra los procesos de reelección del régimen fugimorista, el CSC organizó públicamente “un velatorio y entierro simbólico” de la Oficina Nacional de Procesos Electorales. Por medio de una colecta popular se adquirió un ataúd ante el cual miles de personas prendieron velas, colocaron cruces y parodiaron guardias de honor a lo largo de veintiocho horas, finalizando en una toma ritual del Palacio de Justicia, con la colaboración del grupo *Yuyachkani*.

Como segunda gran acción y en contrarréplica a las campañas electorales orquestadas bajo *El Ritmo del Chino*, empapelaron algunos barrios populares de Lima con un afiche al estilo “chicha”, conceptualizado y materializado colectivamente, proponiendo un nuevo lema: “Cambio No Cumbia”. En el cartel se incluía una dirección de correo electrónico y una página web con *links* a diversos medios de prensa y organismos de defensa de los derechos humanos, convirtiéndolo en “un cartel interactivo” y en “una acción dialógica” (Buntinx) al propiciar el intercambio de opiniones, comentarios y denuncias, transgrediendo cualquier posibilidad de identificación con una obra terminada, y privilegiando su inconclusividad participativa tanto como su naturaleza relacional.

Las sociedades espectaculares contra las que escribió Debord hoy están siendo parodiadas. El espectáculo ya no sólo se despliega desde los *mass medias* y los aparatos de la sociedad mercantilizada; carnavalizando los dispositivos

espectaculares se han desarrollado nuevos rituales ciudadanos que hacen uso paródico de los mismos medios con que se publicita y legitima el *establishment*. El uso del dispositivo publicitario en el *Ritmo del Chino* para invertir el *slogan* propagandístico de la campaña de Fujimori –“Cambio No Cumbia”- constituye un ejemplo concreto.

La acción más trascendente del CSC -al menos la más conocida incluso fuera del Perú- fue el gran ritual cívico y público *Lava la bandera*, definido por ellos mismos como “un ritual participativo de limpieza patria”, configurado para que intervinieran todos los ciudadanos que desearan realizar el simbólico acto de limpiar o lavar el emblema nacional y tenderlo en cordeles. Esta acción transformó la plaza pública en “una prolongación del patio doméstico”, “un tendal popular”, “un ágora ciudadana” (Buntinx). Los artistas plásticos actuaron como activistas periféricos propiciadores de un evento que luego tuvo su propia dinámica, cuando más allá de los señalados días de mayo se continuó realizando cada viernes en la pileta colonial de la Plaza Mayor, en una verdadera apropiación comunitaria.

Los elementos “litúrgicos” propuestos inicialmente por el CSC fueron agua, jabón Bolívar y comunes bateas o tinas rojas de plástico, colocadas sobre bancos rústicos de madera, de color dorado, evocando la decimonónica frase del explorador italiano Antonio Raimondi, “El Perú es un mendigo sentado en un banco de oro”<sup>127</sup>. La gente de la más diversa procedencia llegaba aportando banderas de tela de distintos tamaños para ser lavadas y colgadas. Cuando la

---

<sup>127</sup> En un sentido carnavalizador puede leerse la inversión de la frase: “El Perú es un banco de oro sentado sobre un mendigo”, que al decir de Buntinx, ya se está haciendo popular entre los peruanos.

censura cortó el agua, los comerciantes de la zona la proveían en bolsas, botellas y bateas; cuando los militares impusieron las marchas marciales para acallar las canciones opositoras, la gente las adaptó al nuevo ritmo; cuando la guardia de asalto amenazó con derribar los cordeles, los participantes realizaron la acción “bajo la protección simbólica del himno nacional, para luego portar los estandartes mojados sobre sus cuerpos hasta constituir un gigantesco tendal humano” (Buntinx). El cuerpo en riesgo de sus participantes al defender la permanencia de la acción colocando sobre sí mismos las banderas, incluso bajo la alerta de una intervención policial, formula como propone Pavlovsky una “ética del cuerpo” que atraviesa los emblemas representativos (95).



Ciudadanos comunes lavan la bandera durante la acción convocada por el *Colectivo Sociedad Civil*, en Lima, 2000. Foto: archivo del CSC.

Las dinámicas lúdicas y el utópico y festivo *pathos* que la animaban configuraron *Lava la bandera* como acción carnavalesca que invertía los sistemas del orden, transformando temporalmente un espacio controlado por las fuerzas oficiales en foro abierto a la expresión y al lúdico comportamiento de los cuerpos. En el que hasta entonces era un sitio bajo vigilancia, se mezclaron los participantes, que ya no espectadores de una fiesta donde se des-solemnizaba el máximo símbolo patrio, colocándolo en situación cotidiana –el acto de lavar- y de libre acceso para todos los que allí llegaran. La bandera, objeto de oficiales honores fue manipulada como ropa común, en un gesto de destronamiento y de apropiación popular.



Banderas peruanas colgadas por los ciudadanos después de ser lavadas en la plaza, Lima 2000. Foto: archivo del CSC.

Para el *Colectivo Sociedad Civil* esta acción y en general sus “situaciones”, no eran conceptualizadas como *performances* artísticas<sup>128</sup>, sino proyectadas como religadores rituales dialógicos<sup>129</sup> que trascendieron en acto de “chamanismo social” (Buntinx) por su poder regenerador y curativo. En el escenario público no había actores ni *performers* artísticos, sino ciudadanos comunes comprometidos en el deseo de transformación comunitaria. Al involucrar recursos y estrategias del arte plástico y escénico aquel evento podría leerse como un *happening*, pero este término -legitimado por las prácticas artísticas del siglo XX- remite a una producción estética limitando la dimensión propuesta por los miembros del CSC, quienes convocan y realizan sus acciones con la explícita decisión de circular en ámbitos públicos y sociales, más allá de las categorías estéticas y de las divisiones entre realizadores y espectadores:

No han faltado esfuerzos críticos por apreciar *Lava la bandera* desde las sugerencias ofrecidas por el happening, la performance, el arte procesal...Pero la valoración de sus acciones en tales términos artísticos le es por lo general indiferente a un Colectivo cuyos miembros se asumen primeramente como ciudadanos y sólo en segundo término como autores culturales, sin por ello perder de vista la importancia de esa capacidad profesional que en la lucha por el poder simbólico le otorga un evidente plus diferencial (Buntinx).

---

<sup>128</sup> “No queríamos hacer obras sino crear situaciones (...) nos interesaba cambiar la historia más que ser incluidos en una historia del arte”, expresó Gustavo Buntinx durante el encuentro desarrollado con varios artistas visuales y accionistas peruanos, entre ellos los miembros del CSC, en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julio, 2004 (anotaciones de la autora).

<sup>129</sup> En el sentido con que ha sido introducido en el capítulo I: encuentro comunitario propiciador de diálogos e intercambios socializadores.

Si bien en este estudio privilegio la observación de este tipo de acciones liminales, considero que aún son insuficientes las reflexiones que problematicen el arte como acción ética; tampoco es común que el arte arriesgue su condición estética para la realización de acciones políticas y ciudadanas. La excesiva jerarquización que cada vez más tienen las producciones artísticas realizadas en espacios seguros, protegidas y apoyadas por las instituciones, ha repercutido en la desvalorización del arte que se proyecta como práctica política y ciudadana.

El radical planteamiento de los miembros del CSC también cuestiona los límites de aquellos estudios que usan categorías tradicionales y clasificaciones seguras para analizar el arte actual, mucho más resbaladizo e inclasificable que aquel que ya irrumpió en el siglo XX, particularmente en su segunda mitad. Coincido con aquellos que como Michael Kirby se plantearon la búsqueda de términos no sistematizados en el vocabulario estético, proponiendo la noción de “eventos” para nombrar acciones inusuales, como las de Kaprow y Cage. Hoy el tema rebasa el problema de un vocabulario artístico, instalándose como una opción ética de quienes no desean ubicarse en calidad de intocables artistas y conciben el arte como “laboratorio de experiencias críticas” (Buntinx) y como práctica que puede contribuir al mejoramiento humano.

*Lava la bandera* fue un parteaguas en la historia cultural del Perú, una poderosa metáfora que sería retomada de maneras diversas en los meses siguientes a mayo de 2000. La acción multiplicada en otras regiones del Perú fue

reconocida por la prensa como “[u]n ritual simbólico y silencioso” que se extendía por todo el territorio nacional.<sup>130</sup> Llegaron a lavarse incluso estandartes de instituciones al servicio de la dictadura, uniformes de ejército, togas de birretes y magistrados... Estos actos quedaron registrados en el imaginario colectivo de una sociedad que aludía a la acción como “un hábito de higiene nacional”, a través de caricaturas, programas cómicos, medios y prensa en general.

Por el caudal de emoción, de religiosidad<sup>131</sup> y participación masiva que canalizó esta acción, se ha afirmado que *Lava la bandera* contribuyó al derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú, propiciando un espacio público comunitario en el cual se fue reconstruyendo la auto-estima ciudadana al ampliar los límites de lo decible y ayudar a romper el censor interior impuesto durante tantos años. En los intersticios del sistema se había instalado una liminal y anárquica *communitas* que evidenciaba la crisis del *status quo*.

En mayo de 2001, cuando la sociedad peruana se enfrentaba al proceso de revisión de la memoria buscando una restauración para las víctimas de la violencia, el CSC en colaboración con la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos y otras organizaciones democráticas, realiza la acción *Cose la bandera (sana tu país)*, como otro “ritual de reparación simbólica”. Artistas, activistas, familiares de desaparecidos y ciudadanos en general cosieron en la Plaza Mayor una enorme bandera de luto, un “sudario colectivo” hecho con ropas negras y blancas, al que se fueron sumando ropajes andinos, uniformes militares y hasta el

---

<sup>130</sup> En una inconsciente alusión al extraño poder multiplicador de esta acción, el propio Montesinos, mano derecha de Fujimori, se refería a ella como a un cáncer por su crecimiento metastásico, por su incontrolable ramificación.

<sup>131</sup> “Una religiosidad doméstica, cotidiana, propia, casi irreverentemente pop en su informalidad litúrgica, pero no menos sublime por ello”, ha especificado Buntinx.

corsé de un travesti, como “alegoría dramática de un país en ruinas, una patria hecha jirones, dispuesta sin embargo a hilvanar una nueva comunidad que no reprima sino productivice la diferencia” (Buntinx).

No es necesario insistir en la dimensión utópica de estas acciones que aspiraban contribuir a una “ciudadanía nueva”, cuestión ya explicitada en los escritos y manifiestos del *Colectivo Sociedad Civil*. En sus rituales escenificaciones -si por ello entendemos la puesta en función de ciertos dispositivos escénicos creando un religado espacio comunitario- se prefiguraba una ciudadanía activa que transformara la tradicional condición de los espectadores, más allá de un marco de convenciones artísticas. En un adelgazamiento extremo de las fronteras, *entrando y saliendo del arte*<sup>132</sup>, estos creadores se apropian de prácticas activistas y relacionales, proponiendo formas lúdicas de acción política y nuevas experiencias conviviales donde la expectación es desplazada por la participación festiva.

En el contexto latinoamericano las prácticas estéticas más arriesgadas han sido también reconocidas como acciones de resistencia, fundadoras de liminales *communitas* poéticas, propiciadoras de efímeras microutopías que replantean el arte como espacio de alternativas políticas y vitales.

---

<sup>132</sup> *Entrar y salir del arte* ha sido la fórmula operativa practicada por este Colectivo, tal y como lo expresa Gustavo Buntinx en el texto tantas veces citado. Las cursivas son del autor, de allí que las mantenga al parafrasear la consigna.

### III. Teatralidad, activismo y *performances* ciudadanas en Buenos Aires.

*Querido Umberto: sin fanáticos no hay fútbol. Sólo picados sin importancia. Hay que aprender también desde el cuerpo y desde la tribuna los nuevos fenómenos teóricos sociales de la micropolítica de hoy. Lo demás es posmodernismo.*

*E. Pavlovsky, Micropolítica de la resistencia*<sup>133</sup>

El teatro argentino ha generado importantes movimientos para la escena latinoamericana contemporánea: desde el surgimiento del teatro independiente hasta la creación en 1981 de *Teatro Abierto*<sup>134</sup>, proyecto que en plena dictadura militar y en tácito desafío al estado de cosas, reunió cientos de actores, directores, técnicos, escenógrafos, autores y músicos, quienes trabajaron de manera absolutamente gratuita y fuera de todo marco institucional<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Cita tomada del artículo "Pavlovsky le responde a Eco: No hay fútbol sin hinchada", publicada en *Página/12*, 21 de junio de 1990, incluida en *Micropolítica de la Resistencia*, ver bibliografía.

<sup>134</sup> "[...] en el año 30 el teatro de arte encontraría una estructura que lo convertiría en un arma de acción contra el sistema. A fines de ese año un intelectual, hombre de teatro pero también periodista y narrador, Leónidas Barletta, funda el *Teatro del Pueblo*, piedra basal del movimiento de teatros independientes, un fenómeno que cambió las estructuras del teatro de la Argentina y que sirvió de modelo para el nacimiento de buena parte del actual teatro de arte de América Latina. Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento, heredero del mismo espíritu de disconformidad con el arte comercial y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad" (Cossa, 531).

<sup>135</sup> Preparado durante varios meses de 1980, el primer ciclo se produjo en julio de 1981 con el estreno de veintiuna obras en el Teatro Picadero de Buenos Aires. En la madrugada del 6 de agosto, al cumplirse la primera semana, el Picadero se consumió en un "misterioso" incendio. Al día siguiente, *Teatro Abierto* tuvo el apoyo masivo de la comunidad de artistas e intelectuales argentinos, que de distintas maneras se sumaron al gesto de resistencia, entre ellos Sábato y Borges, así como el ofrecimiento de nuevos empresarios que ponían sus teatros a disposición del movimiento. Por primera vez, después de tantos años de estado de sitio, de muertes y desapariciones, y como exorcizando el miedo, la gente salió a la calles, hizo colas de más de dos horas para entrar a las funciones. La última noche de ese primer ciclo, una multitud esperaba el

Si tomamos en cuenta las reflexiones que han planteado la alternativa de practicar el teatro como movimiento o como institución (Copferman - Dupré<sup>136</sup>), el teatro argentino sin lugar a dudas representa la opción “teatro-movimiento”, al tratarse de un proyecto grupal que ha integrado la acción cultural, política y social, realizada de manera independiente y en ocasiones hasta marginal, no integrado a la estructura ni a los valores preconizados como política de Estado, sino todo lo contrario, como espacio de resistencia.

Sin el afán de idealizar pienso que el teatro argentino ha vivido de una manera especial su dimensión convivial<sup>137</sup>, su apuesta al diálogo con el entorno, practicando el hecho escénico como acción ética y política. Casi veinte años después de *Teatro Abierto*, algunos teatristas han vuelto a reunirse generando los ciclos de *Teatro X la Identidad*, en apoyo a las Abuelas de Plaza de Mayo<sup>138</sup>; asimismo algunos artistas visuales y escénicos se han unido a *H.I.J.O.S* en la realización de *escraches* (señalamientos) a los militares implicados en las desapariciones, torturas y muertes durante los llamados “años de plomo”. Estas acciones, además de posibilitar vivenciar el teatro como una formulación teórica de la libertad (Francisco Javier, 114) testimonian una práctica artística

---

final de la función para invadir la sala y celebrar, desbordando la fiesta hasta la calle. *Teatro Abierto* dio lugar a *Danza Abierta, Poesía Abierta, Cine Abierto...* Cuando se restableció la democracia, el movimiento se modificó y cesó bajo común acuerdo: habían cambiado rotundamente las condiciones que lo generaron.

<sup>136</sup> Copferman, Emile y Georges Dupré, *Teatros y Política*. Buenos Aires: La Flor, 1969, reproducción del volumen 38 de la revista *Partisans*, febrero-marzo, 1967.

<sup>137</sup> Especialmente en este contexto entiendo la reflexión teórica de Jorge Dubatti y su insistencia en considerar el teatro como práctica convivial.

<sup>138</sup> En octubre de 1977, unos meses después de la aparición pública de las Madres, se inició el movimiento de las Abuelas argentinas. La Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo es una organización no gubernamental que tiene como finalidad localizar y restituir a sus familias los niños secuestrados y desaparecidos por la última dictadura militar en ese país. Desde el año 2000 *Teatro X la Identidad* viene escenificando el tema; después del primer ciclo creció el número de jóvenes que buscaron a las Abuelas para indagar por su identidad.

comprometida con la memoria de una comunidad. Desde la problemática que me ocupa, estas teatralidades tejidas entre la experiencia artística y los dramas sociales de su tiempo, potencian espacios de liminalidad.

El 'nuevo teatro' argentino, tal y como lo ha planteado Jorge Dubatti, constituye el quehacer más reciente de ese amplio y complejo campo identificado por la crítica como "el teatro de la postdictadura", y abarca la producción específica "de los teatristas que ingresaron al mismo en los últimos veinte años" (Dubatti, 2002a, 4-5)<sup>139</sup>. Este teatro, formulado a partir de poéticas diversas (2002a, 6), mantiene conexiones ideológicas con el movimiento independiente argentino en su apuesta por una opción artística alternativa y en su concepción del arte como espacio de resistencia. En su mayor parte está representado por espectáculos experimentales que se realizan en espacios periféricos: pequeñas salas, estudios o lugares no convencionales del circuito *off* bonarense. Su contexto hay que ubicarlo a partir de la restauración del estado de derecho en diciembre de 1983 –que dio fin al terrorismo de Estado instaurado por la Junta Militar en 1976 y eufemísticamente nombrado "Proceso de Reorganización Nacional"<sup>140</sup>-, pasando por la invitación oficial a la amnesia colectiva –Ley de

---

<sup>139</sup> Este investigador señala que su periodización no responde a un criterio de generaciones, sino a las relaciones entre teatro y cultura. Es a los creadores que emergieron durante la década de los ochenta a los que ubica Dubatti en la categoría de "nuevo teatro".

<sup>140</sup> En marzo de 1976, con un nuevo golpe militar, se instaura el llamado "Proceso de Reorganización Nacional". Encabezado por el general Jorge Rafael Videla, el estado de terror puso en libre operación a la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) anteriormente creada por López Rega, para desaparecer a todos los obstaculizadores del nuevo régimen, destapándose así una siniestra campaña de exterminio humano legitimada por la anulación del estado de derecho y la libre actuación de los militares. La amplia lista de secuestros, masacres, quemas de libros, censuras diversas, listas negras, exilios forzosos nunca quedará expresada en una cifra, pero debe recordarse que en esos siete años Argentina perdió más de treinta mil ciudadanos entre muertos y desaparecidos –"categoría tétrica y fantasmal"(Sábato) que emergió y tuvo reconocimiento legal a partir de tal barbarie-, sin contar los miles de exiliados, muchos de los cuales ya no regresaron.

Punto Final, suspensión de juicios a los militares (diciembre de 1986), Ley de obediencia debida (junio de 1987) y el Anuncio oficial del Indulto en noviembre de 1989-, la inflación y saqueos a los supermercados en 1989, la bancarrota económica en que se hundió el país en diciembre de 2001 y los estallidos sociales que esta crisis desató.

Como bien señala Pavlovsky, la dictadura produjo un tipo de subjetividad que “facilitó la interiorización de la violencia diaria como normal y cotidiana” (1999, 38) –situación ampliamente explorada por este autor, actor y psiquiatra, en su reconocida dramaturgia-, dimensionando el horror en la impotencia generada por la impunidad jurídica de los supuestos años de memoria y justicia, e impulsando “la legitimación del individuo perverso”(53). Dos años después del Informe sobre la barbarie<sup>141</sup> se instauró una “cultura de la obscenidad”(54), del silenciamiento y del olvido. Esta situación fue reconocida por Pavlovsky como la “falla ética”, “disociación de la memoria”, “textura de complicidad” que serviría de sostén para la construcción de nuevos sistemas represivos (37). En tales circunstancias el acto de recordar deviene acción política. El llamado “trauma” secuela de la dictadura no es sólo una herida *mnémica* personal, es una herida social en el presente<sup>142</sup>. En

---

<sup>141</sup> “Nuestra Comisión no fue instituida para juzgar, pues para eso están los jueces constitucionales, sino para indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagos de la vida nacional. Pero, después de haber recibido varios miles de declaraciones y testimonios, de haber verificado o determinado la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención y de acumular más de cincuenta mil páginas documentales, tenemos la certidumbre de que la dictadura militar produjo la más grande tragedia de nuestra historia, y la más salvaje. Y si bien debemos esperar de la justicia la palabra definitiva, no podemos callar ante lo que hemos oído, leído y registrado; todo lo cual va mucho más allá de lo que pueda considerarse como delictivo para alcanzar la tenebrosa categoría de los crímenes de lesa humanidad. Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimientos y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos” (Sábato, 1984, Prólogo a *Nunca más*).

<sup>142</sup> Retomo la reflexión de Alejandra Correa (“Políticas de la memoria”) cuando remarca una situación general de dolor “del que nadie está exento por el simple hecho de pertenecer a un país

estas condiciones el arte que persiste en no olvidar<sup>143</sup>, además de denunciar es una forma de restauración de la justicia no aplicada y por ello constituye una forma simbólica de curación, situación que ya se ha vuelto recurrente en varios países sudamericanos.

Este “nuevo teatro” argentino ha asumido el horror histórico del pasado reciente como un acontecimiento del presente (Dubatti, 2002a, 24), y emerge en un contexto en el que se reformulan país, ausencia y memoria, proponiendo la ‘teatralización del dolor’ no como acción de victimación autocontemplativa, sino como acción que hace visibles las “heridas sociales” y se convierte en protesta colectiva. Los espacios liminales que de una u otra manera conviven en este teatro han ido encontrando expresión en las formas más diversas, ya sea en un arte que acentúa lo siniestro, lo obscuro, lo periférico, lo grotesco -términos que pertenecen al vocabulario de sus propios creadores tanto como a las categorías manejadas por sus estudiosos-, o bien en la teatralización de lo cotidiano como forma de acción política diferente, suscribiendo con el cuerpo una acción ética que en sus reiteraciones se ritualiza y se desautomatiza, e ingresando a otros territorios más complejos y fronterizos donde ya no pueden separarse la estética y la vida: “Hace tiempo que las estrategias más radicales y experimentales del arte se deslizan con naturalidad en el campo de la acción política”, se afirma en una de las páginas de *Ñ*, la Revista Cultural que el suplemento *Clarín* dedicara en junio de

---

que sostuvo con su silencio y su palabra cómplice la tortura, el secuestro de niños, el cautiverio aberrante de mujeres embarazadas, la matanza de miles de seres, el ocultamiento de los cuerpos, la quema de libros, el miedo como aire” (10).

<sup>143</sup> “[S]ólo la memoria es estéticamente productiva”, observa Bajtín en sus reflexiones sobre las acciones estetizadoras y valorativas que acompañan los actos de la memoria y que prosiguen en los otros después de la muerte (1992, 98).

2004 al tema “El arte de la crisis”<sup>144</sup>. Y sólo después que estas acciones fueron realizadas en las calles han sido reorientadas hacia los espacios del arte -museos o bienales artísticas-, tal y como sucedió con los colectivos *Grupo Acción Callejera* y *Etcétera*<sup>145</sup>, entre otros.

En este capítulo haré un recorrido crítico por algunos momentos del teatro argentino actual, partiendo de las contaminaciones estéticas de *El Periférico de Objetos*, por ser ésta la matriz en la que se ha cristalizado la teatralidad de Emilio García Wehbi, uno de los fundadores de este grupo, y del cual analizaré particularmente la intervención urbana *Filoctetes*. Luego me concentraré en las teatralidades de los escenarios sociales –las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, los *escraches* de *H.I.J.O.S.* y los llamados “cacerolazos”- como matrices de teatralidades políticas, para finalmente describir las prácticas artísticas y activistas del grupo *Etcétera*.

En todos estos casos me interesa señalar la emergencia de los dispositivos liminales -considerando siempre las diferentes texturas y configuraciones de la liminalidad-, ya sea a través del desplazamiento de procedimientos artísticos hacia el campo de la acción social y la participación política que produce la estetización de los eventos ciudadanos, ya sea en la radicalización ética practicada por

---

<sup>144</sup> Me estoy refiriendo al artículo “Pintar la crisis”, de Ana María Battistozzi y Eduardo Villar, anotado en la bibliografía.

<sup>145</sup> Acciones de este colectivo, como *El mierdazo*, realizadas en la calle durante las marchas de postdiciembre de 2001, fueron exhibidas en el Museo Ludwig de Colonia como parte de la muestra *Ex – Argentina*, a mediados del 2004.

algunos artistas desde su producción estética, al realizar acciones como forma de activismo<sup>146</sup>, de intervención directa en el tejido social.

La liminalidad no es un modelo que pueda aplicarse indistintamente para leer cualquier cruce entre arte y vida, es sólo una mirada teórica que se activa a partir de las condiciones específicas en que se tejen algunos mecanismos del campo de la estética y de la ética, explicitando el ámbito de las relaciones intersubjetivas y contextuales. Si bien el concepto procede de los estudios antropológicos, su desplazamiento al campo estético busca explorar esa potencialidad que Turner observaba -“caos fecundo”, “almacén de posibilidades” (2002, 99)- al activarse y hacerse visible algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural. Este aspecto cobra una especial relevancia desde la perspectiva filosófica bajtiniana, propiciando un nuevo ángulo para entender la liminalidad en la convergencia de los actos estéticos y de las acciones éticas, pero también para entender los mecanismos de inversión y cuestionamiento de *status* que implican las prácticas liminales.

Si bien en nuestra investigación asociamos los términos de liminalidad e hibridación, las relaciones entre ellas no borran las diferencias que ambos conceptos suponen. La hibridación, término procedente de la biología y trasladado posteriormente al campo de los estudios socioculturales y lingüísticos, es un procedimiento que propicia el mestizaje de estructuras, problematizando los tradicionales conceptos de identidad y homogeneidad en los cuerpos y textos de la cultura. En este estudio los fenómenos de hibridación se ubican al interior del

---

<sup>146</sup> El término ‘activismo’ ha sido aplicado a aquellas prácticas políticas y culturales que desarrollan una determinada línea de acción en la vida pública, generalmente comprometidas con la discusión y transformación de problemáticas comunitarias.

marco estético, donde se cruzan diferentes soportes artísticos que problematizan las categorías tradicionales del arte, tal y como comenzaron a plantearlo las vanguardias artísticas desde las primeras décadas del siglo veinte. Las hibridaciones artísticas producen otras estructuraciones que dislocan las concepciones tradicionales y resultan incómodas además por estimular confrontaciones con la noción de teatralidad consensuada en determinados contextos. Las acciones, *performances* y escrituras escénicas aquí observadas desbordan las taxonomías y se configuran como cuerpos mestizos<sup>147</sup> a partir de los cruces e hibridaciones entre los dispositivos de las artes visuales y escénicas. Interesa observar los procesos de hibridación que han definido su complejidad artística y que han posibilitado nuevas formas de acción en los escenarios sociales, evidenciando su dimensión relacional y liminal.

### 3.1. Muñecos obscenos o “la forma que se despliega”<sup>148</sup>

Las hibridaciones que desde los años noventa caracterizan la escena argentina han ido germinado por las contaminaciones con el escenario político de finales de los ochenta. El conjunto de acontecimientos que culminaron con la imposición del estado de silencio y la suspensión jurídica de la justicia ha sido considerado causa importante del “descrédito y el vaciamiento de la palabra”, entonces colocada públicamente bajo sospecha:

En un entorno sociopolítico de corrupción, individualismo exacerbado, hipocresía y materialismo desenfrenado –coronado por

---

<sup>147</sup> La noción de cuerpo mestizo implica una traslación metafórica del concepto de “cuerpo híbrido” propuesto por Bajtín.

<sup>148</sup> Tomo la frase del texto homónimo de Daniel Veronese.

el oprobio ético del indulto concedido a los genocidas de la dictadura- , lo que contribuye cotidianamente al desprestigio de todo discurso moral e ideológico, se asiste precisamente, en el teatro, a una impugnación del vehículo de ese discurso, la palabra, envilecida por un uso y un abuso que le quitan sentido. El texto escrito comienza entonces –y la tendencia continúa hasta el presente- a ser sustituido (o siquiera combinado en dosis no demasiado voluminosas) con la imagen, el sonido, la luz, el color, el movimiento, la textura, el volumen. A fin de desentrañar las perversiones de la realidad, el teatro argentino de hoy tiende a la fusión de códigos, recurriendo cada vez más a elementos de fuentes diversas: la performance, la danza-teatro (o el teatro-danza, según se mire), los títeres y marionetas, el clown, el mimo, el comic, el videoclip, el café-concert, la acrobacia, el circo, la murga, las leyendas populares, el folklore, la improvisación con los actores, la creación colectiva... (Fernández, 1992, 59).

Esta extensa cita refiere el estado de cosas que fue determinando la creación escénica en la etapa de la postdictadura, al menos en su primera década, cuando se consolidaron colectivos teatrales que apostaron al discurso visual y performativo, fragmentando o agujereando los dispositivos dramatúrgicos tradicionales<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> Señalo dos espectáculos realizados en esos años por Alberto Félix Alberto con *Teatro al Sur: Tango Varsoviano* y *En los zaguanes ángeles muertos*. En el primero se utilizaban estrategias próximas a la danza-teatro, la música tenía un papel predominante y el texto verbal había sido reducido a la mínima expresión. En el segundo, sin embargo, había una predominancia del texto

Bajo estas influencias, algunos estudiosos observaron la emergencia en los noventa de un “teatro de la desintegración” (Pellettieri, 1998, 32), en su doble condición de tópico y “principio constructivo”: texto fragmentado, deconstrucción del discurso y de los personajes, efecto de disolvencia en la presentación desarticulada de los eventos escénicos (Rodríguez, 4), todo ello constituyendo una textualidad escénica compleja que dislocaba las formas tradicionales de representación. Entre los ejemplos paradigmáticos de esta nueva manera de hacer, se han considerado algunas de las creaciones de Daniel Veronese y *El Periférico de Objetos*, colectivo teatral fundado en 1989 por el propio Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, entre otros<sup>150</sup>.

*El Periférico de Objetos* ha ido produciendo una transgresión en las modalidades de representación. Incluso cuando sus obras aparentan realizarse dentro de un ‘marco’ escénico<sup>151</sup>, sus textualidades son absolutamente mestizas pues se estructuran con procedimientos propios de otros lenguajes artísticos. El

---

verbal, pero éste estaba roto como fuente de significados racionales, los personajes se expresaban en una especie de dialecto ficticio y hermético que cuestionaba la lengua como conjunto de significantes dispuestos para transmitir significados precisos, apostando más a la creación de un lenguaje sonoro que buscaba otro canal de comunicación menos racional y más performativo.

<sup>150</sup> Aun cuando cada uno de ellos ha desarrollado, paralelamente al grupo, un trabajo independiente, la estética que los ha definido está profundamente relacionada con la teatralidad de este colectivo, donde de manera general han producido sus creaciones entrelazando las funciones de directores, autores y actores. Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese son connotados artistas dentro de la escena argentina actual, con una conocida y prestigiosa obra como directores y dramaturgos. En la cartelera teatral bonaerense es común observar varios espectáculos con dirección y/o autoría de ellos: en julio de 2004, por ejemplo Veronese tenía en escena cuatro espectáculos independientes de *El Periférico*; del mismo modo y en números diferentes sucedía con Ana y Emilio. Como grupo cuentan con una amplia relación de espectáculos de importante significación para el nuevo teatro argentino: *Ubú Rey* (1990), *Variaciones sobre B...* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Máquina Hamlet* (1995), *Circoneegro* (1996), *Zooedipous* (1998), M.M.B. *Monteverdi Método Bélico* (2000), *El Suicidio-Apócrifo 1* (2002), *La última noche de la humanidad* (2002).

<sup>151</sup> Retomo la problemática planteada por el reconocido crítico de arte argentino, Jorge Romero Brest (+), cuando planteó la relación marco-modalidad para observar la evolución y transgresión de las formas en el arte contemporáneo: el ‘marco’, entendido como el soporte de las formas, el medio material en que actúa el artista, y la ‘modalidad’, como el medio imaginario que se crea en el marco.

marco estético de sus creaciones apunta a una integración de soportes procedentes de las artes visuales, de la fotografía, del teatro de objetos<sup>152</sup>, del teatro de títeres -a la manera en que lo desarrolló en Argentina Ariel Bufano<sup>153</sup>- y del 'teatro de actores', generando así una textualidad desbordada por la plástica y que apela al teatro como "infinito depósito de objetos transformables". Para estos creadores la escena es un espacio de ilegalidades, un laboratorio de transformaciones a la vista del espectador, un lugar de siniestras mutaciones, de apariciones grotescas y obscenas que buscan "sabotear las expectativas del espectador", proponiendo "miradas transversales de lo ya conocido" (Veronese, 2000, 52)<sup>154</sup>.

Entre sus referentes artísticos *El Periférico* reconoce los objetos kantorianos, las prácticas objetuales de las artes visuales vanguardistas<sup>155</sup> y la creación plástica argentina de los años sesenta, especialmente las

---

<sup>152</sup> "En este tipo de teatro, el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro". Este fragmento pertenece a la investigación "El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura Caso Testigo: El Periférico de Objetos", realizada por Ana Alvarado, actriz fundadora de *El Periférico*, y a quien agradezco el acceso a esta información. Todas las citas de esta autora remiten al mismo texto.

<sup>153</sup> Este importante titiritero, con el cual trabajaron los fundadores de *El Periférico* en los primeros años, introdujo algunas innovaciones para el teatro de títeres en Argentina, como la eliminación del concepto de retablo y la toma de todo el espacio escénico (Alvarado).

<sup>154</sup> Todos los fragmentos entrecomillados en este párrafo pertenecen al texto de Daniel Veronese, "Automandamientos para el Fin-Principio del Milenio".

<sup>155</sup> Concretamente me refiero a las tendencias objetuales "donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos" (Marchan, 1974, 179), tal y como sucedió con el *ready-made* dadaísta, el *collage* cubista y el *objet trouvé* surrealista. Con la aparición del *Pop Art*, se desarrolló el culto a los objetos cotidianos enmarcados artísticamente. En los últimos años de la década de los sesenta, las exposiciones de objetos utilizados por Joseph Beuys, concebidos por él mismo "como parte integrante de una colección de documentos sobre la actividad humano-artística" (cit. por Bocola, 1999, 510), han significado nuevas aportaciones a las prácticas objetuales iniciadas por los artistas de las vanguardias.

“Experiencias”<sup>156</sup> desarrolladas en el Instituto Di Tella, espacio de experimentación y reflexión teórica que aglutinó a importantes artistas de vanguardia, y donde se presentaron los *happenings* de Marta Menujín, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Alberto Greco, entre otros.

Particularmente el trabajo con los objetos, muñecos y maniquíes que caracterizó a la teatralidad híbrida de Tadeusz Kantor, contaminada por experiencias de la plástica y del *happening*, ha tenido una notable y rica influencia en la estética de *El Periférico*<sup>157</sup>. Kantor fue un artista que exploró la dimensión escénica de algunos dispositivos plásticos al trasladar la estrategia del *collage* al espacio teatral, desarrollando las series de los *emballages*<sup>158</sup> que fueron introducidos en sus *happenings* y en lo que él mismo llamó ‘teatro *happening*’<sup>159</sup>. En los “elementos reales” insertos en aquellas imágenes reconoció las “estructuras extrañas” que caracterizaban a los objetos dadaístas. Esta presencia de procedimientos de las artes plásticas en sus acciones escénicas fueron haciendo cada vez más híbrida su teatralidad<sup>160</sup>, comprometida en la supresión de

---

<sup>156</sup> Así las nombró Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella desde su fundación en 1960 hasta su clausura en 1969.

<sup>157</sup> La influencia de Kantor –quien visitó Buenos Aires– en la estética de este grupo, ha sido un tema ya apuntado por otros investigadores como Jorge Dubatti (2000, 43).

<sup>158</sup> En Kantor los *emballages-collages* implicaban un procedimiento escénico, “una manera de actuar”, de allí que él los desarrollara en sus acciones teatrales o en sus *happenings*, tal como aparecieron en *El Circo* (1957) donde los actores estaban empaquetados dentro de grandes bolsas negras, o en *La Carta* (1967), *happening* durante el cual se hacía transportar como enorme *emballage* una carta de once metros de largo y dos de ancho por ocho carteros desde la oficina de correos hasta la Galería Foksal, en Varsovia.

<sup>159</sup> Puede consultarse “El teatro Happening” en *El teatro de la muerte*. Para Kantor el *happening* constituyó una “especie de dominio del objeto” (166), así como un medio para la exploración de otra manera de ser actor, sin la predominancia del universo ilusorio del texto.

<sup>160</sup> “Parece totalmente justificada la penetración del teatro en el ámbito de las artes plásticas, que desde años atrás eran el punto neurálgico del arte, sometidas a transformaciones violentas y turbulencias que eran el testimonio –forzosamente contradictorio– de su vitalidad. Al ser pintor, tanto como hombre de teatro, nunca disocié estos dos campos de actividad”(Kantor, 233).

“todas las líneas de demarcación convencionales” (178) y partícipe de los complejos procesos que ocurrían en el arte contemporáneo<sup>161</sup>.

Más allá de la mezcla de procedimientos, la creación kantoriana puede considerarse un referente importante para el desarrollo de liminalidades, detonadas por el desplazamiento de los límites, o como él mismo lo expresara, por “la localización de la obra de arte en la estrecha frontera entre REALIDAD DE LA VIDA y FICCIÓN ARTÍSTICA” (242)<sup>162</sup>. Cuando este artista proyectaba la escena como “esfera de comportamiento libre” exponía su compromiso con “el movimiento, el automatismo, el azar, lo informe, lo equívoco del sueño, la destrucción, el collage” (179), en conexión directa con algunos presupuestos dadá -especialmente con Duchamp, uno de los primeros en abandonar “el lugar sagrado y seguro reservado por siglos a la ‘obra de arte’” (229). Al introducir los “objetos previos” Kantor evitaba la excesiva construcción, interesado cada vez más en “los acontecimientos y los hechos, pequeños e importantes, neutros y cotidianos, convencionales, aburridos” (179) que creaban la “masa de realidad” escénica, la materialidad creativa, fuera del “ilusionismo del texto dramático”, buscando una mayor presencia de la realidad del actor y del “estado de no-representación”<sup>163</sup>. Estas ideas, desarrolladas a comienzos de los años sesenta, adelantan profundamente los presupuestos no-representacionales de la tendencia formulada por Hans-Thies Lehmann como “teatro posdramático”.

---

<sup>161</sup> “Hay que ir fuera del ámbito teatral, cumplir una ruptura –traicionar, en cierto modo” (228).

<sup>162</sup> Se respeta la grafía de la edición consultada.

<sup>163</sup> “De modo que la pregunta ‘¿Esto ya es arte?’ o ‘¿Esto no es todavía la vida?’ ya no tiene importancia para mí” (Kantor, 179).

Animado por la convicción de que los accesorios más ‘desdeñados’ y modestos tenían la capacidad de expresar el carácter de objeto artístico, Kantor concibió los maniqués como “órgano complementario del actor”, prolongaciones, “dobles de los personajes vivos” (245): nunca como sustitutos del actor, sino como sus dobles ‘ilegales’, perturbadores, que ponían en cuestión el doble humano al encarnar un principio de muerte<sup>164</sup>. En esa etapa de sus experimentaciones, cuando escribe “El teatro de la muerte” y crea *La clase muerta*, expone el pensamiento de que la vida sólo puede ser introducida en el arte a través de la ausencia de vida. Si el interés por la “realidad previa” lo había llevado a explorar “objetos encontrados” en el espacio escénico (los *embalajes*, por ejemplo), el acercamiento a la “realidad degradada” lo llevó a incorporar la muerte como un “objeto encontrado”<sup>165</sup>.

En *El Periférico de Objetos* los muñecos y artefactos han tenido una presencia protagónica y un amplio registro: maniqués, viejos muñecos, actores, incluso animales. La variedad de vínculos entre el objeto actuante y el sujeto actor/manipulador, siempre visibles, reformuló la tradición preciosista del teatro de títeres en la Argentina (Propato, 286), explorando en cambio la convivencia con los objetos y la presencia de maniqués como ‘dobles periféricos’ de los actores: “En *El Periférico de Objetos* no creemos que el objeto tenga que reemplazar al actor. Tampoco el actor al objeto. Su convivencia en la escena tiene un carácter

---

<sup>164</sup> “(...) esos objetos, realizados a imagen del hombre, de una manera que roza el ‘sacrilegio’ y que parece ilegal, es efecto de un procedimiento herético, una manifestación de ese Lado Tenebroso, Nocturno, Rebelde, de la actividad humana, del Delito y de la Huella de la Muerte en tanto fuente de conocimiento”(Kantor, 270).

<sup>165</sup> La idea de la muerte como “objeto encontrado” fue planteada por el propio Kantor, ver “Una clase muerta de Tadeusz Kantor” en el libro ya citado. El concepto de “realidad degradada” procede de Bruno Schulz y se comenta también en este texto.

perturbador que aún no ha sido investigado hasta sus últimas consecuencias” (Alvarado). Esta mirada aproxima el grupo argentino a la estética de Kantor, en dirección contraria al planteamiento de la supermarioneta como sustitución del actor, propuesto por Gordon Craig.

Las diversas exploraciones desarrolladas por este colectivo en el uso de objetos y muñecos han quedado trazadas en su recorrido escénico, complejizando cada vez más la dimensión objetual: réplicas mecánicas y autómatas, maniqués que duplican los rostros de los actores, animales vivos y muertos, e incluso muñecos de cuatro metros, insectos asesinados en escena, bebés que hablan o lloran por control remoto, teatro de sombras, retroproyección y proyección de diapositivas y video, cámaras filmando y proyectando en escena, máscaras de animales (Alvarado).

Esta hibridización de materialidades y de soportes artísticos define la estética fronteriza de *El Periférico de Objetos*, una estética que desplaza la teatralidad de sus marcos habituales, que desautomatiza convenciones representacionales y perturba las dinámicas de percepción al configurar la escena como proyección de obscenidades. Materializada en los cuerpos rotos de los muñecos, en su distorsión figurativa –extremidades desmembradas e intercambiables, sin cráneos y en su lugar un inmeso orificio por donde opera el manipulador-, la obscenidad también se concreta en las perversas y violentas

relaciones que los actores establecían con los objetos<sup>166</sup>, creando situaciones ambiguas y siniestras al transformar en extraño lo que parecía familiar.

Se trata, pues, de un “teatro óptico” que instala una promiscuidad de la mirada, que apela a una estructura fragmentada, a una estrategia de *collage* en la cual conviven procedimientos instalacionistas, objetuales y preformativos, junto a un teatro de actores sin personajes y que involucra “autores periféricos” – poetas, músicos, plásticos, ensayistas, filósofos, narradores, además de dramaturgos- para explorar el teatro desde otros territorios. Alejadas del concepto tradicional de puesta en escena, las creaciones de este grupo pueden considerarse acciones performativas o instalaciones visuales que reelaboran procedimientos plásticos en un marco escénico.

La posibilidad de reconocer el trabajo de *El Periférico* asociado a la liminalidad no está únicamente determinada por el entrecruzamiento de estrategias artísticas, sino que emerge desde una frontera donde el arte se vislumbra como transparencia de lo real, como irrupción de un estado de cosas que devela lo siniestro cotidiano. Lo obscuro y lo siniestro no sólo aparecen enmarcados en el espacio de representación escénica, también funcionan por desbordamiento, por la incidencia de lo real contextual –incluso desde lo no dicho- en la evocación de una memoria de violencia<sup>167</sup>. En un contexto marcado por experiencias de exterminio, la muerte -como reflexionaba Kantor- puede emerger como ‘objeto encontrado’.

---

<sup>166</sup> “El objeto tratado como cosa apenas viva o casi muerta, la violencia del actor sobre el objeto y de éste sobre el manipulador humano, lo siniestro, la mirada obscena e impiadosa sobre el dolor del mundo, la manipulación de materia orgánica viva o muerta, etc. visita la obra” (Alvarado).

<sup>167</sup> Me refiero a la violencia internalizada en la memoria colectiva argentina después de los exterminios realizados por las dictaduras.

La construcción de una textualidad escénica capaz de evidenciar la crisis del discurso tradicional es una transgresión estética y una opción política que desjerarquiza los emblemas de representación. En la textualidad escénica de *El Periférico* lo político no emerge como temática, sino que se configura desde la crisis de la representación, volviendo extrañas las formas consensuadas para representar, poniendo en discusión el *corpus* tradicional de la teatralidad. En diálogo con la visión kantoriana, la escena no es construida como espacio de representaciones, sino como un lugar de presencias materiales y objetuales en permanente transformación, desjerarquizando el cuerpo de lo escénico y los paradigmas de la representación.

3.2. “No la toquen. Es mejor que no la toquen. Está muerta (...). Parece un muñeco”<sup>168</sup>

La crisis de las formas en la escena argentina va más allá de lo aparentemente concientizado. Las transgresiones estéticas implican reconsideraciones morales y políticas que no siempre son aceptadas. En el actual ámbito cultural se utilizan categorías como “políticamente correcto” o “políticamente incorrecto” para rotular modos de intervención en la vida de la *polis*. Cuando en noviembre de 2002 Emilio García Whebi dirigió la intervención urbana *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires*, una parte de la opinión crítica consideró esta acción como “políticamente incorrecta”.

---

<sup>168</sup> De los testimonios recogidos el día de la intervención *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires*, incluidos en la publicación homónima. Ver bibliografía.

Interesa señalar que una intervención supone “una participación precisa y única en su recorrido, dejando un lugar ideal al cálculo y a la improvisación” (Giroud, 348), trascendiendo las nociones de previsión, de repetición y de representación escénica. *Filoctetes* fue un tipo de trabajo que desbordó el marco teatral al desplazarse hacia un escenario absolutamente abierto y deslimitado: la ciudad de Buenos Aires.

La configuración del equipo participante ya indicaba el carácter transdisciplinar de la acción, al reunir creadores de diferentes territorios artísticos y de otras áreas<sup>169</sup>. Más allá de esta sintomática diversidad disciplinar me interesa considerar el entrecruzamiento de lo real y de lo artístico, pues esta intervención se propuso irrumpir en el espacio cotidiano a través de medio artísticos, justamente un año después de los drásticos sucesos económicos de diciembre del 2001: “La idea del proyecto fue la de interrogar en términos estéticos los posibles vínculos que se establecen en la ciudad entre el transeúnte y un cuerpo en la calle, y sus posibles consecuencias”(García Wehbi, 2002, 6), planteamiento éste que reinstala la idea del artista como ‘observador periférico’, como alguien que acciona desde los bordes, transitando realidades. Escenario de lo real-cotidiano y a la vez, de lo poético-ficcional, la ciudad fue redimensionada como espacio escénico donde confluyeron los cuerpos inertes de 23 muñecos hiperrealistas (vestidos) y los cuerpos reales de los nuevos habitantes de las calles<sup>170</sup>.

---

<sup>169</sup> El proyecto superó incluso el marco de la intervención al integrar un seminario preparativo realizado varios días antes y después del evento. El equipo fue integrado por sesenta personas, entre fotógrafos, actores, dramaturgos, escenógrafos, videastas, músicos, bailarines, artistas plásticos, psicólogos, docentes, estudiantes de diseño, de artes y de sociología.

<sup>170</sup> A través de esta acción, Buenos Aires se configuraba como una Lemnos contaminada por el repentino surgimiento de los nuevos pobres, desempleados, mendigos, cartoneros y piqueteros que desde hacía un año habían transformado el paisaje social. La acción invocaba un antiguo



Los maniqués hiperrealistas de *Filoctetes* en la vía pública, Buenos Aires, noviembre, 2002. Foto: Archivo de Emilio García Wehbi.

Los dispositivos artísticos que considero como catalizadores de liminalidad pueden ubicarse en el procedimiento intervencionista y en la condición simuladora de los muñecos de látex, adelgazando la frontera ficción/realidad, mezclando la ‘realidad’ artística con el drama social que agitaba al país. Los muñecos funcionaron como catalizadores pues al introducir lo extraño, simulando dobles humanos –de tamaño humano, vestidos como indigentes, maquillados para

---

relato mítico recogido en la epopeya homérica: Filoctetes, depositario del arco y las flechas de Heracles, había sido abandonado en la isla desierta de Lemnos a causa del hedor que despedía su pie podrido; pero cuando los griegos necesitaron del poder de las flechas para ganar la guerra de Troya, el propio Ulises se encargó de obligarlo a retornar.

sugerir marcas o heridas que amplificaban la condición marginal- lograron movilizar y provocar a los transeúntes<sup>171</sup>.

Las situaciones liminales las considero asociadas a los ámbitos conviviales. Ya sea en un contexto representacional, ritual o social, la reunión de presencias en torno a un hecho despliega la dimensión convivial. Cuando Jorge Dubatti plantea la teatralidad como 'acontecimiento convivial', observa también la configuración de otros dos acontecimientos: el poético o de lenguaje, y el expectatorial. Me detendré brevemente en estos planteamientos. El acontecimiento expectatorial implica la "contemplación y afección del universo de lenguaje"(2003, 21) desde un espacio diferente y "complementario al poético". La expectación se configura a partir de la línea que separa al espectador del universo de lo poético. Esta conciencia sobre la diferencia de realidades es la que no existe en los espectáculos parateatrales, donde "quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado"(22)<sup>172</sup> sin saber que es espectador, dada la notable borradura de las fronteras entre los universos de lo real y lo ficcional.

*Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires* podría considerarse un ejemplo del levantamiento temporal del 'acontecimiento expectatorial' y por lo tanto, tendríamos entonces que señalar una aparente ausencia del 'acontecimiento

---

<sup>171</sup> Durante ocho horas consecutivas Buenos Aires vivió una agitada jornada: público en general y prensa en particular fueron los actores/espectadores tomados por sorpresa en una de las acciones más discutidas en el medio artístico y social. Las agencias y televisoras esa noche convirtieron el evento en mediático suceso, extremando su carácter provocador del orden al convertir la ciudad en un espacio inundado por "muertos ficticios", sin reparar en la lectura irónica que la frase suscitaba al tratarse de un entorno donde los 'vivos ficticios', la indiferencia, la indignancia, el disturbio y la inseguridad vital crecían día a día.

<sup>172</sup> Dubatti también señala que dentro de un evento teatral puede perderse provisoriamente la condición expectatorial, provocando que el espectador ingrese al campo del acontecimiento poético, sin capacidad para separar los universos.

poético', al menos desde el punto de vista de los ciudadanos que no lograban distinguir entre muñeco y persona. Sin embargo, cuando los transeúntes reconocían los cuerpos ficticios emergía la naturaleza objetual del muñeco y desaparecía la instancia simuladora. Al ser reconocidos como construcción ficcional se instauraba el 'acontecimiento poético', redimensionando a los transeúntes como espectadores (acontecimiento expectatorial).

*Filoctetes* fue una acción que algunos leyeron próxima a las estrategias del "teatro invisible": práctica que integra el *corpus* del Teatro del Oprimido desarrollado por Augusto Boal en la década de los setenta<sup>173</sup>. La Poética del Oprimido fue concebida como una Poética de Liberación que buscaba sustituir la condición de espectador por la de participante y productor de acciones en ambientes no teatrales (una calle, un mercado, un restaurante...) y ante personas que no tuvieran la más mínima idea de que aquello era teatro. Boal propuso la noción de "comodín" para eliminar la apropiación individual de los personajes: cualquier actor podía interpretar a cualquier personaje. Los "comodines" tenían el propósito de instalar en el cotidiano escenas que provocaran la discusión de problemáticas sociales, involucrando a los transeúntes hasta que éstos se hicieran cargo de la situación, permitiendo la retirada de los comodines y la desaparición de las estructuras teatrales invisibles que propiciaron la acción.

---

<sup>173</sup> Heredero de los movimientos de acción política y agitación desarrollados en Alemania desde los años veinte, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal se instala contra la Poética de Aristóteles a la cual definió como "Poética de la Opresión" y retoma las propuestas de Bertolt Brech como "Poética de las Vanguardias Esclarecidas". Exiliado, después de sufrir prisión y tortura durante el régimen de dictadura que se impuso en Brasil en 1964, Boal desarrolló sus propuestas del Teatro del Oprimido, cuya edición primera apareció en Buenos Aires en 1974. Como dramaturgo, pedagogo y teatrista, Boal fue ganando reconocimiento en diferentes países; en 1978 se estableció en París y fue profesor durante varios años en el Instituto de Teatro de la Sorbonne. Actualmente reside en Rio de Janeiro donde continúa trabajando e impulsando distintos grupos de teatro popular.

El “teatro invisible” es una práctica en la cual podríamos considerar la instalación de cierta liminalidad: introducida en los intersticios de lo real, provocando el estallido de situaciones complejas en el espacio cotidiano, proponiendo alternativas de acción a través de recursos artísticos que eran mantenidos en la invisibilidad, sin exponer la naturaleza ambigua de las intervenciones. Y esta última condición es la que ubica la diferencia con el tejido liminal de *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires*.

El “teatro invisible” exigía una preparación minuciosa de la escena, pues implicaba ensayos y guiones capaces de incluir todas las variantes posibles, como una especie de “texto optativo”. Aunque la intervención urbana liderada por Wehbi fue preparada durante un seminario en el que se discutieron las estrategias, se construyeron los muñecos y se distribuyeron las responsabilidades, los asistentes de los muñecos no tenían exactamente las funciones de “comodines”: ellos no habían preparado un “texto optativo” ni estaban allí para hacer estallar una escena sobre un tema previamente colocado por actores encubiertos. En *Filoctetes* la situación ficcional y liminal fue detonada por los muñecos colocados furtivamente en determinados sitios durante la madrugada. La teatralidad se instalaba en la invisibilidad, mientras los transeúntes tomaban por personas a los objetos de látex, y sólo reconocían que se trataba de un hecho artístico cuando identificaban a los muñecos.

En el “teatro invisible”, una vez lograda la instalación de lo que Boal llamaba una situación “concreta y verdadera”, se disipaban las estructuras invisibles que la habían provocado, cediendo lugar a la realidad detonada. En *Filoctetes* el objetivo no era hacer estallar una discusión inmediata ni mantener oculta la teatralidad. Los

asistentes no operaron como actores sino como observadores/documentadores periféricos<sup>174</sup>, incluso asumiendo las reacciones de los ciudadanos cuando descubrían que los cuerpos eran muñecos y quedaba así explícita la instancia poética. No se evitaba el reconocimiento del procedimiento teatral o ficcional, no se mantenía en estricta invisibilidad la línea divisoria entre acontecimiento poético y realidad cotidiana, no se eludía la ambigüedad del hecho. Si bien los transeúntes podrían considerarse inconscientes ‘actores’ antes de reconocer al muñeco y antes de que emergiera la condición expectatorial, una vez reconocida la naturaleza artística del hecho pasaban a la condición de espectadores conscientes, situación que detonó incomodidades y polémicas diversas.

En las prácticas del ‘teatro invisible’ la liminalidad no se explicitaba para los participantes/espectadores inconscientes: para ellos el hecho aparecía como ‘real’ sin que se constatará la ambigüedad del acto. Considero que en *Filoctetes* la liminalidad se sostenía por la dualidad de situaciones. Si bien se partía de la simulación del objeto artístico al darle apariencia de cuerpo ‘real’, el interés estaba en la observación de las relaciones que los transeúntes establecían con el muñeco, ya que el objetivo era precisamente incidir en la esfera del comportamiento ciudadano. Y es el ámbito de estas ambiguas relaciones entre transeúntes y muñecos, entre realidad cotidiana y realidad ficcional, entre el drama de la vida y la elaboración artística, en el que consideramos la emergencia de liminalidad. *Filoctetes* se construyó en este ámbito como una especie de “pasaje

---

<sup>174</sup> El equipo de personas que acompañaba a cada muñeco tenía las siguientes funciones: “un responsable técnico o de producción para la ubicación del cuerpo y su mantenimiento en caso de ser movido por algún transeúnte, policía, etc., encargado de responder a sus demandas, a su vez interpelarlos y grabar o anotar sus respuestas, responsable además del enlace con la cabeza genera del proyecto, comunicación con los otros 23 equipos, contacto con las autoridades en caso de incidentes, etc; y un encargado de la documentación fotográfica” (Wehbi, 2002, 6-7).

intersticial”, como “tejido conectivo” entre los espacios de lo real y los espacios artísticos. El artista fue aquí mucho más que un conector de realidades, un “ente liminal” al quedar contaminado y comprometido por la naturaleza doble del acto.



*Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires, 2002. Foto: Archivo de García Wehbi.*

A diferencia del “teatro invisible”<sup>175</sup>, el equipo de *Filoctetes* sí notificó previamente la acción a las autoridades, de manera que policía, ambulancias y demás instancias del orden civil no fueran tomadas por sorpresa. El ámbito de incidencia no parecía ser el aparato de control ciudadano, sino el espacio relacional de sus habitantes, buscando operar de un modo más personal en la mirada de los

---

<sup>175</sup> Las prácticas de Boal se abstendrían de solicitar permiso previo para no evidenciar la teatralidad y evitar convertir a los participantes en espectadores.

ciudadanos, explorando los delicados hilos que conectaban o separaban a los presurosos transeúntes y a los habitantes de la calle.

También a diferencia de las acciones del “teatro invisible”, *Filoctetes* utilizó artificiales cuerpos inertes para ocupar el espacio público. La propia materialidad del muñeco explicitaba su condición de réplicas humanas, que como los “maniqués periféricos” de Kantor llevaban dentro de sí la propia muerte<sup>176</sup>. Más allá de cualquier interpretación, aquellos muñecos exponían desde sus cuerpos una ‘objetualización’ de la muerte, y resultaban profundamente disonantes al ser exhibidos en lugares públicos, invadiendo la ‘privacidad’ de los transeúntes, incomodando. Dobles periféricos de los reales ‘indigentes’, aquellos maniqués emergieron como cuerpos obscenos en el ‘teatro de lo real’, figuraciones simbólicas que subrayaron la indiferencia cotidiana (“el muñeco molesta cuanto más se parece a nosotros”, Cano, 35).

La acción propuesta como interrogación a la indiferencia resultó una provocación social desde el arte. Una estrategia poética detonó una realidad que todos los días parecía borrarse<sup>177</sup>. Los cuerpos en estado precario, extrañamente notorios en su mortal belleza, sobresalieron en el paisaje urbano como extensiones grotescas del cuerpo social. En las imágenes registradas durante la realización de la acción pudo constatarse la encubierta violencia ciudadana que habita en los cuerpos de las *polis*, así como la detonación del carácter político de un arte que ya no busca instalarse en lo temático, sino en las dinámicas con que

---

<sup>176</sup> “La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo. Puesta en el index y fascinación”(Kantor, 246).

<sup>177</sup> “El cuerpo en la calle, el muñeco actuó como un revulsivo que ponía en evidencia lo que sucede a diario”(Constantín, 34)

acciona y en las estructuras que devela. *Filoctetes* fue observada como experiencia fronteriza entre “la mirada moral y la observación documental” (González, 39). Estéticamente híbrida por su apropiación de estrategias intervencionistas, performativas, por retomar prácticas del teatro de objetos, del *happening*, del “arte procesual”, por apostar a la acción efímera y potenciar la reflexión crítica más allá del marco estético, *Filoctetes* puede dar cuenta de los mecanismos y metáforas con que opera el teatro político actual<sup>178</sup>.

### 3.3. “Nuevas éticas del cuerpo social en movimiento”<sup>179</sup>

Cuando en 1989 Eduardo Pavlovsky reflexionaba sobre las nuevas formas del teatro del futuro imaginando situaciones dramáticas que pudieran expresar el surrealismo cotidiano de la sobrevivencia (1999, 42), estaba formulando una visión que hoy puede ser retomada para describir las actuales propuestas de las teatralidades emergentes en los escenarios sociales. Desentendiéndose de cualquier formulación textual previa, la mayoría de estas nuevas acciones buscan configurar los dramas que vive la sociedad civil y son realizadas como intervenciones en el espacio cotidiano.

En el contexto argentino, los dramas sociales han producido diversas figuraciones simbólicas: un año después de subir al poder la Junta Militar, las

---

<sup>178</sup> La repercusión de esta acción en los propios interventores -señalados como representantes de lo “políticamente incorrecto”- quedó constatada en el Manifiesto escrito por García Wehbi “el día después”: cuestionado por el carácter polémico de su acción, por la liminalidad de una intervención que se permitió exponer la fragilidad ética del ser cotidiano, el creador se interpela a sí mismo como ciudadano y artista, en un documento que explicita la responsabilidad ética que habita en los actos estéticos. Dicho texto fue incorporado a la publicación que recogió la memoria del evento (ver bibliografía).

<sup>179</sup> Retomo la frase de Eduardo Pavlovsky, *Micropolítica*, 95.

Madres comenzaron sus rondas silenciosas en la Plaza de Mayo<sup>180</sup>, y tres años después los sobrevivientes de aquella marcada generación organizaron el ‘Siluetazo’, pintando miles de siluetas en las calles y muros de Buenos Aires en alusión directa a los numerosas desapariciones forzosas. En aquellas “puestas en forma del dolor” convocadas por ciudadanos comunes se entretreñían recursos simbólicos y performativos que hicieron posible la realización de un gesto político, razón por la cual me interesa analizar la posible liminalidad que allí emergía.

Desde las protestas silenciosas durante los “años de plomo”, hasta las carnavalescas y ruidosas manifestaciones después de diciembre de 2001, la sociedad argentina ha asistido al despliegue de las más imaginativas estrategias representacionales. Las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, los *escraches* de *H.I.J.O.S.* y los cacerolazos, han sido acciones que por su repetición y capacidad de convocatoria se convirtieron en un gesto simbólico de la sociedad civil, en rituales colectivos de participación ciudadana, privilegiando las estrategias corporales y performativas, y configurando un nuevo lenguaje que desautomatizó las tradicionales formas de protesta. Objetos de estudio para algunos investigadores, estas acciones han sido consideradas como “texturas de la imaginación” (Pavlovsky), “*performances* de protesta” (Diana Taylor), “espacios

---

<sup>180</sup> Las rondas de las Madres de Plaza de Mayo se iniciaron en abril de 1977. Luego de una larga peregrinación por cuarteles, comisarías y sacristías indagando por el destino de sus hijos, algunas madres decidieron comenzar a juntarse frente a la casa de gobierno, tomando la plaza para instalar públicamente la búsqueda. Portando las fotos de sus desaparecidos, con pañuelos blancos sobre la cabeza, comenzaron a realizar caminatas en torno a la pirámide, iniciando así la que ha sido considerada como “la mayor epopeya ética de la Argentina contemporánea”, y que hasta hoy continúa existiendo, aun después de la restauración de la democracia. Todos los jueves a las 3.30 de la tarde, las Madres siguen haciendo su ronda en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo, frente a la casa de gobierno. En un país donde se impuso la Ley del perdón a los militares implicados en las acciones de la Junta, esta protesta tiene un profundo sentido de resistencia.

potenciales intermediarios” (Helga Finter). En diálogo con las problemáticas y complejidades del arte contemporáneo, estas *performances* del cuerpo social podrían considerarse como ‘teatralidades de lo real’ portadoras de liminalidades.

Deseo observar algunas de las estrategias ‘escénicas’ desplegadas en aquellas acciones<sup>181</sup> ciudadanas que asumieron como dispositivo esencial el silencio y el recurso performativo de la marcha ritual circular en la plaza más connotada de la ciudad. La opción performativa implicaba un considerable riesgo: exponer el cuerpo, instalando en el espacio público lo que Pavlovsky ha llamado “la ética del cuerpo”, y que percibimos en diálogo directo con la responsabilidad relacional y el carácter ético de la acción planteado por Bajtín. En un contexto que había declarado ilegal todo tipo de manifestación o reunión, donde se ejercía el estado de sitio y se arrestaba impunemente a cualquier persona que pudiera resultar sospechosa a la seguridad del Estado, ocupar la plaza frente a la casa de gobierno era un riesgoso gesto político, una transgresión que ponía en peligro inmediato la propia vida de las participantes<sup>182</sup>.

La repetición, elemento sustancial del ritual, era aquí un mecanismo que expandía la protesta en el espacio y el tiempo. Cuando el gesto performativo fue impedido por los militares, el pañuelo blanco pintado sobre la plaza representó los cuerpos ausentes, a manera de dobles pictóricos. La caminata ritual y la pintura de los pañuelos se constituyeron en estrategias representacionales que señalaban

---

<sup>181</sup> En un artículo sobre el tema Diana Taylor plantea las marchas de las Madres como una *performance*, y analiza las estrategias utilizadas en ellas. Mi análisis retoma algunos de los puntos observados por Taylor.

<sup>182</sup> Más de una vez las Madres fueron reprimidas físicamente en la plaza, y otras fueron “desaparecidas”, situación que equivalía a ser ejecutado, asesinado, sin que nadie pudiera probarlo y menos denunciarlo.

una resistencia, en momentos en que la acción política no podía desarrollarse abiertamente.



30 de abril, 2003. Las Madres de Plaza de Mayo -Línea Fundadora- continúan sus rondas en torno a la Pirámide de Mayo, 26 años después de la primera marcha. Sobre el suelo se distinguen los pañuelos blancos, símbolo de la resistencia de las Madres, pintados alrededor de toda la plaza cuando la dictadura militar (1976-1983) intentó prohibir las rondas frente a la casa de gobierno. Foto: Vanina Wiman, Prensa APDH, Archivo Fotográfico, 26 años de Madres de Plaza de Mayo

Las Madres se apropiaron de recursos metafóricos para hacer posible su protesta. No sólo exploraron maneras no habituales para intervenir el espacio público -marchas silenciosas y circulares-, sino que trabajaron sobre sus propias presencias, resemantizadas por el uso de atributos simbólicos -los pañuelos blancos sobre sus cabezas-<sup>183</sup> y por objetos que hacían visibles sus causas: las

---

<sup>183</sup> Al tomar la plaza silenciosamente con los pañuelos blancos sobre sus cabezas, neutralizaron las razones evidentes para la censura y la agresión violenta.

fotos de los hijos desaparecidos colgadas sobre sus ropas o portadas en pancartas -cuerpos en registro de “archivos vivos”, Taylor, 2000, 36<sup>184</sup>. Tales atributos volvían extracotidiano su estar en la plaza -era notoria la diferencia entre una Madre y cualquier otra persona<sup>185</sup>- y hacían visible la ausencia al otorgar presencia al cuerpo desaparecido. El procedimiento silencioso – que nunca fue un pacto con la impuesta restricción de la palabra, sino una estrategia- devenía contrapunto expresivo de un cuerpo que delataba y hablaba a través de gestos e imágenes: el silencio devino discurso. La dimensión performativa les permitió instaurar públicamente una causa silenciada por todas las instituciones del poder<sup>186</sup>. Colocando en fotos los cuerpos ausentes, ellas accionaban como *performers* y configuraban como inevitables espectadores a los militares vigilantes, a los ocupantes de la inmediata Casa Rosa, así como a toda la sociedad civil.

Los atributos simbólicos, el silencio, el ritmo lento y repetitivo de sus caminatas, dan cuenta de un ‘acontecimiento de lenguaje’: los recursos metafóricos implementados en sus denuncias desautomatizaron las formas tradicionales de protesta, produciendo una especie de ‘extrañamiento’ al poetizar el discurso, lo que podría leerse como estetización del gesto político. Considerar la dimensión estética de aquellas *performances* ciudadanas<sup>187</sup> que hoy pueden ser

---

<sup>184</sup> “Usando las imágenes como una segunda piel, crearon una estrategia ‘epidérmica’, una que incorpora el parentesco quebrantado por la violencia criminal”(Taylor, 2000, 36).

<sup>185</sup> Las Madres han configurado un personaje doblemente simbólico, paradigmático en el campo visual: el pañuelo blanco sin rostro ha sido una figura recurrente en carteles y obras plásticas contemporáneas, incluso fuera de la Argentina.

<sup>186</sup> “En lugar de las calles y de los espacios públicos vacíos por el estado de sitio y el toque de queda, orquestaron el retorno de los desaparecidos. A partir de ese momento, Buenos Aires se llenó nuevamente de gente; cuerpos espectaculares, fantasmales, aparecidas figuras que rehusaron permanecer invisibles” (Taylor, 36-37).

<sup>187</sup> Esta mirada está en diálogo con la elaboración del concepto “performing ciudadanía” propuesto por Beatriz Rízk al referirse a prácticas escénicas políticas no hegemónicas.

leídas como “teatralizaciones de lo real” no significa reducirlas al marco estético, ni minimizarlas en su condición primera de gestos éticos. Las configuraciones simbólicas fueron la consecuencia de un medio que restringía los actos públicos; las estrategias representacionales y estéticas hicieron posible tales prácticas de resistencia, observadas hoy como *communitas* liminales que instalaron sobre la escena pública su propio dolor –*communitas* dolorosa-, insertando dispositivos teatrales en los espacios de lo real, irrumpiendo en la esfera ciudadana para impugnar las estructuras de silencio y proponer formas alternativas de acción.



Las Madres de Plaza de Mayo portando pañuelos, fotos y pancartas siguen instalando en los espacios públicos los rostros de los desaparecidos. Foto: Nicolás Anguita, 1999.

A partir de diciembre del 2001 las protestas evidenciaron importantes modificaciones, recurriendo a formas carnavalescas y paródicas. La sociedad fue tomada por acontecimientos que instalaron una especie de surrealismo cotidiano. La realidad superó a los imaginarios estéticos, la obscenidad irrumpió en el panorama de la política común. Fue en este marco que el espectáculo de la sociedad autoritaria llegó a ser carnavalizado por los espectáculos de la sociedad civil, como respuesta inventiva: “los que recibieron un golpe lo devuelven simbólicamente como golpe de efecto, golpe de teatro” (Finter, 37). El espectáculo del ‘corralito económico’ tuvo su doble paródico en las múltiples acciones lúdicas, espontáneamente organizadas por la población. Los espacios públicos fueron invadidos por ciudadanos que utilizaban insólitos recursos para protestar, creando situaciones performativas y teatrales: personas vestidas de bañistas acampaban en las instalaciones bancarias, multitudes armadas de cacerolas y utensilios culinarios tomaban las calles, los camiones descargaban materia fecal a las puertas de los bancos. Un nuevo cuerpo de actores emergía en aquellas teatralizaciones: desempleados, piqueteros, ahorristas, ciudadanos comunes, instalando nuevos escenarios.

El cacerolazo del veinte de diciembre de 2001 emergió como rito colectivo, impulsado por un *pathos* que transformó el ruido en “discurso revelador”. Las cacerolas “reservadas hasta entonces para el típico puchero argentino” (Halac, 2002, 7) se convirtieron en instrumento sonoro, en símbolo comunitario, transmutando la violencia en *performance* política.



21 de diciembre de 2001 en Buenos Aires, cuando las cacerolas fueron utilizadas como instrumento de percusión sonora para la protesta pública.  
Fotos: fotorevista.com.ar



Cacelorazo del 21 de diciembre de 2001, Buenos Aires

Recurrente en casi todas las manifestaciones de aquel período, los cacerolazos devinieron un “gesto conector”, dimensionados como rito de resistencia de la sociedad civil, en una “nueva forma de política lúdica”<sup>188</sup>. Al sacar a las calles los implementos destinados al ritual culinario y convertirlos en instrumentos de percusión sonora, volteándolos y golpeándolos con cucharas, tenedores y todo lo que sirviera para generar una “sonoridad sin palabras”, observo en estas acciones una subversión carnavalesca, razón por la cual también podrían considerarse especies de *communitas* lúdicas y anárquicas. Esta ‘puesta del mundo al revés’ me permite evocar escenas carnavalescas de la teatralidad aristofanesca donde los protagonistas esgrimen los utensilios de cocina como armas de combate<sup>189</sup>. Las cacerolas vacías y volteadas representaban el estado de cosas que el gesto y los golpes señalaban<sup>190</sup>.

Lo que puedo considerar como la “teatralidad” de los cacerolazos<sup>191</sup> está vinculada a la toma del espacio por multitudes animadas por un *pathos* y una energía extracotidiana, una especie de coro dionisiaco impulsado por la voluntad de representar un único texto: el desacuerdo generalizado ante el robo oficial. Aquellas “performances ciudadanas” fueron sobre todo “acontecimientos conviviales” que colocaron en los escenarios públicos una transformación

---

<sup>188</sup> La frase es de Pavlovsky, aunque fue escrita en 1997 la considero muy cercana al espíritu político-lúdico de los cacerolazos del 2001.

<sup>189</sup> La obra de Aristófanes en su totalidad es rica en numerosas inversiones carnavalescas. Puede consultarse *Las Aves* o *Lisístrata*, donde se hace referencia al uso de algunos utensilios de cocina -platos, pucheros, asadores, escudillas- como instrumentos de defensa.

<sup>190</sup> Unos meses después se producirían las escenas públicas del descuartizamiento de unas vacas y la rápida repartición de sus partes entre una multitud hambrienta y desesperada. Los medios tuvieron entonces la ‘oportunidad’ de reproducir aquel espectáculo del hambre, repitiendo infinitamente las imágenes a través de la televisión argentina.

<sup>191</sup> La Revista *Teatro al Sur* dedicó su número 23 (noviembre 2002) al registro de estos “estallidos dramáticos”. En el editorial firmado por Halima Tahan, directora de la publicación, se explicitaba la voluntad de “reunir evidencias significativas, mostrar las acciones; intentar esbozar el paisaje en el que el mundo del teatro y el teatro del mundo se implican y se confunden”.

simbólica del cotidiano y una nueva forma de discurso no verbal (Halac, 18), siendo también productoras de un “acontecimiento de lenguaje”.

En aquella apropiación de estrategias escénicas por una comunidad que exploró nuevas formas de expresión, observamos la emergencia de liminalidades por el entrecruzamiento de gestos ciudadanos y de configuraciones simbólicas, produciendo una estetización de las acciones políticas, pero sobre todo por la creación de un estado de anarquía colectiva, de un *pathos* liminal<sup>192</sup>, y la puesta en práctica de dinámicas de inversión temporales, carnavalizando el sistema de *status*.

### 3. 4. *Escraches* y prácticas activistas desde el arte

Para una mirada que indaga en la emergencia de situaciones liminales en los escenarios sociales y artísticos, interesa considerar la salida de los marcos estéticos, cuando los creadores abandonan los resguardados espacios artísticos, insertándose en la esfera pública y cotidiana. Me referiré aquí a la construcción de otros rituales colectivos, los *escraches*<sup>193</sup>, organizados inicialmente por *H.I.J.O.S*<sup>194</sup>, a los que se fueron sumando artistas plásticos y escénicos. Se trata de un movimiento integrado por hijos de exiliados, torturados, ejecutados y desaparecidos durante la dictadura, comprometidos en la denuncia pública de los militares implicados en el ejercicio del terror, y que desde los años noventa

---

<sup>192</sup> La noción de ‘*pathos* liminal’ la he elaborado a partir de la idea del ‘ente liminal’ o persona en estado ambiguo, temporal, con una carga de emotividad y experiencia extracotidiana, portadora de una energía contagiosa o movilizadora, desbordada o dionisiaca.

<sup>193</sup> En el capítulo primero explico la procedencia del término, del vocabulario lunfardo: *escrachar* como evidenciar, hacer notorio, lanzar algo con fuerza.

<sup>194</sup> Además de una palabra, representa las siglas de una frase: Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

realizan los *escraches* como prácticas políticas, a las cuales se han ido integrando algunos colectivos de activismo artístico, como *Etcétera* y el *Grupo de Acción Callejera (GAC)*<sup>195</sup>.

Los *escraches* tienen una “dramaturgia política específica”; son elaborados conceptual y plásticamente en la llamada “Mesa de *Escrache*”, donde participan los miembros del movimiento y los creadores/activistas. Considero los *escraches* como “construcciones de situaciones”, propuesta que introdujeron en la década del sesenta los Situacionistas europeos: “Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Definiciones de la *Internacional Situacionista*)<sup>196</sup>. Los *escraches* buscan construir colectivamente una “situación” instalada en un momento concreto de la vida de un barrio, procurando nuevos medios que reinstalen una justicia no aplicada<sup>197</sup>. Representan una memoria en acción que busca la condena social, situación reflejada ya en las consecuencias y decisiones éticas detonadas por estos señalamientos<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Aunque me concentraré en las acciones de *Etcétera*, deseo señalar que el GAC también ha aportado a los *escraches* una complejidad discursiva al incorporar elementos de las artes visuales. El GAC tiene un reconocido trabajo en el campo de las intervenciones urbanas reelaborando símbolos institucionales, como las resignificaciones de carteles viales a partir de la inserción del enunciado “Juicio y Castigo”, los cuales comenzaron a ser utilizados para señalar centros clandestinos de detención y marcar territorios comprometidos con la violencia. Vinculados siempre a la acción como denuncia, los miembros de este colectivo de actos callejeros son responsables de una producción simbólica contestataria donde se entretienen arte y política.

<sup>196</sup> Publicado en el # 1 de *Internationale Situationniste* (1-VI-58). Ver bibliografía.

<sup>197</sup> “Si no hay justicia hay *escrache*”, tienen por lema, manifestando públicamente un radical desacuerdo con la rotura ética que significó la Ley de Punto Final.

<sup>198</sup> “[el *escrache*] ... no se agota cuando nos vamos del barrio sino todo lo contrario. Mañana el quiosquero decide no atenderlo, el taxista decide no llevarlo, el panadero elige no atenderlo, el ‘diariero’ le niega el diario. Al día siguiente se multiplica la lucha” (*H.I.J.O.S.*, <http://www.hijos-capital.org.ar/>).



Señalamiento al domicilio de Jorge Héctor Vidal, en diciembre de 2003, quien se desempeñó como médico y torturador en los Centros Clandestinos de Detención "Pozo de Banfield" y en la Brigada de Investigaciones de San Justo, y prestó colaboración para llevar a cabo la sustracción de menores a las detenidas desaparecidas que 'daban a luz' en esos centros, falsificando certificados de nacimiento. Foto: argentina.indymedia.org

Para la realización de cada "situación" se investigan zonas donde funcionaron centros clandestinos de detención y tortura, o se ubican residencias de militares no juzgados, invitando a los vecinos a sumarse a la acción. Cada *escrache* tiene características diferentes, en unos se acentúan los aspectos plásticos, en otros se exploran los recursos escénicos, incorporando siempre estrategias performativas y situaciones que considero próximas al *happening*, al arte acción y al intervencionismo. Los *escraches* se proponen como acciones

participativas para todos los habitantes del barrio: utilizando los procedimientos del *happening* político, se invita a la participación desde la realización de una tarea concreta que va activando la 'partitura' inicial, con un margen de acción para todos los que se integran. No es un evento para mirar sino para experimentar y ejecutar, allí la acción artística es una acción política que irrumpe en el espacio público.

Si en un principio los *escraches* eran organizados sólo por *H.I.J.O.S.* como acciones sorprendidas que para señalar utilizaban *graffitis*, afiches y volantes, en la medida en que se fueron incorporando algunos colectivos de artistas, comenzaron a utilizarse dispositivos estéticos, como pequeñas *performances*, objetos y pinturas, según necesidades específicas<sup>199</sup>.

Al representar lúdicamente una inversión simbólica de los valores promulgados por un estado de terror, los *escraches* carnavalizan complejas situaciones de la memoria colectiva<sup>200</sup>, reinventando un efímero 'mundo al revés' para la restauración de la justicia. Usando recursos del juego y de las artes escénicas propician la emergencia de irreverentes *communitas* comprometidas en hacer visibles situaciones silenciadas por la historia oficial.

Como las rondas de las Madres de la Plaza de Mayo, los *escraches* son actos éticos suscritos con el cuerpo. Cuando comenzaron las represiones a estas

---

<sup>199</sup> Cuando la policía comenzó a proteger las casas de los militares fue necesario buscar soluciones para burlar la custodia y 'señalar' las paredes. El grupo *Etcétera* retomó algunos métodos usados por los estudiantes de Bellas Artes en Chile durante la dictadura de Pinochet, proponiendo el lanzamiento de bombas de pintura -globos de látex rellenos de pintura- para marcar los muros, y la realización de breves *performances* que sintetizaban la información en imágenes.

<sup>200</sup> Uno de los *escraches* se llevó a cabo ante la casa del General Leopoldo Fortunato Galtieri, militar responsable de la guerra de las Malvinas. Realizado el día en que se enfrentaban Argentina e Inglaterra durante el Mundial de Fútbol del 98, incluía una *performance* donde se jugaba el partido "Argentina VS Argentina" en alusión a la guerra de las Malvinas y a las muertes y desapariciones ocultadas con la realización del Mundial de 1978. Culminaba con un tiro de penal por un miembro de *H.I.J.O.S.*, utilizando una pelota rellena de pintura que dejaba marcada la residencia de Galtieri, mezclando los insultos con los gritos de "Gol".

acciones se introdujeron nuevas estrategias para sus realizaciones, así como se involucraron nuevas dinámicas relacionales. Se comenzaron a utilizar formatos de encuestas que transmitían informaciones en los barrios, como por ejemplo se distribuían sobres donde aparecía un teléfono y la frase “Llame ya”, con algunos datos sobre la historia del militar en cuestión, un mapa con la ubicación de la casa y una bombita de látex para ser llenada con pintura (*Etcétera*, s/p). Los ejecutantes potenciales eran los propios vecinos, quienes tenían que construir y decidir sus acciones, realizando intervenciones más personalizadas.



Miembros del Grupo *Etcétera* vestidos de futbolistas para el *escrache* al general Galtieri, realizado el mismo día que Argentina se enfrentaba a Inglaterra en el Mundial de Fútbol de 1998. Foto: Archivo *Etcétera*.

El lenguaje visual recreado en los *escraches* incluye la utilización de objetos y maniqués en dimensión representacional, como en la *performance* realizada ante la embajada uruguaya donde se arrojaron simulacros de cuerpos despedazados para señalar los secuestros y desapariciones de exiliados uruguayos en los que participaron diplomáticos de ese país. En otras acciones se utilizaron piernas de maniqués con zapatos-sellos para señalar recorridos, insistiendo en las acciones artísticas como formas de comportamiento social.



Un miembro de *HJOS* realiza el tiro penal que dejó señalada la residencia de Galtieri en el *escrache* realizado en 1998 y titulado *Argentina vs Argentina*.  
Foto: Archivo *Etcétera*.

El grupo *Etcétera*, marcado desde sus orígenes por la irreverencia surrealista<sup>201</sup>, ha conceptualizado su quehacer artístico como una forma de activismo político. Además de continuar la colaboración con *H.I.JO.S.*, este colectivo ha desarrollado una presencia ruidosa en el panorama cultural de Argentina y en bienales internacionales. En sus experiencias utilizan la intervención para producir ‘contra-eventos’ en los que parodian y critican a los megaeventos culturales; las circunstancias en que son realizados determinan el potencial crítico de sus intervenciones. En 1999, desafiando los mecanismos del mercado artístico, se instalaron ante la Feria ArteBA (Feria de las Galerías de Arte de Buenos Aires) portando una exposición colectiva de pinturas, esculturas y fotografías, para reclamar “una mayor apertura y pluralidad del campo cultural”. La acción fue repetida en el 2000 al instalar en la calle una contraferia con paneles y exposiciones. En el 2001 la intervención fue al interior de ArteBA, donde realizaron una “*performance invisible*”<sup>202</sup>: simulaban ser ejecutivos adinerados que dejaban caer billetes falsos y se ofrecían a los galeristas como compradores de arte. Si considero esta acción como “*performance invisible*” es porque en ella observo estrategias cercanas a las del “teatro invisible”: estaban en una situación de representación donde la teatralidad era invisible, realizaban acciones ficticias

---

<sup>201</sup> Desde su nacimiento el grupo *Etcétera* estuvo en contacto con la literatura y estética surrealista, durante la ‘ocupación’ de la imprenta del artista visual argentino Juan Andralis, quien en los años cincuenta se vinculó al surrealismo francés participando en una exposición junto a De Chirico, Man Ray y otros. Cuando en 1998 *Etcétera* ‘ocupó’ el lugar, encontraron un importante arsenal artístico y literario: en esa imprenta se habían editado textos del Marqués de Sade, de Jorge Luis Borges, de Artaud, Manifiestos del Mayo Francés, entre muchos otros. Allí el grupo estableció su centro de operaciones y sus integrantes reconstruyeron la casa y acondicionaron espacios en los que instalaron una pequeña sala teatral, una biblioteca, un taller de artes visuales y un laboratorio fotográfico. *Etcétera* ha reconocido esta experiencia y el contacto con los presupuestos surrealistas como parte importante de su formación práctica y espiritual.

<sup>202</sup> Uso el término como correlato del “teatro invisible” propuesto por Augusto Boal.

que eran tomadas como reales por aquellos que devinieron espectadores inconscientes. Pero a diferencia de la finalidad del “teatro invisible”, a *Etcétera* no le interesaba desencadenar una discusión inmediata, sus propósitos eran más irónicos y a más largo plazo. Así, por ejemplo, los billetes que utilizaron tenían impreso 100 dólares de un lado y 00 pesos argentinos al reverso, en alusión a la inminente devaluación de la moneda argentina. Además, el nombre de estas tres acciones invertía paródicamente el título del gran evento del mercado artístico argentino: ya no ArteBA, sino *ArteBiene*.

Citando y retomando estrategias de su primera exposición colectiva -*A comer! (una indigestión poética)* (1998)-, los miembros de este colectivo realizan en el 2003 *A comer! (una indigestión política)*, a manera de contratexto con la situación explorada en 1998. Si bien ambas acciones trataban sobre el hambre<sup>203</sup>, la condición festiva en la de la primera *performance* –durante la exposición se cocinaban pescados que eran ofrecidos con vino- fue rotundamente invertida en la acción del 2003, dos años después de la debacle económica. Al cambiar el panorama económico y social, *Etcétera* retomó aquella obra para producir una situación inversa. Si el hambre cultural había sido un tema preocupante en un contexto que parecía cubrir las necesidades inmediatas, en el 2003 el uso de comida y de animales vivos era absolutamente imposible. El festín gastronómico de antaño tuvo su representación inversa en los “objetos encontrados” y en los

---

<sup>203</sup> En la acción de 1998 se incluían la escultura “Niño globalizado” y la pintura “La última cena”, donde aparecían frente a un plato vacío, Jesús, Lenin, la Pantera Rosa, Arafat y Freud, entre otros. La escultura era tamaño natural y representaba a un niño desnutrido con un globo en la panza que podía ser inflado por el público.

pedazos de periódicos echados en la olla vacía<sup>204</sup>. En lugar de platos con olorosos pescados se creaban obras objetuales a la manera del *ready made* dadaísta o del *objet trouvé* surrealista.

Aquella *performance* del 2003 fue un gesto solidario y una acción política desde el arte, en apoyo a un grupo de familias desalojadas que habían ocupado un terreno baldío para construir un Comedor Popular. La contribución a la situación no fue sólo simbólica sino que también se concretó en una ayuda económica. En la acción solidaria instalada como fiesta simbólica observamos una situación liminal: acto artístico que devenía gesto restaurador. Los objetos, que a la manera de ‘cadáveres exquisitos’ habían sido creados por los propios participantes, se ofrecían en venta para apoyar a los desocupados. El recurso irracional y azaroso desarrollado por los poetas dadaístas se reinstalaba en la creación de metáforas visuales que tenían un valor de cambio destinado a un bien común.

Los jóvenes integrantes de *Etcétera* conciben el arte como una acción para la construcción y renovación de la vida, de allí que permanentemente se inclinan por la realización de ‘obras’ irreverentes y efímeras que incitan a preguntas, que sugieren cambios, que parodian el estado de cosas, invitando a experiencias participativas que buscan “la disolución de la barrera artificial entre Vida y Arte”(Etcétera, s/p), replanteando las prácticas activistas desde el arte.

---

<sup>204</sup> “En una gran olla había cientos de “objetos encontrados” y frases recortadas de periódicos. Luego de formar fila, los participantes eran invitados a tomar del interior de la olla algunos elementos a ciegas, para luego de manera automática crear una obra sobre el plato. Estos luego eran pesados y envueltos en *nylon*. Actores que representaban a cocineros y mozos, exhibían los variados objetos, que luego eran comprados por el público en apoyo a los desocupados”(Etcétera, s/p).

Durante la oleada de “estallidos dramáticos” en la escena argentina a partir de diciembre de 2001, el grupo *Etcétera* realizó diversas acciones insertas en la emergencia de las nuevas formas de protesta. Buscando estrategias de acción que permitieran una mayoritaria participación, el colectivo lanzó una convocatoria en la que invitaba a “guardar, llevar y arrojar su propio excremento o el de un amigo, familiar o mascota, a las puertas del Congreso Nacional en el mismo momento en que adentro los diputados debatían el presupuesto económico para el año en curso” (*Etcétera s/p*). En el espacio público se instaló una escatológica *performance* participativa: mientras sobre una alfombra roja un actor defecaba vestido de oveja, se instaba a los presentes a realizar lo mismo o a manifestarse corporalmente. Por efecto de la difusión mediática, *El Mierdazo* -como se tituló esta acción- tuvo sus versiones en otras ciudades. Convocada ya no por artistas, ciudadanos comunes descargaron camiones repletos de excrementos frente a los bancos que les robaban sus ahorros.

Esta acción se convirtió en un carnavalesco *happening*<sup>205</sup> que explicitaba la propia obscenidad política. Al instrumentar una abierta participación y convocar a la gente a exhibir su mierda, a defecar ante el Congreso, emergía una subversiva y lúdica *communitas* que proyectaba un cuerpo grotesco y político: en una nueva y radical forma de protesta, el cuerpo asfixiado se abría y descargaba sus flujos interiores ante el cuerpo de poder que lo despojaba. Los excrementos, manifestación de la más profunda ira ciudadana, convertían a la ciudad en un gran vertedero público, simbolizando el estado de cosas. La acción regresaba el golpe lanzado a la gente cuando se produjo aquel robo público del 19 de diciembre.

---

<sup>205</sup> El título que el grupo dio a esta acción en inglés fue *Shit Happening*.

Recuperando la utopía carnavalesca deseo agregar que aquella descarga fecal parecía conjurar la miseria buscando su conversión en oro.



*El Mierdazo, happening ciudadano convocado por el grupo Etcétera y realizado ante el Congreso Nacional de Buenos Aires, 2002. Foto: Archivo Etcétera.*

Continuando la exploración de tácticas participativas y lúdicas que carnavalizaran la propia sociedad del espectáculo, *Etcétera* realizó una *performance* que parodiaba la ascensión a la presidencia. Una semana antes de las elecciones del 2003 tuvo lugar el *El Ganso al Poder*. En el marco de la marcha del 24 de marzo –que cada año se realiza en protesta por el golpe militar de 1976– los integrantes del grupo desfilaban con un carro en forma de globo terráqueo,

donde transportaron un ganso en representación del “futuro presidente de los argentinos”. Un séquito de “oscuros agentes, tenebrosos ministros, dudosos asesores y una feroz hinchada portando bombos, pancartas y camisetas” acompañaron al ovíparo líder. Este espectáculo que performativamente parodiaba a sus representantes configurando en el ganso-presidente un “doble rebajado”, lo considero una carnavalización del espectáculo del poder. Al carnavalizar los símbolos representativos emergía un festivo mundo al revés que hacía posible la transgresora utopía de un ganso-presidente.

En varias de las acciones comentadas observo relaciones entre la condición liminal y las estrategias carnavalizadoras; vale decir que las prácticas de inversión han sido señaladas por Turner como atributos liminales. En los ritos de paso donde se producen fenómenos liminales los iniciados deben experimentar estados contrarios a los que se viven en condiciones normales, de modo que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo, como elemento constitutivo del proceso de iniciación y aprendizaje. En los fenómenos escénicos y sociales que analizo la liminalidad genera *communitas* opuestas a los sistemas de *status* que rigen las sociedades, aunque no siempre las prácticas de inversión se configuran festiva o lúdicamente. El lenguaje carnavalesco puede o no activar la textura liminal, pero no necesariamente. Cuando he observado situaciones liminales en algunas de las “*performances* ciudadanas” como los cacerolazos, en *happenings* como *El mierdazo* y en acciones como *El Ganso al Poder*, del Grupo *Etcétera*, he señalado los vínculos entre los discursos carnavalescos y las dinámicas relacionales y participativas como propiciadoras de una nueva forma de política lúdica. Se sabe que la metáfora del mundo al revés que habita en la

carnavalización tiene una potente carga subversiva; la inclusión de la risa, la fiesta y el juego restaura el principio de placer y re-erotiza las prácticas políticas, tan marchitas y solemnes en las tradicionales propuestas partidistas.

Estos grupos que conjugan de manera inseparable el activismo político con la creación artística, que conciben el arte como prácticas de visibilidad y resistencia, retoman el espíritu revulsivo de las vanguardias artísticas<sup>206</sup>. Al concebirse como artistas comprometidos con problemáticas de la ciudadanía, reinstalan la condición de ‘activista cultural’ que desde algunas décadas define a aquellos que practican la creencia en la capacidad de resistencia de las obras y acciones culturales (Deitcher, 261)<sup>207</sup>. La liminalidad de estas prácticas está interiorizada en la propia visión de estos creadores, en sus reflexiones sobre la irreemplazable realización del arte en la vida, en sus miradas sobre el tejido de la

---

<sup>206</sup> En Argentina el evento paradigmático por excelencia fue *Tucumán Arde*, realizado en noviembre de 1968 en el local de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos de Rosario. A pocos metros del Comando del Ejército y de la Jefatura de Policía –durante los difíciles años del gobierno del general Onganía- se exhibió material fílmico, fotografías, carteles y grabaciones de los trabajadores azucareros de Tucumán; se expusieron noticias relacionadas con los cierres de los ingenios y se entregaron copias al público. Para ingresar al evento había que pisar los nombres de todos los dueños de los ingenios. Simbólicamente se servía café sin azúcar. La acción, titulada también como *Primera bienal de arte de vanguardia*, fue elaborada por un grupo interdisciplinario de creadores, teóricos e investigadores de distintas áreas. Cuando se presentó en Buenos Aires fue censurada. El propósito de los participantes era realizar un arte total que trascendiera como acto ético. Este evento, que apuntaba a la desmaterialización de la obra y a su realización fuera de los museos -antecedente fundamental del arte conceptual en la Argentina-, cuestionó la autonomía de las artes y explicitó la dimensión política de las prácticas artísticas vanguardistas.

<sup>207</sup> En este sentido quiero mencionar muy brevemente la labor desarrollada por el *Ejército de Artistas* en Buenos Aires, al calor de la movilización cultural de finales del 2001. “Guerrilleros del arte”, como ya les han definido, el *Ejército de Artistas* fue “una movida apartidaria, independiente, sin fines de lucro y autoproducida” (texto de un folleto del movimiento, cit. por Ordóñez, 14), que funcionó sin ningún tipo de financiamiento oficial y sin estar manejados por ningún partido o grupo político. Sus estrategias de acción consistieron en organizar eventos híbridos que se desarrollaban en las calles del microcentro bonaerense –especialmente en las calles donde se realizaban las protestas y particularmente en el cruce de la Avenida de Mayo y 9 de Julio-, reuniendo centenares de artistas plásticos, músicos, bailarines, teatristas, diseñadores, que ofrecían su arte irrumpiendo pública y simultáneamente en los distintos puntos urbanos, a la manera de “atentados culturales” planteados por ellos mismos como el “cacerolazo de las artes”. En la esquina señalada –Ave. de Mayo y 9 de julio- todavía pueden apreciarse los murales pintados por Alfredo Segattori, figura fundamental de ese movimiento.

cultura. Como ha reflexionado el Grupo *Etcétera*, las relaciones entre las luchas políticas y el arte marcan una tradición en la cultura argentina<sup>208</sup>.

La capacidad de reinención artística en ese país ha estado al nivel de la complejidad vivida por esta comunidad en sus momentos más críticos, produciendo una nueva teatralidad nacida de los escenarios cotidianos que también ha contaminado a una parte del teatro producido en los marcos estéticos. En sus más diversos escenarios estas prácticas comprometidas con un “arte de lo real”<sup>209</sup>, que transgreden o parodian los sistemas representacionales -estéticos, ideológicos o políticos-, se realizan como prácticas activistas desde el arte y devienen, en efecto, acciones de resistencia.

---

<sup>208</sup> En esta tradición que teje arte y política habría que señalar también la práctica del Grupo *Escobros*: Creado desde 1988 ha producido numerosas obras y manifiestos que son punto de referencia fundamental para la creación plástica/performativa actual. Consecuentes con el enunciado que los representa: “*Escobros*, artistas de lo que queda”, exploran en las roturas sociales, éticas, humanas, económicas y políticas de la sociedad argentina contemporánea.

<sup>209</sup> Ya en los setenta Romero Brest observaba las alternativas entre “un arte de lo real” y “un arte de lo imaginario”. Puede consultarse el texto de este autor referido en la bibliografía.

#### IV. Escenarios de lo real y prácticas de visibilidad en el arte colombiano.

*Colombia es un río de sangre. Ya no es posible ocultarlo. El tiempo de lo maravilloso de Macondo ha muerto envilecido por la supervivencia. Como dicen que la guerra y la incertidumbre han causado las mejores propuestas en la historia, estamos muy optimistas pensando en el arte que se está haciendo y se hará como resultado de este desastre.*

*Miguel González, Colombia, visiones y miradas*

Si bien la contaminación entre ficción y cotidianidad, la hibridación de formas artísticas, la negociación entre realidades de vida y muerte, es una situación bastante común en Latinoamérica, tal vez tiene en Colombia uno de los espacios de mayor manifestación. Practicando el riesgoso arte de la sobrevivencia, habitar y cruzar límites es una cuestión bastante cotidiana para su población civil, desgastada por los enfrentamientos y las infecundas negociaciones de paz entre las diferentes guerrillas y el Estado, las ofensivas de paramilitares y narcotraficantes, y el exterminio sistemático de los miles de indigentes que han sido catalogados como ‘desechables’. Durante muchos años, Bogotá ha ocupado la mayor cifra de muertes diarias, en relación a ciudades de altos índices en estos rubros, como Rio de Janeiro y Nueva York<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> “... en Bogotá se cometían 80 homicidios por cada 100 mil habitantes; en esos mismos días, la proporción en Río de Janeiro era de 26 por cada 100 mil, 17 en Nueva York y tres en Santiago de Chile” (Pastrana, 2003).

En ese complejo entorno donde se ha generado una cultura de la violencia, han emergido importantes movimientos y propuestas estéticas, una literatura y un arte significativamente poético y vital que “transpira el lugar donde se elabora” (Sandoval, 2004), y particularmente, una teatralidad que ha sido pionera de muchos cambios y proposiciones en este continente. Como ha expresado Santiago García<sup>212</sup>:

La violencia de nuestras obras es el trasunto de esta realidad cruel que vivimos desde hace más de cincuenta años en Colombia, donde quiera o no, toda nuestra literatura, nuestro teatro, nuestra pintura están impregnados de ella, porque el arte lo que hace es reflejar los grandes defectos de una sociedad, de una nación, porque son materia prima que las vuelve expresiones estéticas (2004, en Duque y Prada, 538).

En este contexto específico, el Nuevo Teatro colombiano<sup>213</sup> tuvo como propósito fundamental la creación de una dramaturgia propia, entendiendo por ésta no sólo la producción de textos sino la concepción escénica, actoral, escenográfica, es decir, todo un sistema de producción teatral no jerarquizado,

---

<sup>212</sup> Director de *La Candelaria*, grupo paradigmático del teatro latinoamericano, que desde hace treinta y nueve años y de manera absolutamente independiente realiza un trabajo que ha sido y es referencia de los nuevos y experimentales rumbos de la escena latinoamericana. Profundamente comprometido con su realidad, la obra de *La Candelaria* y de Santiago García, también dramaturgo, artista plástico y actor, ha aportado importantes producciones teóricas y estéticas para la teatralidad contemporánea.

<sup>213</sup> Casi paralelo al surgimiento de las FARC y al inicio del conflicto armado, tuvo lugar en Colombia el nacimiento del ‘Nuevo Teatro’, desplegándose como un movimiento que reunía a grupos independientes interesados en experimentar nuevas maneras de producción y creación colectivas, nuevas temáticas y públicos; movimiento éste que estuvo inspirado en el Nuevo Teatro Alemán promovido por Piscator, Brecht y Reinhard a finales de los años veinte, y de gran resonancia en Latinoamérica.

profundamente colectivizado, que retomaba tradiciones desarrolladas por la Commedia dell' Arte, privilegiando el trabajo en equipo, la creatividad y el desarrollo actoral, las partituras escénicas como fundamento para la escritura dramática, el diálogo con sus públicos, abordando temas y problemáticas que produjeran reflexiones sobre el estado actual de las relaciones humanas y sociales, y practicando el teatro como un espacio de artesanía para la producción de un bien común. Estas propuestas fueron reconocidas como parte de una nueva -y a la vez antigua- forma de trabajo: la 'creación colectiva', estrategia en la cual destacaron grupos como *La Candelaria* de Bogotá y el *Teatro Experimental de Cali*.

Sin instituciones que los sustenten, sin programas de becas ni de subsidios, sin sueldos fijos, el movimiento teatral colombiano ha impulsado el teatro como espacio de encuentro, de búsqueda, de investigación, de diálogo, como acto de fe en la profesión por el puro goce de ejercerla<sup>214</sup>.

Un rasgo distintivo de esta nueva teatralidad, que importa especialmente para este estudio, fue un acento en lo performativo, en lo propiamente escénico y actoral que implica otras maneras de entender y extender la idea de dramaturgia<sup>215</sup>. En diálogo permanente con las propuestas teóricas y lingüísticas,

---

<sup>214</sup> "En este momento nos debemos como cinco meses de sueldo los actores; trabajamos porque se nos da la gana, si estamos aquí no es por el dinero, sino porque nos gusta estar" (2004, 462, Santiago García en Duque Mesa y Prada Prada). Este testimonio de una de las figuras más paradigmáticas del teatro latinoamericano bien puede indicar la situación de los teatristas independientes que a lo largo de años han sostenido la teatralidad con sus vidas y trabajo propio, sin deberle a las instituciones, sino más bien al margen de ellas.

<sup>215</sup> Inicialmente inspirada en las propuestas brechtianas, la creación colectiva planteó una dramaturgia del espectáculo y no sólo del texto escrito, que cuestionaba la construcción de una fábula lineal *increcendo* y la producción de una teatralidad fundamentalmente catártica. Su apuesta fue por el desarrollo de relaciones más reflexivas entre la escena y los espectadores, acentuando las convenciones de lo propiamente teatral, complejizando la relación actor-personaje y proponiendo una construcción dramática que activara la producción pensante y la mirada crítica.

fueron cobrando importancia las nociones de Lenguaje No Verbal, de polifonía y dialogismo bajtiniano, de Antiteatro, de minimalismo plástico, así como las experiencias de la *performance art*, el *happening* y las instalaciones.

En los trabajos desarrollados por *La Candelaria* desde finales de la década de los ochenta, se fue perfilando una concentración en la creación de personajes y figuras escénicas, cada vez más a partir de las vivencias y experiencias de los actores, con una mayor participación de la subjetividad, de las pequeñas acciones y gestos que se inspiraban en la estética cinematográfica y en el desarrollo de los lenguajes no verbales (*El Paso, 1988*). La construcción del relato general cedió lugar a la asociación sincrónica de las situaciones elaboradas en los procesos de creación colectiva, buscando una relación más sinecdótica que respondiera a las influencias de las teorías del caos y la fractalidad que entonces se investigaban en el ámbito científico internacional (*De Caos y Deca-Caos, 2002*). La polifonía, el dialogismo y los conceptos de carnavalización bajtinianos, que durante años habían estado en el centro de sus discusiones estéticas, fueron puestos en práctica a través de una carnavalesca imaginería que les permitió reelaborar una dimensión topográfica diferente del realismo mágico, explorando la marginalidad como sórdido espacio poético y metáfora de alternativas escénicas y humanas (*En la Raya, 1992*).

Recientemente, la inmersión en las estrategias de las artes visuales y en discursos escénicos más performativos, ha proporcionado a los miembros de este grupo nuevos medios para abordar la creación de una instalación escénica -

---

Si bien estas intenciones no pueden considerarse desterradas del teatro latinoamericano actual, la creación colectiva cada vez más fue ensayando otras experiencias de teorización y creación dramaturgica y escénica.

*Nayra*, 2004- sobre la memoria personal y colectiva, los mitos urbanos populares, los *detritus* de la indigencia, la violencia 'sicaria', la muerte como territorio cotidiano y la pequeña fe en la sobrevivencia azarosa. A estas alturas del trabajo artístico, algunos miembros de *La Candelaria* con más de treinta años en la escena pueden afirmar que en esta última experiencia ellos no actuaban sino que acompañaban un proceso donde se involucran sus vivencias más dolorosas<sup>216</sup>. En una relación directa con lo que Santiago García ha llamado "la estatuaría performática" (2004, en Duque y Prada, 573), estos 'personajes'-presencias de una realidad acelerada por los mecanismos de violencia, emergen como un inventario de la vida cotidiana. Casi al finalizar *Nayra*, 'el Borracho' lee o recita una larga lista de asesinados y desaparecidos que hoy configuran el relato de muertes en Colombia. La ficción es ahuecada por la irrupción de lo real, la memoria de esos actores irrumpe en el imaginario escénico y transparenta la frágil condición de una ciudadanía que ha aprendido a convivir con el dolor y a practicar el arte como testimonio del estado de vida común, como lacerantes metáforas de agonías personales y colectivas.

Aunque de manera general en este estudio observo la liminalidad como un fenómeno temporal asociado a instancias metafóricas, en algunas de las situaciones que en este capítulo me propongo observar, considero lo liminal como una condición particularmente 'topográfica' y experiencial, implicada en los complejos 'ritos de paso' de los precarios bordes urbanos, en las calles y barrios donde sobreviven miles de indigentes, en contacto con sus cuerpos, con materias

---

<sup>216</sup> Expreso esta idea a partir de las conversaciones sostenidas con algunos miembros de *La Candelaria*, durante su último viaje a México. Opinión explicitada por algunos de ellos durante el encuentro-conversatorio en la Casa del Teatro, México, D.F., noviembre 2004.

orgánicas, con los objetos y *detritus* que produce la violencia cotidiana. Aquí retomo directamente el concepto antropológico de Víctor Turner: la liminalidad asociada a situaciones de marginalidad, de oscuridad e invisibilidad (102, 1988), a *communitas* no poéticas –condición que utilizo para las situaciones configuradas desde las acciones artísticas y las protestas ciudadanas, y que en el *corpus* de Turner está vinculada a situaciones concretas de la vida y a comunidades como las *hippies* y *beats*. En esos casos de liminalidad real y “topográfica” -ya que se trata de espacios o lugares de límites sociales, barrios con una alta población de marginales e indigentes que viven en las calles, que sobreviven al olvido, al hambre y al frío mediante sustancias tóxicas baratas (como el pegamento o ‘cemento’)-, los “entes liminales” no son poéticos, sino seres reales y marginales instalados por tiempo indefinido en las calles, cloacas y puentes de la ciudad.

Una parte de la creación plástica y artística ha optado por vincularse a estas problemáticas, tal vez en un acto de responsabilidad humana, en un gesto que marca la distancia con un entorno de indiferencias, en una especie de acto religador con la mundana y mortífera ‘sacralidad’ de su urbe. En cualquier caso, constituyen acciones que hacen visibles las complejas márgenes sociales donde las estructuras lanzan sus ‘desechos’.

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 explicita 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 personajes, incluyendo como protagonistas a los habitantes de las calles, sobrevivientes en los promiscuos laberintos del bajo comercio y consumo de narcóticos. Se trata pues de fenómenos de presencia más que de representación, expresiones subalternas desde lo subalterno, sin mediatización representacional.

Entre algunos ejemplos pueden mencionarse las producciones cinematográficas de Víctor Gaviria, quien ha filmado personas y ambientes reales de las comunas de Medellín, con niños y habitantes de la calle que después del rodaje sobrevivían o morían en las mismas situaciones que registraba el celuloide<sup>217</sup>; las instalaciones de Rosemberg Sandoval, que utiliza cuerpos de indigentes, fragmentos de cadáveres, residuos de las explosiones que acontecían en las calles de la ciudad, y finalmente, las acciones y *performances in situ* de Mapa Teatro, con los habitantes del Barrio de Santa Inés-El Cartucho, en el centro de Bogotá.

En 1999, Miguel González, curador del Museo de Arte Moderno La Tertulia de “Cali-calabozo, uno de los lugares más peligrosos del mundo”, convocó a los artistas a una experiencia colectiva bajo el nombre de *Cadáver Exquisito*, invitándoles a sumarse a la iconografía mortuoria que inundaba el país (González, 179, 2002). En una video-instalación de Carlos Uribe (*Murmullo*, 2003) se superponen naturaleza-vida-guerra y ciudad. Sobre las barriadas de Medellín, en los límites de un horizonte montañoso, el artista utiliza imágenes donde aparecen

---

<sup>217</sup> Al finalizar el primer largometraje de Gaviria, *Rodrigo D.*, una especie de epitafio daba cuenta de la muerte de varios de los participantes en el filme “a causa de esa misma circunstancia que pusieron en escena ante los espectadores” (Duno-Gottberg).

hombres armados acechando entre las sombras, metaforizados como insectos depredadores que imitan señales lumínicas para atraer y capturar a su presa. En interacción con el vuelo de las luciérnagas, Uribe proyecta imágenes nocturnas de un paisaje iluminado por la actividad bélica en la Comuna 13, donde las milicias de las FARC, los paramilitares y el Estado produjeron uno de los conflictos urbanos más violentos. La naturaleza no se evoca como signo de vida, sino como parábola de artificiales dinámicas de muerte. La ciudad es ahora una visión liminal, fugaz, en la mirada del artista. La otra ciudad que emerge entre balas y luciérnagas es una visión real y poética, metáfora de los cruces entre pasado y presente, paisaje y guerra, nostalgia utópica y fulgor mortal. El artista como “observador periférico” se configura en estas siniestras visiones, donde lo familiar y lo propio se vuelven extraño y mortífero.

Todas estas intervenciones artísticas, que exploran en las topografías del límite, constituyen desde mi punto de vista situaciones en las que de una manera u otra se instalan dimensiones de liminalidad. 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.

La borrosa frontera entre la vida y la muerte, de la cual emergen la mayoría de estas acciones, no sólo constituye un problema de naturaleza ideológica sino vital: además de proponer estrategias de resistencia y devenir acciones micro-

políticas, se trata de un arte que intenta desesperadamente contribuir a la salvación y a la resistencia de la vida. En este espacio, las situaciones de liminalidad, incluso desde la mirada estética, tienen una tesitura más densa, más sombría, más austera, y a pesar de ser menos eufóricas y festivas, también configuran actos rituales, aun cuando pueden llegar a ser más solitarios e intimistas.

En los ejemplos considerados en este capítulo se desplaza y debilita la dimensión representacional. En ningún caso se trata de fenómenos escénicos tradicionales realizados en espacios convencionales; algunos de los artistas aquí incluidos ni siquiera están vinculados a las prácticas teatrales, sino que se desarrollan en el ámbito de las artes visuales y performativas. Insertas y ampliamente contaminadas con los espacios de lo real, las acciones de *Mapa Teatro*, de Álvaro Villalobos y de Rosemberg Sandoval se implican directamente en problemáticas de la vida común en el marco de una cultura de la violencia, de una dinámica cotidiana de la sobrevivencia; devienen gestos, actos de presencia, acciones éticas construidas en una forma estética o que recurren a medios artísticos para su realización.

En este capítulo las liminalidades emergen desde los territorios de la vida, en ámbitos urbanos específicos donde se instalan *communitas* marginales; pero la liminalidad también surge en la ocupación de los intersticios, al instalar gestos estéticos y éticos en territorios inusuales, suscitando la aparición de temporales *communitas* poéticas, frase con la cual deseo referirme a diferentes tipos de acciones e intervenciones artísticas.

#### 4.1. “Laboratorios del imaginario social”<sup>218</sup>

La teatralidad de *Mapa Teatro*, habitada por enriquecedores procesos contaminantes<sup>219</sup>, se aleja radicalmente del concepto tradicional de montaje teatral. Sus creadores y directores, Rolf y Heidi Abderhalden, son artistas que transitan desde las artes visuales al teatro, desarrollando instalaciones plásticas, video-instalaciones, *performances* y escrituras escénicas que interesan más como experiencias vividas que como representaciones<sup>220</sup>. 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.

Este ‘laboratorio de artistas’, como ellos mismos lo han definido, representa las nuevas estrategias de sobrevivencia de las estructuras colectivas, diferenciada de aquellas que animaron al Nuevo Teatro colombiano y latinoamericano desde los años sesenta. Configurado como núcleo generador de proyectos en el que se integran diversos artistas de manera no permanente, *Mapa Teatro* ha concebido la investigación –importante herramienta para la teatralidad latinoamericana independiente y experimental- como arma clave para la estructuración de procesos artísticos insertos en determinadas comunidades. Practicantes del teatro como ‘experiencia total’, como ‘laboratorio del imaginario social’, han desarrollado diversas propuestas que expanden la teatralidad, ya sea por el modo en que configuran lo escénico, por los espacios que intervienen, o bien por el trabajo

---

<sup>218</sup> Retomo el concepto planteado por Rolf Abderhalden y desarrollado por él en el texto que lleva el mismo nombre, referido en la bibliografía.

<sup>219</sup> Me refiero a las experiencias con distintas disciplinas artísticas –ópera, teatro, radio, artes visuales- desarrolladas por los principales animadores de este grupo.

<sup>220</sup> Información tomada del programa de presentación del grupo a propósito de *Ricardo III*. Todas las referencias corresponden a este texto. Agradezco a Rolf y Heidi el acceso a estos materiales.

humano en el cual se implican. En una inversión del tradicional principio que ha planteado el teatro como espejo, estos creadores parten de la convicción de que es la vida la que debe ahora tomar el teatro, pensamiento que considero próximo a los propósitos de 'irrupción' que caracterizan a los llamados 'teatros de lo real' (M. Saison).

*Mapa Teatro* es un colectivo de amplio reconocimiento en festivales nacionales e internacionales, que se ha distinguido por la alta elaboración de metáforas visuales, así como por el compromiso humano y artístico con proyectos vinculados a situaciones complejas y a comunidades de extrema marginalidad. Precisamente en este vínculo observo un importante atributo de liminalidad: se trata de experiencias producidas en los intersticios y márgenes de las estructuras sociales, donde se junta una amplia población de aquellos que en el vocabulario sociológico han sido llamados 'de los últimos peldaños', verdaderos desposeídos de todo derecho y posibilidad, irrefutable *communitas* de los expulsados por los sistemas de *status*. Si tenemos en cuenta el pensamiento utópico y visionario de Víctor Turner, para quien la liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural constituyen condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte, hay que considerar la potencialidad poética que puede habitar en estos estigmatizados espacios.

Los creadores de *Mapa Teatro*, interesados en procesos experimentales en situaciones límites, han desarrollado diversas experiencias con poblaciones marginales -pueden citarse trabajos como los realizados con reclusos de la Penitenciaría Central de Colombia, La Picota (Proyecto *Horacio*, 1993), con indigentes y excluidos sociales (Proyecto *Prometeo*, 2002-2003)-, además de

trabajar con artistas plásticos y actores. Comprometidos con la experimentación fronteriza, están menos interesados en el actor como ‘agente de ficción’ y proponen su funcionamiento como “operador”, insistiendo en la comprensión de la teatralidad como “acción no representada” o simplemente como presentación: “una acción real en tiempo real” (23).

Los ambientes escénicos han sido concebidos como instalaciones que podrían ser recorridas por el público al terminar el suceso teatral. En *Ricardo III* (2000), versión realizada a partir del texto de Shakespeare, las metáforas visuales –el escenario cubierto de calaveras, artefactos y materiales bélicos interviniendo los vestuarios: coronas de municiones, mezclados con sedas y tejidos de camuflaje militar- sugerían configuraciones icónicas de la violencia cotidiana.

Algunos de los trabajos de *Mapa Teatro* han sido propuesto como experimentación en los límites entre el teatro y las artes plásticas<sup>221</sup>, como la instalación audiovisual, *Psicosis 4:48'* (2003), de la británica Sarah Kane. Dirigida por Heidi Abderhalden y con la colaboración visual de Rolf Abderhalden, esta obra es una híbrida acción plástico-escénica: No hay actor representando, apenas una figura humana cruza la escena donde se proyectan imágenes, mientras en paralelo corre el texto en *off* de Sara Kane.

Una parte importante de las últimas creaciones de este colectivo ha girado en torno a la desaparición forzosa de una zona del barrio de Santa Inés, El

---

<sup>221</sup> Estoy considerando los testimonios de Heidi Abderhalden, a propósito del estreno de *Psicosis 4:48'*, de Sarah Kane: “Diario de un suicidio femenino”, por Ana María Guevara, sección cultural de *El Tiempo*, 7 de marzo de 2003, Bogotá, pp. 2-3.

Cartucho, un límite en pleno centro de Bogotá en el cual sobrevivía una numerosa población de estigmatizados sociales<sup>222</sup>.

El Proyecto *C'úndua* fue desarrollado entre los años 2001 y 2003, período del segundo mandato del singular alcalde Antanas Mockus, promotor del lúdico y polémico programa “Cultura Ciudadana” que podría considerarse detonador de ciertas situaciones fronterizas, pero no de situaciones liminales –al menos desde la perspectiva que planteo en este estudio- ya que estuvo impulsado por una voluntad jerarquizadora, dirigida a reforzar el sistema de *status*<sup>223</sup>.

Trascendiendo los propósitos de ‘animación cultural’ que caracterizaban el marco institucional en el cual estaba inserto -dado que tenía el apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá-, el Proyecto *C'úndua*<sup>224</sup> se planteó ser un “laboratorio del imaginario social”: una experiencia humana colectiva capaz de generar narraciones e imágenes que propiciaran la reconstrucción de la memoria de la ciudad (Abderhalden, 19). Al explorar en topografías urbanas límites, más allá de

---

<sup>222</sup> A principios del siglo XX Santa Inés había sido un barrio de abolengo, posteriormente abandonado por los vecinos de cierto poder económico. A mediados de siglo, con el estallido del ‘Bogotazo’, los desplazamientos de campesinos que llegaban a la ciudad huyendo de la violencia, así como los diversos servicios urbanos que se establecieron en la zona, se produjo una situación de desgaste, violencia e indigencia demasiado visible, que convirtió a El Cartucho en una excluyente frontera social. Allí sobrevivían los que la sociedad llamó como ‘desechables’, y sus calles se convirtieron en centro de operaciones del bajo comercio narco controlado por pequeños capos. Visiblemente deteriorado y abandonado, la propia ciudad participó de un siniestro programa de rechazo y olvido, pues a la vez que lo consideraban el ‘basurero social’ de Bogotá, era también el lugar al que se iban a proveer cotidianamente.

<sup>223</sup> “Cultura Ciudadana” fue un programa creado e impulsado por el alcalde de Bogotá, Antanas Mockus (filósofo, matemático, escritor y pedagogo que llegó a ser Rector de la Universidad Nacional de Colombia) a partir de 1995, como proyecto de convivencia pacífica que buscaba favorecer la participación ciudadana, utilizando una serie de estrategias lúdicas y artísticas que buscaban acortar las distancias entre la ley, la moral y la cultura, y como forma peculiar de enfrentar la violencia cotidiana, rango en el cual logró tener un impacto importante al reducir el número de muertes diarias por violencia en la ciudad. Sin lugar a dudas, se trató de un proyecto oficial dirigido a buscar nuevas formas de control sobre la sociedad.

<sup>224</sup> *C'úndua* es un término de la mitología arauca que significa “el lugar al que todos iremos después de la muerte”.

los planes de desarrollo de la ciudad, el proyecto se proponía tender puentes entre habitantes y colectivos artístico-intelectuales, buscando constituir una “comunidad experimental” temporal capaz de redimensionar realidades marginadas. En estos presupuestos ya se iba tejiendo una situación liminal, particularmente al proyectarse como potenciadora de cambios.

El interdisciplinario equipo de realizadores (artistas escénicos, plásticos, etnógrafos, antropólogos, comunicadores, historiadores y geógrafos) apeló a estrategias relacionales que impulsaron una cultura de la convivencia, proponiendo el arte como un elemento de uso y comunicación: el trabajo se desarrolló a partir de pequeños grupos al interior de los barrios, privilegiando el encuentro y la experiencia con el otro, a través de la creación de dibujos, *collages*, objetos, fotografías, narraciones, acciones plásticas, instalaciones, eventos performáticos, video-sonido instalaciones, paisajes sonoros, microrrelatos cotidianos (Abderhalden, 21), explorando varias formas artísticas y exponiendo las creaciones en los espacios públicos de Bogotá.

El paradigmático legado de Joseph Beuys -al proponer que cada ser humano es un artista- podría considerarse como parte del espíritu que animaba estas acciones. Los habitantes de Usaquén<sup>225</sup> asentaron sus memorias personales y colectivas, sus mitos fundadores, en imágenes y creaciones propias. A través de palabras, dibujos, viejas fotografías fueron narrando sus historias en

---

<sup>225</sup> La primera etapa del Proyecto *C'Undua*, “Un pacto por la vida”, fue desarrollada en barrios de la localidad de Usaquén, en las laderas de los cerros nororientales de Bogotá, donde instalaron sus viviendas varias generaciones.

los “Libros de la memoria”<sup>226</sup>. La vida cotidiana, los espacios domésticos e íntimos fueron capturados por las lentes fotográficas de los más jóvenes, y emergieron en la escena pública –“La casa en la calle”- a través de carteles instalados en los paraderos de buses de la ciudad.

Si el arte había sido una forma para conocerse, expresarse y dialogar entre los habitantes de los barrios, también fue un medio que les permitió proyectar sus rostros y voces en el espacio de la urbe: en una gran feria de imágenes celebrada en la Plaza Bolívar –“Poner la cara por Bogotá”- se hicieron visibles cientos de rostros de los habitantes de Usaquén proyectados sobre las fachadas del Congreso, en tiempo real, a través de un circuito cerrado, a la vez que los “libros de la memoria” eran presentados por sus propios autores. En el convivio escénico se configuraba una especie de liminal *communitas* que daba voz, imagen y presencia a los personajes anónimos de la ciudad, no como piezas de museo o como muestras de un inventario etnográfico, sino como artífices y artesanos de sus memorias, historias y sueños.

Los difíciles caminos transitados por un arte que se propone como acción concreta a favor del derecho a la vida, a la visibilidad y al reconocimiento de los excluidos, aportan algunos referentes que bien vale la pena considerar. En 1986, el artista polaco Krzysztof Wodiczko, radicado en Norteamérica, desarrolló en Nueva York una proyección de imágenes de desalojados –*homeless*- sobre fotografías de cuatro grandes monumentos del parque de *Union Square*, buscando introducir la realidad de la gente sin hogar en la conciencia histórica y mítica de la

---

<sup>226</sup> Cada adulto recibió un libro en blanco. Los que no sabían escribir fueron auxiliados por sus hijos y familiares.

ciudad (Hollander, 24, 1993). *La proyección de desalojados*, como se llamó la acción presentada en la 49th Parallel Gallery, transformaba las fotos de los monumentos al subvertir las situaciones que ellas representaban: sobre la estatua ecuestre de George Washington emergía la imagen de un hombre que en silla de ruedas limpiaba parabrisas en la calle, a la vez que sobre la estatua de la Caridad se proyectaba la imagen de una mujer que pedía limosna. Otro artista emigrado a Nueva York, Qiang Chen, también ha desarrollado algunos proyectos con gente de la calle. Como parte de la instalación-*performance Fantasma en el fin de siglo*, realizada entre abril y mayo de 1992, Chen fotografió a más de seis mil *homeless*, e imprimió sus retratos en carteles que fueron pegados por el artista y un grupo de habitantes de las calles sobre los muros de Manhattan.

La segunda acción del Proyecto *C'Úndua* en Bogotá se construyó y ejecutó con los desalojados de El Cartucho, vinculada a la situación que entonces vivía la población del barrio, en vías de desaparición forzosa a causa de un institucional programa que se propuso 'limpiar' la imagen de la ciudad<sup>227</sup>. Utilizando la ficción como entorno rearticulador de vivencias reales, los propios habitantes del lugar, coordinados por Heidi y Rolf, fueron los ejecutores de la experiencia teatral. Las historias de vidas condenadas a perderse en los llamados 'morideros' o 'basureros

---

<sup>227</sup> *Mapa Teatro* había comenzado a trabajar en la zona durante el proceso de desalojo y demolición. El programa para derribar el barrio había sido iniciado durante la alcaldía de Enrique Peñalosa (1997-2000) como parte del Plan de Desarrollo de su administración y de su Proyecto Tercer Milenio, exigiéndose el desalojo de la población que allí vivía para la construcción de un extenso parque nacional. Los habitantes de las calles y tugurios del barrio de Santa Inés se vieron obligados a desplazarse a otras zonas de la ciudad, iniciándose también lo que ha sido conocido como el "fenómeno cartucho": la expansión de numerosos habitantes de las calles de aquel barrio por toda la ciudad, situación que se fue agravando y que hasta la fecha parece continuar sin solución. Solamente una mínima parte de esta población ha sido reubicada después de múltiples protestas. Algunos de los que se integraron al trabajo con *Mapa Teatro* seguían viviendo en las calles, otros estaban en procesos de rehabilitación.

sociales' se volvieron visibles y audibles en el extrañamiento poético de un teatro de lo real: sin mediaciones posibles, los hacedores de nuevos mitos urbanos configuraban escenarios liminales donde la vida tomaba al teatro.



Durante los preparativos para la realización de *Prometeo* (2003), en el mismo terreno donde había estado El Cartucho y con la participación de varios exhabitantes. Foto: Fernando Cruz, Fotografía Colombiana-Banco de Fotos.

Aproximando mitos universales con otras mitologías colectivas, relatos y experiencias particulares, se fueron tejiendo historias locales y sueños personales. Al retomarse el mito prometeico desde la reescritura de Heiner Müller, se tensionaban las relaciones entre el 'tiempo del sujeto' y el 'tiempo de la historia'. La paradoja del héroe interiormente anudado al águila que por miles de años

había devorado sus carnes detonó metáforas muy personales en los relatos configurados por los habitantes de El Cartucho. Concentrarse en la experiencia interpersonal propició la aparición de procesos más singulares e íntimos, de nuevos micro-relatos míticos. Según sus vivencias, cada participante resemantizaba a Prometeo y configuraba sus propias analogías<sup>228</sup>.



*Prometeo*, 2003, *Mapa Teatro*. Foto: Fernando Cruz, Fotografía Colombiana - Banco de Fotos.

---

<sup>228</sup> Transcribo un fragmento del texto de Müller y del texto final creado por Carlos Carrillo, antiguo habitante de El Cartucho: “Allí, un águila con cabeza de perro comía cada día de su hígado que se reproducía sin cesar./El águila, que lo tomaba por una porción de roca parcialmente comestible, capaz de hacer pequeños movimientos y de emitir un canto disonante, sobre todo cuando se lo comía, hacía sus necesidades sobre él./ Este excremento era su alimento, él lo devolvía transformado en excremento sobre la piedra de abajo” (*La liberación de Prometeo*, Müller). “En este lugar, un hombre con cara de buitre devoraba todos los días el dinero de mis bolsillos que tenía que llenarlos sin parar./ El hombre, que me miraba como algo insignificante que podía devorar cuando quisiera, *carramaniao* y con un suspiro agonizante, sobre todo cuando consumía, también descargaba sus porquerías sobre mí./ Yo me alimentaba de esta porquería y lo devolvía en mi propia degradación sobre el suelo de este lugar”. (“Prometeo”, Carlos Carrillo).

En la posibilidad de movilizar la fantasía de grupos humanos fragmentados que 'la buena sociedad' ha reducido a la categoría de 'desechables', puede haber, como señaló Heiner Müller, una aguda mirada política en tanto despliegue de imágenes y procesos alternativos, fuera de los parámetros de permisibilidad. Y en esta instancia, donde el arte no sólo crea espacios metafóricos de resistencia sino que contribuye directamente a procesos íntimamente restauradores, a largo plazo -y sin que hubiese sido el primer propósito-, pienso que hoy se abre una vía de activismo dentro de la experiencia artística y no necesariamente desligada de ella. La acción social no se presenta en primer plano con fines redentores, es más humilde, como si fuera un excedente, una experiencia humana que deviene.

Los que hasta entonces habían sido catalogados como 'desechables' emergieron como *performers* y poetas: los textos que decían habían sido escritos por ellos y hablaban de ellos no representaban a otros que a sí mismos. La acción fue un acto de presencia, no de representación, ejecutada *in situ*, sobre el mismo terreno del barrio donde habían vivido, con los protagonistas reales, y donde la memoria se configuraba como un gesto, un cuerpo, una imagen, una voz. Se trataba de una especie de 'teatro de lo real' que podía ser leído desde diversos ángulos: como "instalación teatral", "performance", "instal-acción", "evento urbano", "arte en situación urbana", intervención urbana, o simplemente, como una ritualización simbólica que a la manera de un 'rito de paso' propiciaba el cruce a otro momento de sus vidas.



*Prometeo* (2003), de *Mapa Teatro*, con la participación de los exhabitantes del demolido barrio El Cartucho. Foto: Fernando Cruz, Fotografía Colombiana-Banco de Fotos.

El acto escénico desmontó las presencias en dos niveles: Primero, en un ‘tiempo estético’, la presencia real –no del personaje, sino de la persona que convertía su propio relato mítico en actos performativos, realizando pequeñas y sencillas acciones, casi rutinarias, sobre las mismas ruinas del lugar donde habían vivido. Y segundo, en un ‘tiempo cotidiano’ estas personas manifestaban sus relatos recientes, sus historias de vidas, a través de unas pantallas panorámicas en las que emergían sus memorias, imágenes de la ciudad cuatro décadas atrás, fragmentos fílmicos de la demolición del barrio, como si la virtualidad buscara ser

una extensión del espacio borrado. La liminal *communitas* que allí se había constituido sólo había sido posible desde una temporalidad y un espacio poéticos, desafiando una realidad de miserias humanas. Por un acto de inversión poética, los que eran seres liminales, expulsados sociales, emergían en una liminalidad metafórica, potentemente regeneradora, igualados ya no en la indigencia excluyente sino en la acción creadora, en el tejido de memoria y sueños, en la posibilidad de imaginar otras alternativas de vida.

*Prometeo* puede ser registrado como una acción escénica o una *performance*-instalación, pero fue también un acto de vida, gesto de resistencia, ritual de despedida. Las hibridaciones no fueron sólo artísticas, aunque se usaran estrategias teatrales, visuales y/o cinematográficas. La frontera más delicada que aquí se trazó estuvo en la zona donde se fundía la experiencia personal y el hecho estético. La fusión de escenarios artísticos y de topografías sociales detonaba una extraña 'cronotopía liminal' suspendida en la frontera entre dos mundos, desde donde emergía una *communitas* sostenida por la tensión metafórica entre lo mítico, lo estético y lo real.

Para los participantes *Prometeo* emergió como "una experiencia 'antropológica', poética y mítica del espacio en una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad" (Rolf Abderhalden, 53), en la que se configuraba una especie de ciudad trashumante, metafórica. Me importa considerar esta visión pues sugiere la conformación de un *corpus* liminal y abierto, de una antiestructura en el propio corazón de la estructura social, al margen de las cotidianidades y de las formas habituales de convivencia, y donde los exhabitantes del desaparecido barrio encontraron la posibilidad de transustanciar la sordidez, el olvido, el

desalojo y la muerte, en microutopías personales, en efímeras subversiones micropolíticas<sup>229</sup>.



*Testigo de las Ruinas*, video-instalación, *Mapa Teatro*, 2005. Foto: Archivo de Mapa Teatro

Más allá del Proyecto *C'úndua*, *Mapa Teatro* ha continuado trabajando con relatos y sucesos vinculados a El Cartucho. Entre el 2003 y el 2004 sus integrantes realizaron dos instalaciones: *Re-corrídos*, en la vieja casona del centro

---

<sup>229</sup> El término 'micropolítico' procede del *corpus* de Gilles Deleuze. Absorbido por el pensamiento contemporáneo, ha sido retomado entre otros por Eduardo Pavlovsky para referirse a movimientos de pequeñas comunidades, a gestos de resistencia no precisamente masivos ni liderados por instituciones, a proyectos más personalizados y singulares en los cuales también se construyen pequeños espacios utópicos –microutopías– que no buscan una legitimación totalitaria.

de Bogotá, donde *Mapa* tiene una provisional sede, y *La limpieza de los Establos de Augías*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá<sup>230</sup>. Entre el 2004 y el 2005 hicieron un seguimiento de la construcción del parque y elaboraron *Testigo de las Ruinas*, experiencia integrada por una instalación y una “video-performancia” donde reunieron los trabajos realizados a lo largo de casi cinco años: *La liberación de Prometeo* (antes de y durante la demolición del barrio), *La limpieza de los Establos de Augías* (después de la demolición y durante la construcción del parque), y un epílogo, *Leteo* (posterior a la construcción del nuevo espacio público).

*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 El Cartucho-, experimentando bordes estéticos, aproximando narrativas míticas, sucesos urbanos y problemáticas sociales que eran transmitidas en tiempo real. Tomar como punto de partida “Los trabajos y proezas de Heracles” propició una serie de asociaciones metafóricas entre el mito griego y las mitologías privadas de los participantes, entre la situación mítica de Heracles – la manipulación y el exilio de que fue objeto- y los procesos de exclusión, violencia y desalojo que vivieron los exhabitantes de El Cartucho.

Realizada después de la demolición del barrio y durante la construcción del parque, la obra fue elaborada como una video-instalación que se desarrollaba a través de dos relatos visuales, en dos tiempos y espacios: uno museográfico y cerrado –el Museo de Arte Moderno de Bogotá, ManBo- como “lugar de paso”,

---

<sup>230</sup> Proyecto ganador de una Mención de Honor en el XIX Salón Nacional de Artistas.

donde se proyectaba en tiempo real -el presente- la construcción diaria del Parque Tercer Milenio; el otro, abierto y público, “lugar de origen de la obra”, en la zona del parque en construcción -antiguo barrio de Santa Inés-El Cartucho- donde se proyectaban los testimonios –el pasado- de los habitantes de la última casa derruida. Ambas transmisiones se hacían simultáneamente, entre las diez de la mañana y las seis de la tarde.

El presente mutante, el diario transcurrir de los sucesos, estaba siendo proyectado en el museo -espacio donde tradicionalmente se congela una memoria artístico/cultural- como una obra viva y procesual. En un espacio público en construcción se instalaba una insólita y abierta ‘galería’, donde podían apreciarse los testimonios videograbados, obra documental, que referían un momento del pasado reciente de la ciudad. El evento se configuraba por la mirada del espectador sobre los diferentes fragmentos espacio/temporales. En el acto de contemplación estética se producía un desbordamiento al conectar directamente al observador con los complejos hechos –pasado y presente-, aportándole información para sacar conclusiones propias sobre las relaciones posibles entre remodelaciones urbanas y restauraciones sociales. Es éste un arte de prácticas relacionales, que trasciende la dimensión contemplativa y se instala en los intersticios sociales y en la experiencia de ‘lo real’.

En la manera en que se dispusieron los materiales y los espacios observo estrategias de inversión que posibilitan la lectura del hecho artístico como un acto de resistencia. Lo que se intentó manejar como problema local y que había estado teñido por una política de ocultamiento (borradura, desaparición) –la política oficial indicaba que había que borrar lo sucio y oscuro que ‘afeaba’ a la ciudad para

transformar la zona-, se revirtió como problema público, actualizando la memoria reciente, interceptando el olvido, amplificando la visibilidad del hecho a través de la repetición de los testimonios de los excluidos, entonces convertidos en sujetos con voz y en objetos de la visión.

El actual retorno a “lo real” apunta al “deslizamiento en la concepción de la realidad como efecto de la representación” (Foster, 150) y apela cada vez más al entrecruzamiento entre lo social y lo estético, acentuando la implicación ética del ciudadano-artista. Si para Hal Foster lo real se vincula a lo traumático siguiendo la mirada lacaniana, opto por vincular las irrupciones de lo real, al menos en los ejemplos que aquí estudio, a las heridas insertas en las memorias colectivas, a las roturas de los imaginarios sociales inevitablemente marcados por históricos actos de violencia y silenciamiento. Esta situación fue reflexionada por Adorno al considerar la emergencia de las obras de arte como “heridas sociales” (1992, 311), como expresión de un fermento social, refiriéndose particularmente a la experiencia de horror que marcó a la humanidad y como consecuencia, al arte del siglo XX. En un tiempo más reciente Heiner Müller se ha referido a las ‘supuraciones’ sociales que el arte muestra, utilizando la metáfora de ‘la herida sangrante de Filoctetes’ como expresión poética de las problemáticas más lacerantes que afectan la vida de las actuales comunidades y que hacen cada vez más visibles las falacias de las instituciones sociales.

#### 4.2. Activismo y *communitas* votiva

El artista visual y *performer* Álvaro Villalobos<sup>231</sup> ha desarrollado sus procesos creativos en diálogo con las problemáticas de exclusión, marginalidad y pobreza extrema, insertándose él mismo en esas situaciones, implicándose desde su propia experiencia, como 'acto de vida'. La opción de vivir la indigencia durante seis meses<sup>232</sup> representó ya una acción particularmente liminoide, al margen de la esfera artística, sostenida en el ofrecimiento del cuerpo y de la propia vida, y transustanciando la experiencia poética en devenir existencial. Esta acción connota reminiscencias artaudianas al configurar en el sujeto artístico un escenario corporal donde se pone en crisis a la propia materia humana, adelgazando en grados extremos los límites entre experiencia estética y experiencia de vida, insistiendo en un acto de la presencia-vivencia sin simulaciones.

Explorando esos límites Álvaro ha realizado una serie de ayunos, en un alargamiento progresivo del tiempo de duración. La abstención alimenticia durante varias horas, incluso días, se ha llevado a cabo en lugares tan diferentes como un salón en la Universitat Politècnica de Valencia<sup>233</sup>, una galería de arte en Medellín<sup>234</sup>, la entrada del Museo del Chopo<sup>235</sup> y la Plaza de Santo Domingo<sup>236</sup>, en el centro de la ciudad de México. En todos los casos el cuerpo fue ofrecido,

---

<sup>231</sup> De origen colombiano, actualmente reside en México.

<sup>232</sup> Me estoy refiriendo a la propia experiencia de este artista, quien durante seis meses vivió en las calles, en una ciudad de Estados Unidos.

<sup>233</sup> *Acto Sincrético Ex Voto*, 1999.

<sup>234</sup> *Acción sincretizada, Ex Voto*, octubre 2004, Sala de exposiciones COMFENALCO, Medellín, Colombia.

<sup>235</sup> Durante el Primer Festival de Performagia en el Museo Universitario del Chopo, México, DF, 2003.

<sup>236</sup> La acción titulada *Mientras todos comen*, fue realizada desde las 8 de la mañana del 24 de diciembre del 2003, hasta la noche del día siguiente.

expuesto a condiciones casi límites de resistencia, en lugares que refieren riesgo o precariedad. El gesto aparentemente solitario de un creador que asume voluntariamente una situación de riesgo vinculada a una problemática de los márgenes, expresa una voluntad de señalización y deviene una práctica de visibilidad.



Álvaro Villalobos, *Mientras todos comen*. Ayuno de 36 horas. Plaza de Santo Domingo, México D. F, 24 de diciembre de 2003. Foto: Archivo del artista.

Si bien ésta es una experiencia individual y solitaria, observo en ella signos de liminalidad. La marginalidad voluntaria del artista respecto al espacio cotidiano

donde circulan los alimentos, lo conecta con el *status* de inferioridad de los marginados sociales que viven en la indigencia y el hambre. Poéticamente allí se instala una votiva *communitas*: en tanto acción-ofrenda que lo aproxima temporalmente a una comunión física y espiritual con los que viven permanentemente en ese estado. El ayuno como acto sacrificial, como medio para un proceso de comunión con una determinada y real *communitas*<sup>237</sup> puede considerarse un ‘rito de paso’ pues es una acción transformadora, propiciadora de un tránsito hacia otro estado, y religadora en tanto experiencia que reúne y compromete el ser de la persona con algo comunal: la posibilidad de sobrevivir al hambre, al deseo y a la necesidad de alimentos, haciendo de la privación un rito, una ofrenda que consagra la pobreza a través de un sacrificio personal.

Ofrecidos a manera de exvotos -acciones de carácter votivo por medio de las cuales se puede agradecer un beneficio recibido (García, 2004)<sup>238</sup>- estos ayunos plantean la obra como “gesto de vida”, en el espacio limítrofe entre la acción artística y la existencia cotidiana. En el ayuno de treinta horas realizado en Medellín tras la vitrina de una galería que daba a la calle, el cuerpo se ofrecía y se exponía a la mirada pública en una posible analogía con hechos cotidianos, a través de un extrañamiento poético en el que se utilizaba la vida como medio expresivo y el propio devenir como ofrenda poética.

---

<sup>237</sup> En este caso me estoy refiriendo a la *communitas* social de marginados e indigentes.

<sup>238</sup> Del catálogo del artista, acompañando las obras *Registro de Acciones* y *Acción Sincrética*, realizadas en Medellín, octubre 2004.



Álvaro Villalobos. *ExVoto. Acto Sicrético*. Ayuno de 28 horas en Facultad de Belles Artes de San Carles. Valencia, España, enero, 2002. Foto: Archivo del artista. A su alrededor pueden distinguirse las fotos depositadas por los visitantes en comunión con la acción votiva del *performer*.

Las intervenciones realizadas por Álvaro en la calle de El Cartucho, en Bogotá, fueron conceptuadas desde la estrategia artística como actos por la vida: literalmente implicaban un enfrentamiento con la avalancha de asesinatos de indigentes ejecutados por sicarios, pero impulsados por comerciantes de la zona, políticos y militares. Previo acuerdo con esos mismos indigentes, y en conjunto con un grupo de artistas egresados de la Universidad Nacional de Colombia y de la Escuela de Artes de Bogotá, en un terreno baldío y desde un tiradero de

basura<sup>239</sup>, se leyeron poemas, se colgaron pinturas sobre los muros, mismas que fueron quemadas al terminar la tarde. Orientados por Álvaro, los indigentes fueron los ejecutantes de la acción, colocando en forma de cruces y a manera de réquiem por los asesinados carteles de papel *craft* impresos en serigrafía, en tintas roja y negra, donde se leía: “En el mercado de la Indolencia. La muerte está demasiado barata”.



*La facción*, acción de Álvaro Villalobos en El Cartucho, Bogotá, 1993. Foto: Archivo del artista.

Como en *Prometeo –Proyecto C’Úndua*, de *Mapa Teatro*- los ejecutantes o *performers* reales fueron los propios habitantes de las calles de El Cartucho; los

---

<sup>239</sup> La acción fue realizada el 17 de septiembre de 1993, en la carrera 11 con calle 6ta, en Bogotá, y fue titulada *La Facción*. Agradezco a Álvaro Villalobos toda la información, así como los valiosos documentos visuales facilitados.

creadores o artistas fueron apenas coordinadores de la experiencia, de acciones que amplificaron y dieron visibilidad a personas y situaciones que las estructuras sociales se empeñan en mantener en la invisibilidad. Acciones que más allá de cualquier resultado en el terreno del arte, emergen como gestos éticos sumergidos en territorios complejos, marginales y subalternos, comprometidos en la búsqueda de un beneficio mínimo, pero vital para sus habitantes.

La obra performativa de Álvaro Villalobos se implica en la esfera relacional, eligiendo accionar sobre problemáticas de precariedad. Una de las acciones realizadas en la Ciudad de México privilegió la dimensión relacional no sólo porque se concretó en una convivencia con niños de la calle<sup>240</sup>, sino porque su principal propósito fue generar un beneficio para esa microcomunidad, utilizando su propio trabajo como medio para obtener materiales, organizando con los niños la reconstrucción de sus precarias 'viviendas', preparándolas para la época de lluvias. La realización de esta acción, más allá de la reparación final, generó un proceso de experiencias personales y colectivas con implicaciones físicas y afectivas.

Desde un punto de vista liminal aparecen allí una serie de atributos que interesa destacar: la emergencia del artista como "observador periférico" o "ente liminal" que se ofrece en la búsqueda de una situación de comunión con las márgenes; la instalación de una *communitas* alternativa, espontánea y temporal, constituida entre el artista y el grupo de chicos de la calle, al margen de cualquier relación de *status*; la creación de una situación intersticial en el propio corazón de

---

<sup>240</sup> Esta acción fue titulada *La caja negra o el espacio de Iván* y fue realizada en mayo del 2004, sobre la calle Juárez, en la Alameda Central.

la ciudad –en pleno centro histórico- como acción alternativa frente a la inacción de las estructuras sociales.

Mucho más allá de los límites concebidos por lo que actualmente reconocemos como “arte relacional”<sup>241</sup>, las prácticas de Álvaro Villalobos se mueven en una frontera difícil de enmarcar, fuera de la mirada “curatorial”<sup>242</sup> que regresa las acciones a la condición de ‘singulares obras’ para ser exhibidas en bienales internacionales. Villalobos explora la dimensión activista de una práctica que deviene política por la naturaleza de la propia acción, implicándose en las situaciones de las márgenes urbanas y de los espacios subalternos. Saliendo del arte y entrando en la esfera cotidiana este creador busca transformar con su acto, aunque sea mínimamente, la calidad de vida de un grupo humano, interesado en resguardar su propio hacer de la categoría de obra de arte.

#### 4. 3. *Performances* sacrificiales, señalamientos de lo abyecto social

La noción del *performer*, como productor de un ‘arte secrecional’<sup>243</sup> que se alimenta de su propia corporalidad, que da presencia a sus fluidos, desechos y

---

<sup>241</sup> Me refiero particularmente al arte estudiado por Nicolas Bourriaud, que de manera general ha ocupado la mirada de estudiosos y curadores de arte, como el propio Bourriaud, ganando un lugar en espacios artísticos alternativos, pero también en reconocidas galerías, museos y bienales internacionales.

<sup>242</sup> El término “curatorial” está relacionada con los procesos de “curaduría” que actualmente imperan en el mundo del arte. La figura del “curador” de arte implica no sólo un criterio de selección y una posible mirada teórica para configurar exposiciones, simposios, seminarios sobre arte, creando una nueva dimensión autorial, sino que también ha pasado a ocupar un espacio de poder en el ámbito de la difusión, circulación y mercado del arte, particularmente en el ámbito de las artes visuales.

<sup>243</sup> La idea de un ‘arte secrecional’ la extraemos de Richard Martel (2001, 35 y 37) quien plantea la naturaleza ‘secrecional’ del *performer* y del ‘arte acción’ al trabajar con las sustancias del cuerpo, utilizando los propios fluidos corporales como materia de producción artística, condición que relaciono con la dimensión de lo abyecto, en tanto implica lo caído, lo excluido o expulsado del yo, según Kristeva, y que me interesa observar como lo excluido o expulsado del cuerpo humano y del cuerpo social en el cual se inserta.

materias orgánicas, tuvo su configuración metafórica en la poética y en el gesto vital de Antonin Artaud, según ha planteado Richard Martel<sup>244</sup>, tanto como en las prácticas extremas del Accionismo Vienés<sup>245</sup>.

En sus diversos escritos Artaud insiste en el teatro como “acto y emanación perpetua” (150)<sup>246</sup>, como producción de estados no racionales a través de un lenguaje de signos diversos -no sólo verbales- sino esencialmente corporales, gestuales, como un acto de riesgos vitales donde el cuerpo del ser se expone en una radicalidad necesaria y cruel, en el sentido de apetito y torbellino de vida, de rigor cósmico, de necesidad implacable para un mundo donde toda ascensión y transfiguración implican un desgarramiento (1969, 136-137). Si bien en estos primeros textos emergía una corporalidad poética que redimensionaba la teatralidad, hacia finales de la siguiente década Artaud va a proponer una corporalidad escatológica. El cuerpo que produce y expulsa secreciones no puede prescindir de esta muerte de lo propio. La materia fecal expulsada es constitutiva de vida<sup>247</sup>. Esta experiencia que Artaud concreta en materia poética a través de las palabras que arman su escritura, remite a la visión cosmogónica de un ser que se reconoce doble, abierto a la vida y al proceso de muertes que posibilitan la

---

<sup>244</sup> “Artaud propose la responsabilité sécrétionnelle du corps de l'artiste-poète-acteur ; c'est une relation dynamique que la chair se donne avec les substances et matières du performatif. Il invoque les strates du tissu performatif en relation d'osmose délirante avec une synergie impitoyable” (Martel, 2001, 49).

<sup>245</sup> Grupo constituido en 1965 que se propuso utilizar el cuerpo como soporte y material de la obra artística, asumiendo la corporalidad degradada para atacar los tabúes que reprimían social y corporalmente al ser, haciendo del arte corporal un medio de liberaciones personales, una violenta protesta contra el *establishment* y los estereotipos del comportamiento, en una provocación sacrílega que los religaba con antiguas prácticas paganas y dionisiacas.

<sup>246</sup> “Cartas sobre el lenguaje”, tercera carta, 1932. *El teatro y su doble*. Edición de 1969, señalada en la bibliografía.

<sup>247</sup> “Todo lo que huele a mierda/ huele a ser. (...) En el ser hay/ algo especialmente tentador para el hombre/ y ese algo es precisamente/ LA CACA” (Artaud, 1977, 81). “Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior expulsa sobre mí su baba” (Artaud, 1998, 11).

continuidad de la vida, al cuerpo doble de la concepción grotesca donde es imposible separar la obra de los desechos. En Artaud la obra artística, tal y como él declaró, se constituye con los desechos propios, una escritura de desechos y de secreciones corporales. La escatología grotesca de este Artaud – *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*- se configura a través de una textualidad poética donde la palabra es aún el medio para la representación de los dramas corporales, configurando “una textualidad del cuerpo” (Weisz, “Artaud: Artífice del cuerpo”)<sup>248</sup>.

Si me he detenido en estas reflexiones sobre el *corpus* grotesco de la poética artaudiana ha sido con la intención de marcar las relaciones y diferencias con el *corpus* abyecto del performer colombiano Rosemberg Sandoval, quien ha producido su obra como “una franja de tolerancia alimentada por el poder de lo marginal” (2001, 10)<sup>249</sup>, construida en su totalidad a partir de materias orgánicas, secreciones corporales propias y ajenas, con *detritus* urbanos y diferentes vestigios de la vida en los límites<sup>250</sup>. Su creación abarca dispositivos objetuales, instalacionistas y performativos, a partir de materiales pobres y fragmentos de realidad cotidiana, como periódicos, ropa usada, gasa, curas adhesivas, objetos encontrados en la calle, fragmentos de paredes, plásticos, alambre de púas, madera amazónica, pedazos de vidrio y concreto resultantes de los atentados que

---

<sup>248</sup> Hago referencia a la conferencia “Artaud: Artífice del cuerpo”, impartida por Gabriel Weisz, Universidad Iberoamericana, 1997.

<sup>249</sup> Del catálogo del artista en ocasión de la retrospectiva presentada en el X Festival Internacional de Arte de Cali, septiembre 12 al 23 de 2001. Todas las citas identificadas con este año corresponderán a dicha fuente.

<sup>250</sup> “Mi investigación y manejo de sensaciones se basa en el poder de lo marginal” (2004). Entrevista a R. Sandoval: <http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSandoval.htm> (todas las citas correspondientes a este texto serán señaladas sólo con el año).

comúnmente ocurren en la ciudad, incluyendo también orina, sangre, cabellos, vellos púbicos, vísceras humanas, cadáveres y cuerpos de indigentes.

Si bien el cuerpo escatológico de Rosemberg es residuo y expulsión del propio cuerpo, es también residuo de otros cuerpos donde los fragmentos ya no tienen posibilidad de reanudar la vida. Como en la escritura de Artaud, en Sandoval se concreta una práctica artística que incluye la relación con el dolor, donde los desgarramientos corporales imponen experiencias límites. Pero a diferencia del *corpus* textual artaudiano, la constitución poética del *performer* colombiano es matérica: directamente aparecen los pedazos de cuerpos reales – cabellos, vísceras, cadáveres-, incluyendo sustancias secrecionales. Fuera del ciclo vital del grotesco relaciono la creación de Rosemberg -inmersa en una realidad de muerte y violencias cotidianas- con lo abyecto social.

Lo abyecto refiere aquello que desborda los límites corporales a través de los orificios, lo marginal, lo caído, y es lo que el cuerpo descarta (Kristeva, 2000). Si bien la abyección se configura a partir del límite, de las expulsiones del cuerpo, su constitución no es liminal pues no es temporal y efímera, sino que toma la atemporalidad que se instaura en el territorio de la muerte. Es en los orificios -por donde se expulsan y entran las materias- donde habita la dimensión liminal, al ser éstos territorios de paso, ambiguos, de vida y muerte, de permanencia efímera.

Al implicar una salida del cuerpo interno y sus materias, lo abyecto podría tener relación con la idea del cuerpo abierto y grotesco. Pero lo grotesco -al menos en la percepción bajtiniana- implica un cuerpo y un movimiento doble: no sólo se refiere a lo que fluye y sale, sino también a lo que entra por los orificios. Mientras que lo abyecto supone un viaje de salida, en un único sentido -lo que el

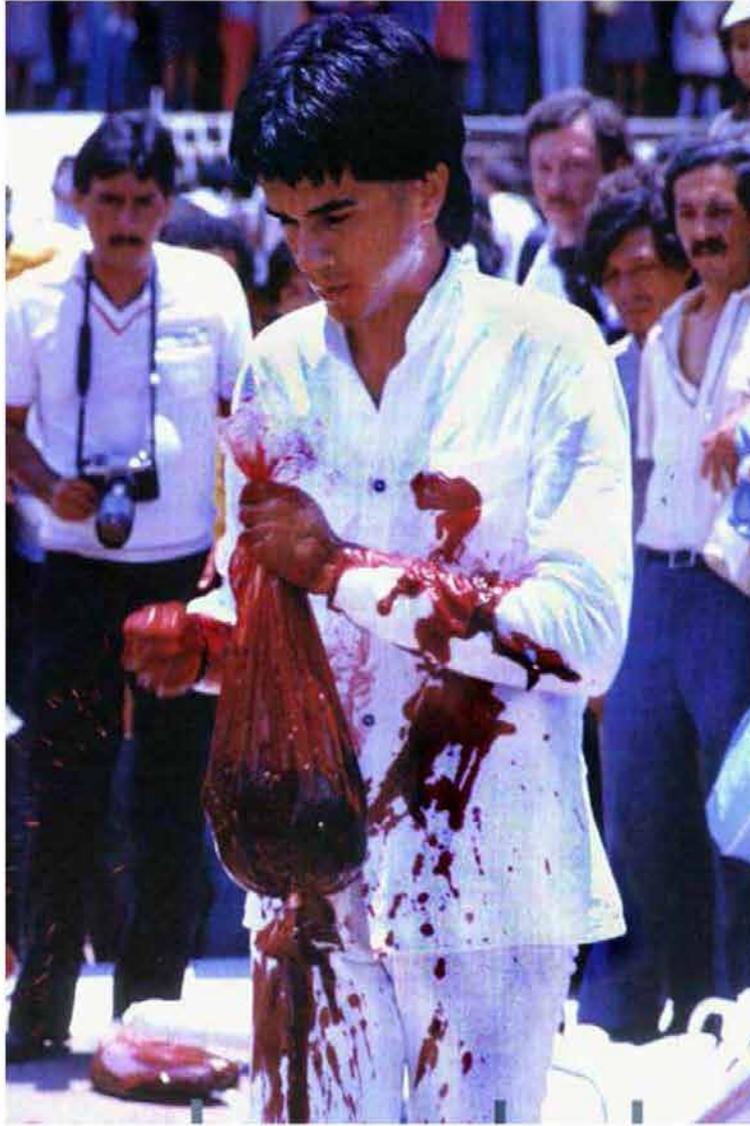
cuerpo expulsa-, lo grotesco traza un recorrido doble, indicando también la vida que entra al cuerpo por los orificios, donde la expulsión forma parte de un ciclo natural de vida-muerte-vida:

A diferencia de lo que entra en la boca y nutre, lo que sale del cuerpo, de sus poros y de sus orificios, marca la infinitud del cuerpo propio y provoca la abyección. Las materias fecales significan, de alguna manera, aquello que no cesa de separarse de un cuerpo en estado de pérdida permanente para pasar a ser *autónomo*, distinto de las mezclas, alteraciones y podredumbres que lo atraviesan. Sólo al precio de esta pérdida el cuerpo se hace propio (Kristeva, 2000, 143).

El cuerpo abyecto se aproxima al grotesco al hacer visible ese otro cuerpo interno que al salir se descompone, molestando, incomodando la mirada, contaminando, haciendo evidente el principio de fecalidad y escatología que habita la vida<sup>251</sup>. Pero aunque ambos estados desestabilicen la mirada y perturben a los mecanismos concebidos para maquillar lo desagradable y lo feo, la connotación mortuoria de la abyección le impide igualarse al grotesco.

---

<sup>251</sup> Muy a propósito resuena el pensamiento de Artaud y la percepción grotesca que lo anima: "Todo lo que huele a mierda/ huele a ser./El hombre bien hubiera podido no cagar,/ no abrir el bolsillo anal,/ pero eligió cagar/ del mismo modo en que debió elegir la vida/ en vez de consentir en vivir muerto" (81, 1977).



Rosenberg Sandoval, *Caquetá* (1984), acción realizada con sangre, gasa y madera amazónica. Foto: Del catálogo del artista (Cali, 2001).

Lo abyecto nos sitúa en una relación compleja con lo moral al exhibir la fragilidad de lo legal: “La abyección es inmoral, tenebrosa (...), turbia” (Kristeva, 2000, 11). Remite a la exclusión y a la suciedad, a los desperdicios y desechos corporales, al poder revulsivo de la carne expuesta bajo la delgada capa de piel, o de la sangre atravesando orificios y tejidos. Lo abyecto es aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden, sin respetar límites, lugares, ni reglas, y sugiere lo

ambiguo, lo mixto (Kristeva, 11), razón por la cual nos remite a la complejidad de lo híbrido, a la descomposición corporal.

Más allá de cualquier reducción psicoanalítica me interesa la aparición de lo abyecto social en el trabajo de Rosemberg Sandoval, allí donde la descomposición y la muerte cotidiana se concretan en un cuerpo, y el cadáver emerge como el más común de los límites<sup>252</sup>. En muchas de sus acciones el artista ha expuesto sus propios fluidos corporales, pero éstos han sido mezclados con sustancias y objetos que proceden de un *corpus* social generalmente marcado por situaciones de violencia y dolor. Incluyo una relación que ejemplifica la idea: En *Extensión* (1980-81) la orina del artista circulaba por sondas que sostenían sábanas usadas a las cuales se adhirieron vellos púbicos; en *Acciones individuales* (1983) los cabellos de cadáveres fueron utilizados para escribir un extenso texto con el que se fueron forrando las cuatro paredes y el piso del Museo de Arte Moderno de Cartagena; en *12 de marzo de 1982*<sup>253</sup> tiñó con sangre la información de periódicos; en *Caquetá* (1984) envolvió en gasa y sangre pedazos de madera amazónica; en *10 de marzo de 1982* utilizó vísceras para tejer una gran malla que

---

<sup>252</sup> “el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo”, dice Kristeva. Ver *Poderes de la perversión*, p. 10.

<sup>253</sup> “El 12 de marzo de 1982 es un día normal, pero es un día tenso porque son cosas que están sucediendo en el país antes de elecciones. La fecha 12 de marzo coincidió con una jornada de acciones e instalaciones que se hacían el 10, 11 y 12 de marzo de 1982, y entonces las enumeré con la fecha. La pieza es una gran instalación hecha con los periódicos de ese mismo día. Me regalaron los 500 periódicos en la mañana y empecé a colocarlos y a adherirlos de manera legible y secuencial. La instalación se hizo en la mañana para ser inaugurada en la noche de ese mismo día, esos periódicos tenían validez ese mismo día. En el piso había una especie de almohadillas hechas con periódicos teñidos en sangre. El asunto era teñir la desinformación. Teñir la noticia. Esta sangre era de cadáver humano que me robaba en las morgues. La pieza generó mucho calor porque era encerrar el espacio en papel periódico, la gente solamente tenía entrada al lugar por las esquinas al levantar las cortinas de periódicos. El espacio se ahogó en calor. Alteré la temperatura del lugar físicamente” (Sandoval, 2004).

se extendía de pared a pared, allanando el espacio del público dos días antes de las elecciones<sup>254</sup>, y en *Síntoma* (1984)<sup>255</sup> utilizó una lengua impregnada en sangre para escribir sobre las paredes del Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, superponiendo palabras tales como ‘desaparición’, ‘temor’, ‘violación’, ‘muerte’, ‘asesinato’.

En todas estas acciones el cuerpo abyecto es un cuerpo social que se extiende, evidenciando la constitución de un sistema político y moral que lo provoca y disimula. Si lo abyecto de manera general nos sitúa en la fragilidad de los límites, su configuración social habla de esas márgenes donde se negocia la vida y la muerte, cínicamente disimuladas por las estructuras de *status* y conscientemente evidenciadas por las *communitas* espontáneas de las márgenes<sup>256</sup> y las *communitas* poéticas que emergen en los intersticios de las estructuras sociales.

Lo que podríamos leer como práctica de un ‘arte povera’ es en este artista la resultante de una coherencia natural con su propia condición de vida, anudando ancestralidades e indigencias cotidianas. Su voluntad por escenificar la

---

<sup>254</sup> “El asunto en este tipo de obras es transgredir valores éticos y morales. Los éticos me los salto fácilmente, pero con los valores de la memoria es más difícil porque la memoria tiene que ver con los parámetros adquiridos socialmente. Con los materiales que empleo para elaborar la obra lo consigo, creo yo, porque a pesar de usar materiales tan fuertes uno les da otro tipo de lectura y dirección. Son vísceras pero tratadas sin expresión y con mucha frialdad. Es un trabajo con vísceras pero sin aire expresionista ni minimalista. En esta performance con vísceras yo no derramé ni una gota de sangre en el piso. Lo único que había era un fuerte hedor, que era lo que anudaba la pieza. Era un olor fuertísimo a formol con víscera pútrida. Dolor entorchado en piedad” (2004).

<sup>255</sup> “*Síntoma* son unos textos que elaboré con una lengua humana. La lengua la impregnaba en sangre y luego escribía con ella sobre las paredes del museo. Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre texto, una palabra encima de otra palabra. El texto contenía palabras como: desaparición, temor, violación, muerte, asesinato. Al final quedaba un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre” (2004).

<sup>256</sup> Cuando digo *communitas* espontáneas de las márgenes me refiero a la agrupación espontánea de indigentes y personas de las calles que se aproximan y auxilian para sobrevivir. En una dimensión diferente me refiero a las *communitas* poéticas como aquellas que emergen temporal y efímeramente a través de actos poéticos.

marginalidad como argumento (González, 2002, 185) está sustentada en lo que él define como “razones pragmáticas” o posibilidades económicas<sup>257</sup>, y lo que podríamos reconocer como necesidades expresivas u obsesiones personales:

Para que una pieza pueda formar parte de mi obra, rigurosamente tiene que haber sido usada, tener una historia previa ... Yo casi no compro nada para realizar mis piezas, todo lo recojo y le doy otro sentido, otra dirección; tengo una obsesión por la mugre (en Ramírez, 2002).

El despliegue de un lenguaje que aprovecha el dispositivo del *ready made* como recurso legado por el arte del siglo XX ha ido conformando una estética del dolor y la violencia nacida del “exceso de las carencias”, de la “evidencia de las muertes (...), la desesperanza y la desesperación” (González en Sandoval, 2001), pero muy especialmente de la voluntad del creador por “convivir con la indigencia, con la locura y la muerte” (Sandoval, 2003), optando por un medio como el *performance* que potencia los señalamientos y el contacto directo con lo real subalterno<sup>258</sup>.

La imagen del creador como “observador periférico”, como ser liminal que transita entre límites vitales, es un enunciado procedente de Turner que como ya he dicho, traslado al campo artístico. En el contexto colombiano, al menos en los casos aquí incluidos, deviene una metáfora que refleja la ubicación liminal de

---

<sup>257</sup> “Pienso que los materiales tienen mucho que ver con las necesidades y condiciones económicas de uno”. “La relación con esos materiales está hecha a partir de razones pragmáticas porque yo no tengo dinero” (2004).

<sup>258</sup> Dicho a la manera de Rosemberg Sandoval: “Y es el arte de la performance con su carácter de salvación y orfandad, lo único que nos permite convivir con la indigencia, con la locura y con la muerte”(2001).

algunos creadores, y particularmente la de un *performer* como Rosemberg – “habitante constante y fiel de los márgenes”, le ha llamado el curador Miguel González<sup>259</sup>- que transita entre desastres colectivos, escrutando los pedazos materiales y humanos: “Mis primeros dibujos los elaboré con cabello mío, encima de esquirlas de vidrio de seguridad que hacían parte del escenario de un crimen contra un infante cometido cerca de mi casa” (2001, 10).

En más de una ocasión se ha aludido al carácter perturbador de su obra. En una especie de *pathos* de la desidentificación Rosemberg ha realizado actos performáticos que han sido considerados como ‘rituales impúdicos’ y que han generado polémica por las implicaciones humanas, físicas y afectivas que suscitan. Estas acciones –como casi toda su obra- las ha realizado vestido de blanco, como un “antiséptico ejecutante, enfermero, mediador, oficiante” (González, en Sandoval, 2001, 5). Pueden citarse *Baby Street* (1998-1999)<sup>260</sup> -en la cual lavó el rostro, manos y pies a un niño de la calle, utilizando gasas y alcohol que luego extendía hasta configurar un *sfumato* de mugre- y *Mugre* (1990) realizada durante la Tercera Jornada de Performances, en Cali, en la cual transportó sobre sus hombros un indigente adulto -desde su lugar de asentamiento en la calle hasta un salón del Museo de Arte Moderno- y

---

<sup>259</sup> Miguel González es curador en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, donde ha presentado varias acciones de Rosemberg y curado varias ‘exposiciones’ de este artista que vive y trabaja en Cali, ejerciendo la docencia en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Valle.

<sup>260</sup> Refiriéndose a esta acción Rosemberg ha dicho: “Yo pienso que más que cristiana es humana porque la limpieza desinteresada se le puede aplicar a cualquier ser de la tierra. Va más allá de la ideología, es más que eso. *Baby Street* la hice para “Arte y Violencia en Colombia desde 1948”, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El niño que utilicé allí tenía 16 años y parecía de 80. La ciudad se lo había devorado” (2004). Esta acción también la realizó en México, D.F., en el IX Festival de Performance, haciendo entrar al Ex Teresa uno de los tantos niños de la calle que deambulan por la zona.

sosteniéndolo dibujó con él “una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo” (Sandoval, 2001, 21)<sup>261</sup>.



Rosemberg Sandoval, *Mugre*, 1990. Foto: Del catálogo del artista(Cali, 2001)

---

<sup>261</sup> “El hecho de que el indigente en *Mugre* no toque el piso, me maravilla, él se mantiene siempre por encima como un ángel, y además el hecho de que él mismo manche el museo con su mugre me parece genial, es la mugre como pigmento, como óleo de paleta rancia y sucia. Es la mugre de la ciudad vertida a través de un miserable sobre el museo blanco y reluciente” (Sandoval, 2004).

En un sentido radicalmente opuesto al usado por Yves Klein durante sus *Anthropométries de l'époque bleue* (París, 1960), en lugar de utilizar como pinceles las modelos desnudas que se bañaban en azul para frotarse sobre extendidos lienzos -mientras una orquesta interpretaba una monótona sinfonía que había sido compuesta por el propio Klein-, Rosemberg acude al cuerpo de los indigentes como un señalamiento y un acto de mordaz poesía: “La rearticulación de la mugre como espíritu iluminado, como historia, riesgo, entraña y forma irreversible, construido así mismo sobre la piel de un ser diluido por la sociedad” (2001, 8), sin más acompañamiento sonoro que el inquietante silencio de los polémicos asistentes.

En una acción que no se hizo pública y que fue registrada por medio de fotografías (*Morgue*, 1999), el artista cubre con plásticos negros una serie de cadáveres, colocando una vela encendida sobre la mano de uno de ellos<sup>262</sup>. Algunas performances de Rosemberg son registros de ideas que por alguna razón, casi siempre obvia, no pueden realizarse. *Morgue* de cierta manera concretaba un antiguo proyecto en el que se proponía incluir cadáveres de personas con antecedentes políticos. En esta acción íntima, en soledad con los cuerpos inertes, considero que se instauraba un personal rito de comunión con el dolor. A través del contacto descarnado con el alumbramiento mortal de la carne,

---

<sup>262</sup> A modo de información complementaria transcribo fragmentos de las declaraciones del artista: “... parte de mi niñez transcurrió frente a un hospital. Y eso es muy importante, mis dos hermanos mayores trabajaban allí en el hospital como enfermeros. Yo siempre jugaba en el hospital mientras no había visitas. Entonces estaba solo allí con todos los pacientes, y eso me marcó mucho porque tuve una relación directa con el dolor y con la sangre, que nunca me impresionó [...] mi casa quedaba muy cerca de la sala de urgencias del hospital, entonces allí veía todo el tiempo ese desplazamiento de agonía y dolor, o de repente alguien reviviendo. Tengo una conexión agradable y bella con el dolor; no me impresiona, pero me conmueve” (2004).

releo esta *performance* como un efímero rito en el cual emergió una fúnebre *communitas* dolorosa.

Las acciones de Rosemberg Sandoval producen un malestar que vulnera la moralidad de las estructuras sociales, mínimamente practicada pero astutamente esgrimida cuando alguien evidencia su falaz representación. La acción de este artista, sin simulaciones caritativas, sin discursos redentores, nos confronta. Siendo consecuente con su radicalidad, Rosemberg ha dicho que él trabaja con el cinismo<sup>263</sup>. En un mundo donde nos sobrepasa el cinismo cotidiano tal vez no debería escandalizarnos su uso como descarnada estrategia artística para desenmascarar falsas ideologías y cómodos puritanismos. Como ha señalado Miguel González, la eficacia de la obra de este artista está en su capacidad de consignar los elementos más despreciables que habitan en las entrañas de una sociedad infame (en Sandoval, 8, 2001)<sup>264</sup>.

Las sustancias que el cuerpo expulsa contaminan: al ser desechos, partículas de muerte, representan lo impuro, lo que no debe ser tocado. La purgación o la llamada *catarsis* ha estado asociada a estos movimientos de expulsión de fluidos corporales, como el llanto, los sudores, el vómito, o incluso la salida definitiva del cuerpo, la propia muerte. El acto de purificación poética sólo

---

<sup>263</sup> Me estoy refiriendo a los pronunciamientos de Rosemberg en un encuentro desarrollado en la Ciudad de México (junio, 2003) entre el grupo internacional *Black Market* y algunos performers mexicanos.

<sup>264</sup> Transcribo fragmentos de un texto del crítico y curador argentino Jorge Glusberg, escrito a propósito de la exhibición de la obra de Sandoval en Argentina: "Las denuncias de Rosemberg Sandoval adquieren el estatuto privilegiado de enfrentarse con lo obvio, lo simple y lo natural. La lectura de sus discursos exige una posición desprejuiciada y atenta del receptor, una inversión de la receptividad pasiva de imágenes conocidas. Frente al panorama de las acciones reflejadas y condicionadas por la acción de la cultura, su arte desmonta las imágenes ritualizadas y las aprovecha, enriqueciéndolas. Existe así, una posición dialéctica entre lo dado y lo tratado. Su arte no busca la consecución de un programa con miras a una realización determinada: es un camino de reflexión hacia un dominio del mundo de lo circundante" (cit. por Miguel González en Sandoval, 2001).

protege de lo abyecto a fuerza de sumergirse en él (Kristeva, 42). Y esta idea me interesa para comprender la metáfora del creador como *pharmakos*, como ese chivo expiatorio que debe convivir con lo impuro, llegando incluso a adsorberlo, a simbolizarlo, hasta convertirse en *katharmos*, en el oficiante que a fuerza de ser *pharmakos* es también el que proporciona la *catarsis* y la posible curación. Esta naturaleza ambigua del *pharmakos* (Kristeva, 113) la observo en las prácticas poéticas, rituales y sacrificiales de Álvaro Villalobos y Rosemberg Sandoval. Conviviendo con el dolor, la contaminación y la muerte, la acción poética propicia un espacio sacrificial y transformador.

Es en ese sentido de rito y sacrificio que percibo acciones como *Yagé* (1992)<sup>265</sup> y *Rose-Rose* (2001 y 2003), donde el propio cuerpo del *performer* ofrece la materia vital como acto de sublimación y purgación moral, próxima al ascetismo cristiano, no a su institucionalización católica<sup>266</sup>. En ambos *performances* la sangre del artista -que brota de las heridas causadas por la misma acción- deviene una ofrenda real y simbólica del dolor propio, a la vez que resulta un desafío a la posibilidad de autodestrucción, un radical acto ético<sup>267</sup>. En cierto diálogo con la *performance* de Michael Journiac -*Messe pour un corps* (1969)- donde el *performer* oficiaba el sacramento de su propia sangre,

---

<sup>265</sup> Existen dos versiones de esta acción. En una, el artista ataviado como un “chamán andrajoso” aparecía en un círculo de fuego, leyendo un texto de Julio Cortázar, mientras con un pedazo de vidrio cortaba su piel debajo del ombligo, y bebía la sangre que recogía en su mano. En la segunda versión se cortaba con un crucifijo al que había incrustado un bisturí de cirugía.

<sup>266</sup> “La relación con el dolor marcó mi vida. Mi familia es enferma y fervorosamente cristiana. Yo me considero un buen cristiano. En la vida cotidiana trato de aplicarlo, es un cristianismo activo y liberado” (2004).

<sup>267</sup> El propio artista ha dicho que esta acción constituye una liberación de su peligro real de autodestrucción, “un acto de conciencia, en donde el dolor se convierte en ultra-potencia moral”(2004).

entiendo el ritual de autocomunión de Rosemberg, deviniendo acción chamánica que compromete la existencia. En *Rose-Rose*, descalzo, vestido de blanco y sentado sobre un metate, tritura doce docenas de espinosas rosas rojas con sus manos, en las que queda inscrita “una ilegible, incierta y enferma cartografía del dolor” (2003). Definida por él mismo como una “des-escenificación” de una “acción de moral superior”, esta obra “dedicada a todos aquellos en quienes el dolor y la barbarie pudo más que el tiempo”, fue realizada en la Plaza de Tlatelolco de la Ciudad de México (junio, 2003): ejecutada y percibida allí, esta acción-rito-ofrenda alcanzaba su plenitud expresiva e instauraba una dolorosa *communitas*.



Rosemberg Sandoval en *Rose-Rose*. Tlatelolco, Plaza de las Tres Culturas, México D.F. 2003. Foto: Ileana Diéguez

En ambas acciones el cuerpo herido ofreciendo su sangre explora dolorosos límites. Esta situación la considero como una especie de ‘rito de paso’ hacia un estado que el mismo Rosemberg ha definido como condición moral superior y que percibo próximo a la poética de la crueldad propuesta por Artaud y entendida por éste como “una especie de determinismo superior” (1969, 135). Artaud habló de la crueldad como “ineluctable necesidad”(136), como acción “terrible y necesaria” (110). Ese “determinismo superior” que alentaba la poética de la crueldad artaudiana lo percibo en Rosemberg Sandoval como realización de una ética de la crueldad: ejecución de acciones radicales donde el Ser se expone y compromete, de actos que devienen “des-escenificaciones” de “una acción de moral superior”.

Contaminadas por el dolor, las acciones de este creador trascienden el dolor: *phármakos* y *katharmos*, a la vez, el *performer* es oferente, ofrenda y chamán. Observadas como prácticas de un chamanismo personal, ellas devienen actos de religación con el dolor colectivo y propio:

En mi bello país exhumo la historia anónima u oficial (...)

Produzco un arte para nadie en un país sin estado y con mucho miedo (2001)<sup>268</sup>

La obra de Rosemberg Sandoval constituye una ofrenda de tejidos y fluidos corporales colectivos, anónimos y propios que hace visible la “estetización de la violencia como una ironía” (González en Sandoval, 2001): los ‘objetos

---

<sup>268</sup> Estos fragmentos corresponden a un texto escrito con lápiz sobre las paredes y el piso de la Sala Mutis, en la Universidad del Valle de Cali(*Margen*, 1996).

encontrados', incluyendo cadáveres, son los cuerpos expulsados de la vida por la misma estructura a la cual el artista los devuelve, transfigurados en acciones que evidencian los detritus cotidianos.

Para este *performer* la práctica artística es una práctica ética<sup>269</sup>, sin mesianismos redentores, sin temer metaforizar la existencia en una paradójica 'utopía escatológica', un lugar imposible plagado de hedores, dolores y sufrimientos no sólo corporales, donde cada día hay que batallar por la vida<sup>270</sup>.

La expansión de los espacios y formas de representación o creación artística, la fusión entre experiencia de vida y violencia cotidiana, parece haber producido un extrañamiento en la mirada del artista. La contemplación de los espacios reales está teñida por la vivencia concreta; el espectáculo de lo real con su alta dosis de muerte y dolor parece haber empujado la expansión de los marcos estéticos.

Explorando en cotidianas 'zonas de tolerancia', de vida al límite, instaladas por la violencia en las más diversas topografías colombianas, los creadores han producido una singular obra que es inseparable de la condición experiencial que las genera.

Las prácticas de algunos artistas colombianos han ido constituyendo liminales *communitas* poéticas, animadas por *pathos* de dolor, sacrificio y ofrenda, inmersas en situaciones de marginalidad e indigencia, condición por la cual las considero *communitas* dolorosas y votivas. A diferencia de los casos argentinos y

---

<sup>269</sup> Al extremo de disociarla de cualquier empresa económica: "(...) yo no vendo nada y eso me parece agradable porque me da mucha libertad; vivo de la docencia, pero no del arte que hago" (Sandoval en Ramírez, 2002).

<sup>270</sup> La 'utopía escatológica' no es una abstracta frase. Al menos en el contexto que la evoco puede verse como nombramiento metafórico de situaciones muy reales.

peruanos –como las lúdicas y festivas acciones de *Etecétera* y del *Colectivo Sociedad Civil*-, las prácticas colombianas que aquí he analizado conforman ritos más solitarios -en los cuales la perspectiva utópica incluso aparece en una dimensión escatológica-, como gestos que invocan una condición moral superior, en una especie de crueldad ética, en los límites del cuerpo y de la experiencia propia. Sin embargo, estas acciones vitales y poéticas instauran potentes zonas de liminalidad que emergen como alternativas de expansión de vida, de visibilidad y resistencia, invirtiendo las estrategias de invisibilidad, marginación y violencia practicadas por las estructuras sociales.

Estas prácticas exponen a la luz pública la situación de un país contradictorio, donde los espacios de la ficción y la realidad, las dinámicas de verosimilitud e inverosimilitud están mezcladas, trastocadas en esa potente franja, ambigua y efímera, en la que el arte es ante todo una acción por la vida.

## Concluyendo

*Todo comenzó con ese otro idealismo –aquel que nos enseñaron en la escuela- que postulaba el arte como elevado ‘regalo’ para la sociedad y concebía a los artistas como genios superiores y solitarios, que despiertan el entusiasmo desde sus torres de marfil. Sin embargo, cuando los estudiantes salían a las calles y se enfrentaban a la realidad, solían darse cuenta de que no era tan fácil colocar sus ‘regalos’. Unos pocos tuvieron éxitos, otros naufragaron y otros intentaron desmitificar el papel del arte y cambiar el sistema en cuyo interior opera.*

*Lucy Lippard, “Caballos de Troya...”*

Esta investigación se propuso estudiar las relaciones entre teatralidad, performatividad, *communitas* y política en el contexto latinoamericano, evidenciando las posturas éticas que están implícitas en las prácticas estéticas.

La perspectiva liminal desplazada desde el campo ritual-antropológico al escénico–artístico me permitió configurar un mecanismo teórico a través del cual enfocar estas problemáticas, concentrando la mirada en aquellas situaciones escénicas que desbordan los marcos artísticos y alcanzan dimensiones políticas que modifican temporal o definitivamente la vida de algunas microcomunidades.

La liminalidad definida como situación intersticial, intermedia, temporal y efímera es, a mi modo de ver, un dispositivo que expresa las arquitectónicas de acciones artísticas que se realizan como actos por la vida; acciones

desplegadas como *performances* políticas y ciudadanas, realizadas por artistas y personas comunes que le apostaron al poder transformador del arte y a la posibilidad real de utilizar estrategias activistas dentro del campo estético.

A lo largo de este estudio he insistido en la naturaleza relacional del dispositivo liminal, por lo que he considerado imprescindible observar siempre las condiciones específicas en que se tejen las relaciones intersubjetivas y contextuales. El análisis de cada uno de los ejemplos incluidos fue realizado según los entornos sociales. Los procesos artísticos que elegí fueron concentrados en tres contextos, cada uno desarrollado como capítulos específicos. En cada uno de ellos el mecanismo liminal se aplicó considerando las circunstancias que determinaron las emergencias de *communitas* poéticas.

Más allá de los ejemplos observados, esta investigación me ha permitido acceder a análisis teóricos que pueden ser útiles para la reflexión de los trabajos de ciertos grupos y eventos teatrales independientes en los que emergen *communitas* que problematizan a las sociedades. Al constituirse como antiestructuras espontáneas que utilizan la escena para discutir problemáticas actuales, movilizando la memoria colectiva en dirección contraria a las prácticas oficiales de silenciamiento, he considerado estas *communitas* poéticas como espacios de resistencia.

En los contextos peruanos -capítulo segundo- y argentino -capítulo tercero- pude constatar el uso del cuerpo como soporte e instrumento para prácticas estéticas que se propusieron hacer visibles los cuerpos ausentes – desaparecidos- de un *ethos* colectivo; acciones que he analizado como *performances* políticas ciudadanas<sup>270</sup>. Estos sucesos, que más allá de

---

<sup>270</sup>El término se refiere a definiciones utilizadas por algunos creadores e investigadores: “performances políticas” ha llamado Miguel Rubio a las acciones realizadas por *Yuyachkani*

reducirse a determinadas ciudades se extienden por todo el contexto latinoamericano, me han permitido llegar a la conclusión de que hoy asistimos a la activación de una peculiar politización de la estética, no como proyecto ideológico partidista, sino como gesto ético.

Por otro lado, este estudio también da testimonio de la emergencia de una estetización de la política, situación en la que introduzco una necesaria problematización del término al proponerlo en un sentido muy diferente del ejercido por los proyectos totalitarios y fascistas de los años treinta. Esta estetización particularmente la he constatado en los escenarios sociales ocupados por las *performances* públicas, donde el uso de estrategias artísticas buscó extrañar y renovar el lenguaje tradicional de la protesta.

El dispositivo liminal me proporcionó la figura teórica del “ente liminal” u “observador periférico” para definir las funciones activistas de los creadores que utilizan estrategias artísticas de intervención en la esfera pública, posicionados en la frontera entre dos realidades. Esta figura liminal me permitió evidenciar la doble perspectiva del acto y del ejecutante: practicante a la vez que participante, implicado a la vez que “observador periférico”, el creador está aquí en una condición dual, en el límite donde los actos estéticos devienen acciones políticas con repercusiones a más largo plazo.

He podido constatar que más allá de la fascinación por la técnica, la industria y los laberintos virtuales, los creadores también recuperan las estrategias ‘poveras’, artesanales, corporales y participativas desarrolladas por las prácticas del siglo veinte, sobre todo en su segunda mitad; asimismo,

---

para testimoniar y manifestarse contra los procesos de violencia en el Perú. La investigadora Beatriz Rizk ha propuesto el concepto “performing ciudadanía”, amplificando la denominación de performance de género hacia una problemática más incluyente y comunitaria, siempre en el contexto de posiciones contra-hegemónicas.

replantean el vínculo vitalista entre arte y realidad, entre el creador, la obra y los otros, y sugieren la realización de lo artístico como práctica política y puesta en acción de un *ethos* colectivo.

Una peculiaridad que he observado y que considero extensiva a varias creaciones que hoy suceden en los escenarios latinoamericanos, ha sido el uso de mecanismos paródicos y carnavalizantes para subvertir las dinámicas impuestas por las sociedades de control. El dispositivo liminal me ha permitido observar estas teatralidades como *communitas* lúdicas organizadas espontáneamente por la ciudadanía, situaciones que he planteado como carnavalizaciones de la sociedad del espectáculo, idea que implica una distancia crítica respecto de la propuesta debordiana de los años sesenta. Esta mirada la considero extensiva a buena parte del accionismo artístico que hoy está sucediendo y que ha contribuido a un cambio de perspectiva en la construcción de los discursos políticos y activistas desde el arte.

A lo largo de este estudio fui analizando las distintas configuraciones y las diversas prácticas de inversión que caracterizan la liminalidad. Si bien puedo llegar a la conclusión de que en algunos ejemplos -como en los introducidos en los contextos argentinos y peruanos- se concretan situaciones carnavalizantes en las que emergen los cuerpos bajos de la topografía social y se realizan acciones que recurren al grotesco simbolizando los desbordamientos de un *corpus* ciudadano decidido a subvertir el estado de cosas; de manera distinta, en el contexto colombiano -capítulo cuarto- he observado la presencia de cuerpos abyectos, que a diferencia de la dimensión utópica y festiva de las carnavalizaciones grotescas evidencian los detritus que habitan en esos *corpus* sociales. En las *performances* colombianas el cuerpo

es también soporte esencial para un arte que se propone como práctica de visibilidad, pero introduciendo directamente los cuerpos de lo real que dan presencia a lo abyecto social. He destacado la dimensión perturbadora –y política- de los discursos que incluyen mecanismos abyectos y grotescos, subvirtiendo los códigos morales y dislocando los habituales sistemas de representación.

Un objetivo importante de esta investigación ha sido enfatizar el aspecto convivial, relacional y político de la teatralidad, así como la posible aplicación de la teoría relacional al campo escénico, por lo general preponderantemente aplicada al estudio de las artes visuales. La arquitectónica liminal tiene que percibirse en la propia acción, en el instante mismo de su realización, en relación a su incidencia en la esfera pública, a la dinámica que se establece con los otros, a la formación espontánea de *communitas* abiertas en las que se detona un *pathos* movilizador, propiciando experiencias de umbrales, de cambios fundamentales. Los rasgos liminales no pertenecen a la esfera de lo dado, sino que devienen, emergen, a partir de una situación creada en los intersticios de dos campos o realidades, pertenecen a la esfera de la experiencia e implican procesos de inversión de *status*, de antiestructuras espontáneas, al margen de los mecanismos jerarquizadores. Muy especialmente he considerado la liminalidad como una situación de naturaleza política al estar sustentada por dinámicas de inversión.

Al enfatizar la dimensión experiencial de la teatralidad, este estudio ha buscado sumarse a la perspectiva teatrológica que privilegia menos los aspectos semióticos y que considera el teatro más allá de la producción textual escénica, como una práctica socializante y política: Un arte relacional que

implica al espectador, que trasciende la dimensión contemplativa insistiendo en la experiencia convivial del acontecimiento mismo (Dubatti, 2003), que más que una estética de la contemplación propone una estética de la participación, reinscribiendo el hecho escénico como acontecimiento, suceso, práctica, condición inherente a la naturaleza teatral desde sus orígenes y en la que ya han insistido otros estudios.

En el primer capítulo de este estudio planteé mi concordancia con posturas como la de Jorge Dubatti, que lejos de encerrar el teatro en la objetualidad textual a la que lo han reducido los estudios semióticos, lo define como acontecimiento, como *praxis* o acción humana. Esta distinción de la esfera práctica de la teatralidad la considero también deudora de los estudios que desde la década del setenta desarrollara Giorgio Agamben<sup>271</sup> sobre la relación *poiesis-praxis* en el arte contemporáneo, en los que ya planteaba cuestionamientos a la estética y reflexionaba sobre “el proceso a través del cual la obra de arte pasa de la esfera de la *poiesis* a la de la *praxis*” (117-118).

En la introducción a esta investigación expuse la naturaleza de las creaciones escénicas aquí incluidas, las cuales están configuradas como “textos performativos” sin ninguna relación de supeditación –y en ocasiones sin relaciones- a un texto dramático previo. Aún cuando creadores notables de la escena actual siguen utilizando la noción de texto para referirse específicamente al sistema de signos verbales escrito previamente por un autor, existen reflexiones muy importantes que en el campo de la teoría teatral han considerado las concepciones textuales posestructuralistas y la expansión

---

<sup>271</sup> *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.

de la semiótica<sup>272</sup>, las cuales han sido fundamentales para desarrollar este estudio.

Estableciendo relaciones con las teorías literarias que introdujeron una modificación sustancial en el concepto de texto, debo decir que estoy en deuda con aquellos teóricos que desde hace varios años<sup>273</sup> me abrieron otro camino para la comprensión de esta problemática: debo citar ante todo los estudios de Mijaíl Bajtín, de Julia Kristeva y de Iuri Lotman, como los seminarios teóricos de los doctores Gabriel Weisz y Tatiana Bubnova, en la UNAM. Sin pretender reducir el valor de los planteamientos sobre la textualidad desarrollados por Roland Barthes -S/Z, "De la obra al texto", *Crítica y Verdad, El placer del texto; Sade, Fourier, Loyola*-, considero muy importante la deuda que el pensamiento posestructuralista y contemporáneo ha contraído con los revolucionarios estudios sobre el lenguaje desarrollados por Bajtín, referente imprescindible y punto de partida abiertamente reconocido por Kristeva para la elaboración de la teoría intertextual<sup>274</sup>: El texto como cruce de enunciados, práctica real del pensamiento, como absorción y transformación de otros textos, tejido de

---

<sup>272</sup> Particularmente me refiero a los textos de Eugenio Barba, Richard Schechner, Josette Féral y Jorge Dubatti, entre otros, incluidos todos entre las referencias fundamentales para la elaboración de este estudio.

<sup>273</sup> Esta concepción fue determinante para la elaboración de un estudio sobre los textos de la Santería Cubana, el cual presenté como tesis para la maestría en Literatura Comparada en la UNAM (2000) y fue dirigido por el Dr. Gabriel Weisz.

<sup>274</sup> Julia Kristeva estuvo en contacto con los planteamientos bajtinianos antes de su llegada a Francia, como puede observarse en los diversos textos de esta autora publicados al finalizar la década del sesenta en ese nuevo país: *El texto de la novela* (1970), escrito durante 1966 y 1967, con el apoyo de la École Pratique des Hautes Etudes, Sorbona VI; *Semiótica 1 y 2* (Editions du Seuil, 1969), donde se incluye el texto "*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*" escrito en 1966 y publicado de manera independiente en *Critique*, 1967. Según palabras de la propia Kristeva las ideas bajtinianas eran desconocidas en el contexto francés de los años sesenta: "*Genette et Barthes n'avaient jamais entendu parler de Bakhtine, et ils trouvaient cette pensée passionnante. Barthes m'a demandé de faire un exposé sur Bakhtine dans le cadre de son cours. C'est ainsi que j'ai préparé un texte qui était destiné à la fois à la revue Critique et au séminaire. Cette présentation a eu lieu à l'automne 1966, peu avant que le texte soit publié dans la revue Critique*". "*Quant à son S/Z, c'est-à-dire la lecture de Balzac qu'il a faite à partir de plusieurs codes, l'idée d'ouvrir le texte à l'intertexte étaient venues de mon exposé à son séminaire*" ("*Dialogisme, carnavalesque et psychanalyse: entretien avec Julia Kristeva sur la réception de l'oeuvre de Mikhail Bakhtine en France*", p.17. Ver bibliografía).

múltiples voces, producción que pertenece a la esfera de la comunicación y que es mucho más que un fenómeno lingüístico, han sido algunas de las notables reflexiones introducidas por Bajtín desde los años treinta y que paulatinamente se fueron difundiendo a partir de la década de los sesenta, dando pauta a múltiples planteamientos posteriores. Julia Kristeva también jugó un papel importante en la difusión de las ideas desarrolladas en la Escuela de Tartu, Estonia, grupo vanguardia en la expansión de la semiótica que introdujo el estudio de prácticas significantes marginadas por la cultura oficial europea<sup>275</sup> y que amplió las nociones textuales al considerar como tales a las producciones pictóricas, musicales, rituales, religiosas, mágicas y oraculares; esto abrió perspectivas importantes para la consideración de los diversos textos que integran el proceso teatral -textos performativos, icónicos, escénicos, espectaculares y dramaturgicos.

Cuando he planteado la teatralidad como práctica estoy en deuda con la observación de Kristeva, quien en el contexto de los estudios lingüísticos propuso el concepto de prácticas en lugar de sistemas significantes<sup>276</sup>. Trasladado a otro contexto y disciplina, el término prácticas escénicas intenta expresar el conjunto de modalidades escénicas incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral, como las *performances*, acciones e intervenciones; además, indica la inserción de estas modalidades o prácticas en la actividad y tejido social, siempre en proceso de transformación.

Por otro lado, la textualidad escénica de las prácticas aquí estudiadas refiere a algunas de las consideraciones planteadas por la teoría lingüística y

---

<sup>275</sup> Kristeva se refiere al texto "Trabajos sobre los sistemas de signos" publicado por la Universidad de Tartu desde 1965. Las ediciones de los tres tomos de *Semiótica de la Cultura*, de Iuri Lotman, pueden complementar esta información.

<sup>276</sup> Ver *Semiótica* 1, ps. 57-58.

literaria posestructuralista, muy particularmente en la crítica a una escritura teológica cuyo valor no está en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella; una escritura de referencialidades únicas, de significados trascendentes y que se organiza como un *corpus* lógico, como un sistema jerarquizado<sup>277</sup>. Tal concepción ampliamente criticada por los estudiosos del grupo *Tel Quel* y especialmente por Jacques Derrida, trasladada al campo teatral ha sido señalada por este mismo filósofo como “la escena teológica”, crítica que fue inaugurada en los manifiestos de Artaud desde la primera mitad del siglo veinte<sup>278</sup>. La escena teológica responde a una estructura concretada en palabras, propuesta y vigilada por un autor-creador que a distancia exige la representación del contenido de sus pensamientos. Representación que es llevada a cabo por intérpretes -directores, actores, escenógrafos- que ejecutan fielmente los diseños de un texto que establece con ‘lo real’ una relación imitativa, y en la cual todos los recursos -musicales, escenográficos, actorales- son puestos al servicio del texto dramático (Derrida, 1989, 322). Las teatralidades performativas y las prácticas incluidas en esta investigación –sin reducirlas a ejemplares únicos de otra escritura no-teológica<sup>279</sup>- pueden ser observadas desde las perspectivas teóricas posestructuralistas que consideran la escritura como tejido de materialidades que no representan la voz de un autor previo ni son portadoras de significados trascendentales, en una vocación de no

---

<sup>277</sup> Hago referencia a los planteamientos críticos de Derrida en “El padre del logos”, La Farmacia de Platón, en *La diseminación*. Ver bibliografía.

<sup>278</sup> Hago referencia al ensayo “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, ps. 318-343. Ver bibliografía.

<sup>279</sup> Tomo en préstamo el término de escritura no-teológica introducido por Derrida y utilizado por él para dar cuenta de lo que observa como espacio no-teológico en el teatro de la crueldad artaudiana. Específicamente en su no supeditación a un texto previo estructurado en palabras, considero que las prácticas escénicas aquí estudiadas también se configuran como espacios no-teológicos.

referencialidad al 'centro'; es decir, fuera de las construcciones fabulares, de las supeditaciones gramaticales y causales. Por el contrario, asumiendo su instantaneidad fragmentaria, descreyendo y cuestionando los esencialismos y las 'verdades absolutas', estas prácticas performativas se constituyen en "el acto y el tiempo presente de la escena" (Derrida, 337), en la fiesta que transgrede los límites acotados por el teatro tradicional y que emerge como acto político (Derrida, 335-336).

En las acciones escénicas aquí incluidas constatamos una característica común: fueron concebidas para irrumpir en los espacios públicos y abiertos de la ciudad, en una plaza, una calle, en un mercado popular, a la entrada de un metro, de un centro comercial, en un antiguo barrio derruido, transformando al menos efímeramente la vida cotidiana. Estas creaciones nos plantean una problematización de la noción tradicional de 'obras', por lo cual las he considerado como *performances* liminales que retoman las dinámicas procesuales y relacionales, apropiándose de dispositivos y recursos plásticos como escénicos, constituyendo *corpus* híbridos que se resisten a las clasificaciones, utilizando estrategias de la *performance*, del instalacionismo, de las intervenciones urbanas y del arte acción. Algunas de ellas fueron construidas colectivamente, manifestando su carácter relacional en la construcción misma de la obra por efecto de colaboración y co-creación, como auténticos *happenings* ciudadanos; otras ni siquiera fueron concebidas como producciones artísticas, sino como 'situaciones' creadas en convivencia, implicando riesgos y buscando beneficios concretos para sus comunidades. Actividad liminal, al margen de las formas tradicionales del arte, trascendiendo los soportes clásicos, incorporando otros sujetos a la dimensión poética, en los

bordes de los sistemas de representación y manifestación permitidos, estas acciones problematizan la noción de arte, situación que debe ser considerada en los estudios sobre la teatralidad y performatividad contemporánea. Los complejos escenarios latinoamericanos no pueden ser definidos según la lista de publicaciones o los estrenos de las salas convencionales, según los catálogos de festivales y las miradas de los 'curadores' de arte. Su existencia es más efímera, inserta en la red de acontecimientos que van definiendo la vida común, reclamando miradas complejas, más allá de las teorías dramáticas o teatrales, más allá incluso de las miradas estéticas.

En tanto situación temporal que se constituye en la esfera de la acción, concluyo que la liminalidad comporta una serie de rasgos: se manifiesta como una experiencia, como vivencia del ser, implicando una arquitectónica relacional; es un acto ético que se configura como forma estética, trascendiendo la dimensión contemplativa y asumiendo un carácter participativo y funcional; es un estar con los otros, una convivialidad que genera una *communitas*, una antiestructura que pone en crisis el *establishment*, sacudiéndolo desde sus márgenes a través de prácticas de inversión, de acciones carnavalescas y de rituales públicos que tienen entre sus propósitos la restauración cívica y humana.

Las reflexiones aquí presentadas dan testimonio de grupos humanos y creadores que trabajan en la liminalidad y que no han aceptado incorporarse al sistema, que no hacen arte para colecciones, bienales o teatros institucionales. Lo que ellos producen se inserta en las complejidades de su entorno, implicando la propia vida, amplificando su resonancia y acción política en los espacios cotidianos, objetivando el sustento ético de la creación artística y la

realización de un “arte de lo real” en lugar de un “arte de lo imaginario”<sup>280</sup>. Polémica ya planteada en la historia de la cultura -Beuys, Debord, los constructivistas rusos, entre otros-, el acercamiento de los artistas a lo cotidiano, buscando un servicio y una función, más allá de la contemplación de lo bello, la considero parte de un tiempo, de un estado de cosas donde los pequeños actos humanos -de artistas y/o ciudadanos- son gestos de resistencia posibles dentro o fuera del arte.

Todos los ejemplos aquí considerados de una u otra manera son depositarios de las prácticas de creación y producción introducidas por los movimientos artísticos y escénicos independientes desarrollados desde la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica, por lo general fuera del sistema de becas y de las dinámicas institucionales.

Una de las evidencias fundamentales que me ha interesado resaltar es el tema de las relaciones entre los sistemas teatrales y los sistemas sociales. Si bien las sociedades de *status* se empeñan en mantener sus teatros como espacios donde simbólicamente se proyectan los valores del Estado y la institución, la profunda brecha entre sociedad y Estado ha empujado la emergencia de zonas intersticiales ocupadas por alternativas escénicas independientes, que intentan responder a las necesidades éticas y espirituales que las instituciones ya no pueden representar ni proporcionar. He considerado estas alternativas emergentes como antiestructuras o *communitas* poéticas liminales, instancias efímeras que no buscan legitimar ninguna autoridad. He buscado insistir en el hecho de que junto al arte que se realiza en los teatros oficiales tiene que ser considerada la teatralidad de las *communitas*, producto

---

<sup>280</sup> Hago referencia a los planteamientos de Romero Brest en su ensayo “La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo”. Ver bibliografía.

de las organizaciones espontáneas, abiertas e independientes que cuestionan los sistemas de representación de las sociedades de *status*. La elaboración del dispositivo liminal me permitió considerar que así como Turner observaba dos modelos sociales –*communitas*/antiestructura y *societas*/estructura- es importante tomar en cuenta la correspondencia de estos modelos en el campo de la estética: tratándose específicamente del ámbito escénico vale la pena registrar la existencia de proyectos tan diferentes como los llamados teatros institucionales de las *polis* y los teatros independientes de las *communitas*. Observar los correlatos estéticos de los sistemas definidos como *societas* o *communitas* contribuye a entender el teatro como un espacio simbólico que objetiva las diferentes representaciones de los sistemas políticos.

La situación actual nos desafía a reconsiderar la escena como espacio donde se configura la alteridad, como un “dispositivo pensante”<sup>281</sup> que propone metáforas para la discusión de lo real. Más allá de las inertes teatralidades institucionales, interesadas en erigir tribunas monológicas donde se muestre el arte clásico a la manera de los tradicionales museos, me ha interesado reflexionar sobre una práctica radicalmente diferente.

El dispositivo liminal me ha permitido dar cuenta de un arte que sí le apuesta a una politización de la estética, que asume la práctica artística como práctica de resistencia al mostrar, hacer visible y no silenciar, comprometido en procesos de restauración, reinstalando el potencial chamánico, curativo, que desde los orígenes se le ha reconocido al arte y que ha sido explorado por notables creadores contemporáneos<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> El término “dispositivo pensante” pertenece al corpus de Iuri Lotman. Lo retomo en su calidad de mecanismo vivo, generador de propuestas o miradas.

<sup>282</sup> Considero imprescindible evocar a Artaud y a Joseph Beuys; así como también considero importante el trabajo de aquellos investigadores y teóricos que han reinstalado estas

He constatado que en dirección contraria a las miradas que enfatizan el arte actual como un terreno ajeno al riesgo ético y político, existen creadores que realizan sus acciones como actos de autosacrificio, donde el propio cuerpo se ofrenda como *pharmakos*, en una práctica de chamanismo personal, proponiendo la realización de efímeras acciones a manera de rituales religadores y curativos, de comuniones con el *detritus* y el dolor, de acciones límites que generan experiencias de umbrales propiciadoras de pequeñas restauraciones humanas y morales; actos éstos que observo como prácticas de una ética de la crueldad, idea que elaboro a partir de la dimensión ética de la poética artaudiana. Lejos de sostener la suspensión del deber que ha favorecido la “moralidad minimalista”<sup>283</sup>, una parte importante del arte latinoamericano actual se proyecta como práctica ética, comprometida con la vida de sus *communitas*, tal y como testimonian cada uno de los ejemplos introducidos en los diferentes capítulos de este estudio. Estas reflexiones quieren dar testimonio de un arte que se construye como “la forma estética del acto ético”, asumiendo las “heridas sociales” como materia de los universos poéticos, tratándose sobre todo de un tiempo en el que la realidad ha producido discursos que ponen en crisis las tradicionales convenciones de la ficción.

Considero que la crisis de los sistemas de representación en el arte está en correspondencia con la crisis de los sistemas sociales, ideológicos y económicos, situación que también ha implicado una configuración diferente de lo político en el arte. A partir de la crisis de las izquierdas ha podido constatarse

---

discusiones en los actuales estudios escénicos y literarios. Pienso en los seminarios sobre discursos chamánicos impartidos por el Dr. Gabriel Weisz, así como en los textos por él publicados.

<sup>283</sup> Retomo las ideas de Zygmunt Bauman al discutir la imposición de la posmodernidad como “época poseóntica” que parece habernos liberado de los compromisos y que algunos han llegado a ver como “la época de *l’après devoir*”. Puede consultarse *Ética Posmoderna* (ver bibliografía).

un cambio considerable en la representación de las problemáticas políticas en los discursos escénicos. Desligada de los compromisos partidistas y de los proyectos totalitarios, la acción política en el arte ha devenido más microgrupal o incluso personal, como conjunto de acciones micropolíticas de resistencia, construcciones provisionales y nómadas. Este cambio en el sistema de representación ha generado la creación de imágenes teatrales con materiales y situaciones de la propia vida, como irrupciones de lo real y ya no como representaciones de ideologías absolutas<sup>284</sup>.

Este estudio también me ha llevado a reflexiones que retoman el cuestionamiento del arte a partir del principio de *mimesis* que ha propiciado la concepción de la teatralidad como representación de la realidad y que en ocasiones ha generado una identificación excesiva de la escena con el decimonónico estilo realista. Sin reducir ni mucho menos cuestionar la relación arte-sociedad, aspecto que enfatizo en este estudio, desde las propuestas de las vanguardias históricas se ha evidenciado que esta relación no puede ser sólo mediada por el principio de representación: la realización de acciones y obras configuradas a partir del *ready made*, por ejemplo, ya planteaban la irrupción –más que la representación- de lo real. Esta problemática ha sido ampliamente asumida por las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo veinte en las que se ha observado el retorno de lo real<sup>285</sup>. Varias realizaciones artísticas actuales han seguido modificando los dispositivos representacionales, incluyendo nuevas y más complejas irrupciones de lo real: la presencia no sólo

---

<sup>284</sup> Pienso que el arte como representación de ideologías absolutas fue ampliamente desarrollado durante las décadas de los sesenta y setenta. Esta observación está en deuda con el texto de Juan Larco, "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino" (*Qué Hacer?*, agosto-septiembre, 1988, Lima), proporcionado por Miguel Rubio.

<sup>285</sup> Problemática planteada y desarrollada por Hall Foster en su libro *El retorno de lo real*, dedicado al estudio del arte europeo y norteamericano de la neovanguardia, ver bibliografía.

de objetos sino de cuerpos y sucesos reales, no ficcionales, ha implicado otras reformulaciones y expansiones en la concepción y textura de los hechos poéticos.

Como conclusión de este estudio considero necesario replantear la tesis del “retorno de lo real” y la necesidad de problematizar las actuales irrupciones de lo real en el arte latinoamericano, lo cual implica redefinir la textura de lo real en diálogo con las situaciones de vida que caracterizan a las comunidades de esta región. Lo que he constatado como irrupción de lo real en este entorno es consecuencia de prácticas de violencia políticas, económicas, ideológicas y morales. Y este espectáculo de lo real, con su alta dosis de muerte y dolor, parece haber provocado la expansión de los marcos estéticos. Como testimonio de tales prácticas, en algunos contextos ya se ha reconocido la existencia de una “estetización de la violencia”<sup>286</sup> que evidencia y regresa a la visibilidad social los cuerpos generados por la propia violencia. El complejo tejido estético y político que hoy da forma a una parte del arte latinoamericano es sin duda fruto de los procesos de “agenciamiento”<sup>287</sup> y colaboración entre los espacios de lo real y los espacios poéticos.

Este trabajo ha buscado explicitar la utilidad del dispositivo liminal para estudiar prácticas artísticas que desbordan los soportes convencionales, explorando nuevas formas para expresar las problemáticas de estos tiempos. Si bien me he concentrado en algunos ejemplos desarrollados en ciudades como Lima, Huamanga, Huanta, Buenos Aires, Colombia, Cali y eventualmente México, quedan por estudiar fenómenos que se producen en otras urbes

---

<sup>286</sup> Me refiero al planteamiento de Miguel González introducido en el capítulo cuatro, donde analizamos algunos ejemplos del arte colombiano.

<sup>287</sup> El “agenciamiento” es un término deleuziano que da cuenta de construcciones colectivas en las cuales tanto el individuo como el grupo vive, piensa y acciona, y que está siendo utilizado para referirse a los procesos de colaboración que están sucediendo en el arte actual.

sudamericanas donde se desarrollan problemáticas cercanas a las aquí planteadas. Entre los límites que enfrenta este trabajo señalo el hecho de que si bien intenté dar cuenta de escenarios liminales insertos en contextos nacionales, de ninguna manera pretendí hacer un levantamiento de todos los ejemplos existentes en cada uno de los entornos elegidos, dejando otras posibilidades de estudio en torno a las diversas teatralidades que hoy suceden en Latinoamérica. En estas páginas he abordado diferentes aspectos de una estética de la representación sin desarrollar suficientemente los análisis desde teorías literarias, problema que también quedaría abierto a otros investigadores y estudios donde incluso pudieran converger cuestiones de teorías literarias y estéticas de la representación.

El dispositivo liminal es sólo una metáfora posible para leer las complejas relaciones entre las artes, la política y la vida actual. El estudio de estos *corpus* y sus complejas relaciones con los escenarios de lo real no puede ni tiene que ser condensado en una particular o única mirada teórica. De la misma manera, no todo el teatro que hoy sucede en Latinoamérica puede ser englobado en esta tendencia de hibridación, liminalidad y complejidad, sin que por ello carezca de trascendencia artística, social o política.

Finalmente quiero puntualizar que la idea de un dispositivo liminal se inscribe en un tipo de discusión -ya planteada por investigadores y estudiosos del arte contemporáneo- que considera la expansión de la teatralidad y por consecuencia, la expansión de horizontes teóricos para reflexionar en torno al arte actual.

## Bibliografía

- Abderhalden, Rolf. "Laboratorio del imaginario social". *Proyecto C'Úndua*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. 18-21.
- Adler, Heidrun y George Woodyard (eds) *Resistencia y poder en Chile*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2000.
- Adorno, Theodor. *Teoría Estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid: Taurus, 1992.
- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido* (trad. Eduardo Margareto Kohrmann) Barcelona: Áltera, 2005.
- Aisemberg, Alicia. "Tendencias de la escena emergente en Buenos Aires". *Conjunto 120* (enero-marzo, 2001): 10-18.
- Alvarado, Ana. "El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura Caso Testigo: El Periférico de Objetos" (Tesis para la Licenciatura en Artes Visuales). Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales (sin editar).
- Alvarado, Ana y Daniel Veronese. "De la periferia al mundo" (entrevista de Alejandro Cruz). *Conjunto 125* (mayo-agosto, 2002): 110-112.
- Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Angenot, Marc. "La 'intertextualidad': pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selec. y trad. Desiderio Navarro). La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997. 36-52.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969.

- \_\_\_\_\_. *Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Trad. Ramón Font. Madrid: Fundamentos, 1977.
- \_\_\_\_\_. *El ombligo de los limbos. El pesa nervios*. Buenos Aires: NEED, 1998.
- Asensi, Manuel. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros, 1990.
- Augé, Marc. *No lugares. Introducción a una antropología de la submodernidad*. Milán: Eleuthera, 1993.
- Azor, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- \_\_\_\_\_. *El Neogrotesco Argentino. Apuntes para su historia*. Caracas: CELCIT, 1994.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova). México: Fondo de Cultura Económica, 1986
- \_\_\_\_\_. *Teoría y estética de la novela* (traduc. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Madrid: Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (trad. Tatiana Bubnova). Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)* (selec., trad, comentarios y pról. Tatiana Bubnova). México: Taurus, 2000.

- Bajtín, Mijaíl y Pavel N. Medvedev. *El método formal en los estudios literarios* (trad. Tatiana Bubnova). Madrid: Alianza, 1994.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*. México: Escenología/Pórtico de la Ciudad de México/International School of Theatre Anthropology, 1990.
- Bartís, Ricardo. "Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego". *Conjunto* 111 (octubre-diciembre, 1998): 84-89.
- \_\_\_\_\_. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (edic. Jorge Dubatti). Atuel: Buenos Aires, 2003.
- Batalla, Ricardo. "Parajes de la memoria". *El Peruano*. Del 19 de julio. 2001: 14.
- Battistozzi, Ana María y Eduardo Villar. "Pintar la crisis". *Ñ 37 (Clarín)*. Del 12 de junio. 2004: 6-8.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kayrós, 1987.
- \_\_\_\_\_. *De la seducción* (traduc. Elena Benarroch). México: Red Editorial Iberoamericana, S.A de C.V., 1997.
- \_\_\_\_\_. *La ilusión y la desilusión estéticas* (trad. Julieta Bombona). Caracas: Monte Avila, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ética Posmoderna*. México: Siglo XXI, 2005.
- Benjamin, Walter. *Ensayos Escogidos*. México: Coyoacán, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

- Besson, Jean-Louis (comp.) *L'acteur entre personnage et performance. Presences de l'acteur dans la représentation contemporaine. Études Théâtrales 26* (2003).
- Bey, Hakim. "Terrorismo poético y Sabotaje del arte". *Acción Directa en el Arte y la Cultura*. VV.AA. Madrid: Radicales libres. 11-12.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Bierregaard, Lena. "Yuyachkani". *El Tonto del Pueblo 3/4* (mayo, 1999): 9-17.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. La Habana: Pueblo y Educación, 1984.
- Bocola, Sandro. *El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona: Serbal, 1999.
- Bodenmann-Ritter, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*. Madrid : Visor, 1995.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París : Les presses du réel, 2001.
- Brait, Beth. "As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso". *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin* (Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (orgs)). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 11-27.
- Brie, César. "Sobre Yuyachkani". *El Tonto del Pueblo 3/4* (mayo, 1999): 21.
- Bubnova, Tatiana. "Derrida para principiantes". *Aproximaciones. Lecturas del texto* (Esther Cohen, ed.). México: UNAM, IIF, 1995.

\_\_\_\_\_. “El principio ético como fundamento del dialogismo en M. Bajtín”.  
*El campo de la ética. Mediación, discurso y práctica.* (coord. Gabriella Bianco). Buenos Aires: Edicial, S.A., 1997.

\_\_\_\_\_. “Oralidad, escritura, metafísica de la presencia: Bajtín y Derrida”.  
*Memorias Jornadas Filológicas 1996.* México: UNAM/IIF, 1997.

\_\_\_\_\_. “Varia fortuna de la ‘cultura popular de la risa’”. *En torno a la cultura popular de la risa.* Rubí (Barcelona): Anthropos; México: Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2000.

\_\_\_\_\_. “Palabra propia, palabra ajena”. *El discurso del otro. Tópicos del Seminario 5* (enero-junio 2001):115-134.

Buntinx, Gustavo. “Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú” (versión reducida facilitada por el autor).  
Lima.

\_\_\_\_\_ (editor). *E.P.S. Huayco. Documentos.* Lima: Centro Cultural de España en Lima/IFEAMuseo de Arte de Lima, 2005.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia.* Barcelona: Península, 2000.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan.* Buenos Aires, Paidós, 2002.

Cangi, Adrián. “Exceso y silencio”. *Teatro al Sur 23* (noviembre, 2002): 24-26.

Cano, Luis. “Escriturario”. *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires.* Buenos Aires: Proyecto Filoctetes/UBA/Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. 35-37.

Carlson, Marvin. *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos á atualidade.* São Paulo: UNESP, 1995.

Carrió, Raquel. *Recuperar la memoria del fuego* (Reflexiones y notas de la autora sobre el taller teatral dirigido por Miguel Rubio y Teresa Ralli del Grupo Cultural Yuyachkani, Perú, durante la primera sesión de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, EITALC, realizado en la localidad de Machurrucutu, La Habana, Cuba). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1992.

Christov-Bakargiev, Carolyn. *William Kentridge*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

Clair, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor, 2000.

Collazos, Oscar (comp.). *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.

Connor, Steven. *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad* (trad. Amaya Bozal). Madrid: Akal, 1996.

Constantín, María Teresa. "Cuerpos padeciendo. Emilio García Wehbi y Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires". *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Proyecto Filoctetes/UBA/Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. 32-34.

Copferman, Emile y Georges Dupré. *Teatros y Política*. Buenos Aires: La Flor, 1969.

Correa, Ana. "Rosa Cuchillo, acción escénica. Informe: investigación y creación" (material inédito cedido por la autora). Lima.

Correa, Alejandra. "Políticas de la memoria". *Funámbulos. Los viudos de la certeza* 21, 7 (abril, 2004): 8-13.

- Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- Cossa, Roberto. "Tiempos de silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517/519 (julio-septiembre, 1993): 529-531.
- Cox, Mark R. *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, 2004.
- Croyden, Margaret. *Lunáticos, amantes y poetas. El Teatro Experimental Contemporáneo* (trad. Ilda Esther Sosa). Buenos Aires: Las Paralelas, 1977.
- Cruz, Alejandro. "De la periferia al mundo" (entrevista con Ana Alvarado y Daniel Veronese, de El periférico de objetos). *La Nación*. Del 27 abril. 2002.
- Debord, Guy. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional" (Documento Fundacional, 1957). *Archivo Situacionista Hispano*. 20 de enero 2005. <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>.
- \_\_\_\_\_. "Tesis sobre la revolución cultural". *Internacional Situacionista*. Edición cibernética hispana de *Internationale Situationniste (París 1958-1972)*. 20 de enero 2005. <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>.
- \_\_\_\_\_. "Manifiesto de 1960" (Internationale Situationniste No. 4, 1960). *Archivo Situacionista Hispano*. 20 de enero 2005. <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>
- \_\_\_\_\_. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (trad. Carme López y J. R. Capella). Barcelona: Anagrama, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La sociedad del espectáculo* (pról., traduc. y notas de José Luis Pardo). Valencia: Pre-Textos, 1999.

- Deitcher, David. "Tomar el control: Arte y activismo". *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Anna Maria Guasch, ed.). Madrid: Akal, 2000. 257-272.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición* (traduc. Alberto Cardín). Madrid: Júcar, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Crítica y Clínica* (trad. Thomas Kauf). Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Rizoma*. México: Coyoacán, 1994.
- Deleuze, Gilles y Carmelo Bene. *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur, 2003.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia* (trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia). Madrid: Fundamentos, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Aporías. Morir-esperarse (en) los 'límites de la verdad'* (trad. Cristina de Peretti). Barcelona: Paidós, 1998.
- Devesa, Patricia. "Teatro X la Identidad. Un diálogo entre el presente y el pasado". *Palos y Piedras* 1, I (noviembre, 2003):16-23.
- Diéguez, Ileana. "El Paso de La Candelaria por Cádiz: parábola en el tiempo". *Conjunto* 79 (abril-junio, 1989): 89-92.
- \_\_\_\_\_. "El tao del teatro. Una aproximación posible". *El tao del teatro* (Reflexiones y notas sobre el taller teatral "Técnicas del autor para la

expresión y el distanciamiento”, dictado por Antunes Filho durante el IX Taller de la EITALC, La Habana, 1992). Cali: Teatro Esquina Latina, 1995. 8-21.

\_\_\_\_\_. “Escrituras parricidas/cuerpos rotos de la teatralidad”. *Gestos* 36, 18 (noviembre 2003): 43-59.

\_\_\_\_\_. “El ‘Desmontaje’ como evento”. *Conjunto* 132 (abril-junio, 2004): 36-39.

\_\_\_\_\_. “Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani, más allá del teatro...)”. *Teatro al Sur* 27 (noviembre 2004): 11-15.

\_\_\_\_\_. “Escenarios liminales...”. *Sin título, creación colectiva de Yuyachkani* (Programa de mano, agosto 2004, Lima).

Dragún, Osvaldo. “Cómo lo hicimos”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517/519 (julio-septiembre, 1993): 532-535.

Dubatti, Jorge (comp.). *Nuevo Teatro Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000.

\_\_\_\_\_. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002a.

\_\_\_\_\_ (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002b.

\_\_\_\_\_ (coord.) *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003b.

\_\_\_\_\_. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003a.

\_\_\_\_\_. "Dramaturgia en función social". *Palos y Piedras* 1, I (noviembre, 2003): 24-26.

\_\_\_\_\_. "*Physis* natural y *physis* poética en el acontecimiento teatral". *Citru.doc. Performance y Teatralidad. Cuaderno de Investigación Teatral* 1 (2005): 170-175.

Duque Mesa, Fernando y Jorge Prada. *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores/Ministerio de Cultura, 2004.

Durán, Ana. "El contra-biodrama". *Funámbulos. Los viudos de la certeza* 21,7 (abril, 2004): 48-50.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.

*El Periférico de Objetos. Apócrifo 1: El Suicidio*. 2002. (texto y fotos: Daniel Veronese. Catálogo de El Periférico de Objetos).

*Escombros. Artistas de lo que queda. 1988-2003*. La Plata: Grupo Escombros, 2003.

*Escombros. Manifiestos*. La Plata: Grupo Escombros, 2003.

*Escombros. La Estética de la Resistencia*. Cuarto manifiesto. La Plata: Grupo Escombros, 2003.

*Escombros. Arte al Plato*. Primera Muestra sobre arte y alimentación, 17 julio al 17 de agosto, 2003. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires (catálogo).

*Escombros. Pancartas*. Arcimboldo Galería de Arte, agosto, 2004, Buenos Aires-La Plata (catálogo de Exposición).

Espinosa, Elia. "La sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosemberg Sandoval". *Memorias del Tercer Foro de Artes Visuales*, de la

Escuela de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Compilador Alvaro Villalobos (en proceso editorial).

*Etcetera*. Compilación del Grupo Etcétera (edición artesanal, sin fecha ni lugar: ¿Buenos Aires, 2003-2004?).

Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

Fernández, Gerardo. "Historias para ser contadas" (prólogo). *Teatro Argentino Contemporáneo. Antología*. Madrid: Centro de Documentación Teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica de España, 1992.

Ferreyra, Andrea (comp.) *Arte Acción* (Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones). México, 2000.

Finter, Helga. "¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania". *Teatro al Sur* 25 (octubre 2003): 29-39.

Foster, Hal. "Re: Post". *Criterios* 30 (julio-diciembre, 1991): 125-138.

------. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

- García, Nelly. "Acción Sincretizada". *Ex Voto*. Alvaro Villalobos. Registro de acciones/Acción sincretizada. Octubre 20 al 28 de 2004. COMFENALCO, Medellín (Catálogo de la exposición).
- García, Silvana. *As trombetas de Jericó. Teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- García Wehbi, Emilio. *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Proyecto Filoctetes/UBA/Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ensayo sobre la tristeza*. Buenos Aires: García Wehbi, 2004.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Irvine, California: Gestos, 2000.
- Giroud, Michel. "Performances/Intervenciones". *Del Pop al Post*. Selecc. y pról. Gerardo Mosquera. La Habana: Arte y Literatura, 1993. 348-350.
- Giudici, Alberto. "Pancartas: el arte como un ejercicio de libertad". *Escombros. Pancartas*. Buenos Aires-La Plata: Grupo Escombros, 2004.
- Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Gaglianone, s/a.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From futurism to the present*. New York: Thames and Hudson, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Performance: una visión actual norteamericana". *Estudios sobre performance* (coord. Gloria Picazo). Sevilla: Centro Andaluz de Teatro/Productora andaluza de programas/Junta de Andalucía, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Performance: Live Art Since the 60s*. New York, 1998.

Gómez Calderón, Lorena (comp.) *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

Gómez Peña, Guillermo. *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano* (introd. y selec. de Josefina Alcázar). México: Océano: 2002.

\_\_\_\_\_. "Al otro lado del espejo mexicano". *El Angel (Reforma)*  
Del 11 mayo. 2003: 5.

\_\_\_\_\_. "En defensa del performance". *Conjunto* 132 (abril-junio, 2004): 16-34.

González, Horacio. "Arte moral". *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Proyecto Filoctetes/UBA/Centro Cultural Ricardo Rojas; Viena: Wiener Festwochen, 2002. 38-39.

\_\_\_\_\_. "Los rostros consumidos". *Ensayo sobre la tristeza*. Buenos Aires: García Wehbi, 2004. 132.

González, Miguel. *Colombia. Visiones y miradas*. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, 2002.

Grivel, Charles. "Tesis preparatorias sobre los intertextos". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (sel. y trad. D. Navarro). La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997. 63-74.

Groch, Ana. "Estar Adentro, estar Afuera, Etcétera: Apuntes sobre Arte y Política" (sin publicar).

- \_\_\_\_\_. "Ejército de artistas. El cacero lazo de las artes". *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II.* (Jorge Dubatti, coord.) Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003.161-170.
- Grupo Acción Callejera. "Militancia o Arte". *Palos y Piedras 1*, I (noviembre, 2003): 83 y 120.
- Guasch, Anna Maria (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno.* Madrid: Akal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza, 2002.
- Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto.* Barcelona: Anagrama, 1996.
- Guevara, Ana María. "Diario de un suicidio femenino". *El Tiempo.* Del 7 de marzo. 2003: 2-3.
- Halac, Gabriela. "Transformaciones y teatralidad en el escenario social argentino". *Teatro al Sur 23* (noviembre, 2002): 6-9.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- Hegel, G. W. F. *Estética.* Barcelona: Península, 1989.
- Holander, Kurt. "Desalojados, salvo por una casa". *Poliester 7*, 2 (otoño, 1993): 18-27.
- Holquist, Michael y Katerina Clark. *Mikhail Bakhtin.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Hutcheon, Linda. *Poética do PósModernismo.* Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía".

*De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM-Iztapalapa, 1992.

\_\_\_\_\_. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios* (edición especial, julio 1993): 187-201.

\_\_\_\_\_. *Teoría y política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

Innes, Christopher. *El teatro sagrado*. El ritual y la vanguardia (trad. J. José Utrilla). México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Irazábal, Francisco. "Voluntad política. Testimonios periféricos" (entrevista a Ana Alvarado y Emilio García Wehbi). *Teatro al Sur* 23 (noviembre, 2002): 11-13.

\_\_\_\_\_. "Teatro y Performance. Obscenidad discursiva". *Teatro al Sur* 25 (octubre 2003): 26-28.

\_\_\_\_\_. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Buenos Aires: Biblos, 2004.

Ivernel, Philippe. "Pour une esthétique de la résistance". *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création Alternatives théâtrales 67/68 (2001)*: 12-16.

Javier, Francisco. "El teatro argentino, 1977-1983". *Latin American Theatre Review* 18/1 (Fall, 1984) : 113-114.

Jodorowsky, Alejandro. *Teatro Pánico*. México: ERA, 1965.

Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte* (selec. y presentación Denis Bablet). Buenos Aires: La Flor, 1984.

Kayser, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- Kirby, Michael. *Estética y arte de vanguardia* (trad. Norma Barrios). Buenos Aires: Pleahar, 1976.
- Kosuth, Joseph. "Arte y Filosofía". *Del pop al post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos veinticinco años* (selec. y pról. Gerardo Mosquera). La Habana: Arte y Literatura, 1993.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica 1 y 2* (trad. José Martín Arancibia). Caracas: Fundamentos, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2000.
- Kurapel, Alberto. "Relación centro-periferia: La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro performance". *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica* (Alfonso y Fernando del Toro, eds). Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Larco, Juan. "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino". *Qué Hacer* (agosto-septiembre, 1988: 80-86).
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique* (trad. Philippe-Henri Ledru). Paris: L'Arche, 2002.
- Leiva Gálvez, Milagros. "Ensayo sobre la memoria". *El Comercio*. Del martes 29 de julio. 2003: a6.
- León Ximénez, Carlos. *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?* (catálogo de la Exposición). Lima: Centro Cultural de Bellas Artes, julio-agosto, 2004.
- Lippard, Lucy R. *Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

- \_\_\_\_\_. "Caballos de Troya: arte activista y poder". *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Brian Wallis ed.) Madrid: Akal, 2001. 343-361.
- Longoni, Ana. "La politicidad de lo íntimo". *Teatro al Sur* 19 (agosto, 2001): 17-20.
- Lopes Fávero, Leonor. "Paródia e dialogismo". *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin* (Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, orgs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 49-61.
- Loreti, Miguel. "Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517/519 (julio-septiembre, 1993): 15-24.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (trad. Delfina Muschietti). Barcelona: Gedisa, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La semiosfera III. Semiótica de la cultura y las artes*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Lucie-Smith, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann, 2000.
- Lulle, Thierry. "Prometeo en contra de la fragmentación urbana. Lectura de una 'instal-acción'". *Proyecto C'Úndua*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. 54-62.
- Lyotard, Jean-Francois. *La Posmodernidad (explicada a los niños)* (trad. Enrique Lynch). Barcelona: Gedisa, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La condición postmoderna* (trad. Mariano Antolín). Madrid: Cátedra, 2000.

- Mangieri, Rocco. *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*. Universidad de Murcia, 2000.
- Manrique, Nelson. "Contrael viento. El mito, el teatro, la violencia". *Yuyachkani, Contrael viento* (programa de mano, Lima, marzo, 1990).
- Marchan, Simon. *Del arte conceptual al arte del concepto*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.
- \_\_\_\_\_. *La estética en la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo-Gili, 1982.
- Marchese, Angelo y Joaquín Foradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.
- Marinis, Marco de. *El nuevo teatro, 1947-1970* (trad. Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler). Barcelona. Paidós, 1987.
- Martel, Richard. "Les tissus du performatif". *Art Action: 1958-1998*. Québec: Intervention, 2001. 32-61.
- Martinez, Daniel. "La selección Colombia". *Cambio.com*. De julio 19, 2005. 19 de febrero 2005. <<http://www.revistacambio.com/html/>>
- Martínez Tabares, Vivian. "Yuyachkani: Despertar la memoria y el gesto de Ismene". *Conjunto* 121 (abril-junio, 2001): 10-16.
- \_\_\_\_\_. "Lima 2002, pensar, aprender y gozar la performatividad". *Conjunto* 126 (septiembre-diciembre, 2002): 32-37.
- \_\_\_\_\_. "El estado de mostrar. La acción escénica. Taller de Rebeca Ralli y Fidel Mequíades". *Conjunto* 127 (enero-marzo, 2003): 74-81.
- Masías Carvajal, Javier. "Teatro para honrar la sangre". *El Comercio*. Del 12 de noviembre. 2003: A16.

- Milaré, Sebastião. "El señor de la escena. El actor según Antunes Filho". *Conjunto* 128 (abril-junio, 2003): 41-51.
- Miranda, Oscar. "Olvidarte nunca". *Domingo, la revista de la República* (281). Del 19 de octubre. 2003: 24-25.
- Moles, Abraham. *El Kitsch*. Buenos Aires: Paidós, 1973.
- Mosquera, Gerardo (comp.). *Del Pop al Post*. La Habana: Arte y Literatura, 1993.
- Mosquera, Gerardo y otros. "Performances, acciones plásticas. Mesa redonda con acotaciones". *Conjunto* 112/113 (enero-junio, 1999): 46-48.
- Mostaço, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- Muguercia, Magaly. "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani". septiembre,2004.<[www.magarte.com/ensayos/cuerpo\\_politica\\_yuyachkani.html](http://www.magarte.com/ensayos/cuerpo_politica_yuyachkani.html)>
- Navarro, Desiderio. "Intertextualité: treinta años después". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Nevares, María Fé. "Treinta trampas peruanas". *Caretas*. Del 19 de julio. 2001: 54.
- Nycz, Ryszard. "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos". *Criterios* (edición especial, julio, 1993): 95-115.
- Olbrich, Tanja. "Los que miran sin ver- Entrevista con E. García Wehbi". *Ensayo sobre la tristeza*. Buenos Aires: el autor, 2004. 142-148.
- Oliver-Rotger, María Antonia. "Desde el Otro México: Conversación con Guillermo Gómez Peña". *Curare* 20 (julio-diciembre, 2002): 67-79.

- Ordóñez, Nahuel. "Ejército de Artistas. Un cruce entre lo urbano y el arte". *Teatro al Sur* 23 (noviembre, 2002): 14-16.
- Oyarzún, Pablo. *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: LOM Ediciones/Universidad ARCIS, 2000.
- Pattoli, Luiz. "Dez anos de Teatro da Vertigem". *Rabisco (Revista de Cultura Pop*. Edicao 16) 11 a 24 de abril de 2003. 13 de enero, 2004. <<http://www.rabisco.com.br/16/index.htm>>
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Pavlicic, Pavao. "La intertextualidad moderna y la postmoderna". *Criterios* 30 (julio-diciembre, 1991): 65-87.
- Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la Resistencia* (recopilación y prólogo de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Peirano, Luis. "Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta". *Textos de Teatro Peruano* 3 (diciembre 1995): 45-56.
- Peixoto, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- Pellettieri, Osvaldo. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Pessoa de Barros, Diana Luz. "Dialogismo, polifonia e enunciação". *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin* (Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, orgs). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 1-9.

- Pfister, Manfred. "Concepciones de la intertextualidad". *Criterios* 31 (enero-junio, 1994): 85-108.
- Picazo, Gloria (coord.). *Escritos sobre performance*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1993
- Plett, Heinrich. "Intertextualidades". *Criterios* (edición especial, julio, 1993): 65-93.
- Ponte, Marilú. *Sobre héroes y patria. 1992-2002*. (catálogo de la Exposición). Lima: Galería Pancho Fierro, julio, 2004.
- Prieto, Antonio. "Cuatro décadas de acción no-objetual en México". *Conjunto* 121 (abril-junio, 2001): 50-59.
- Prieto, Antonio. "Corporalidades: Política y representación en el performance mexicano". *Teatro al Sur* 25 (octubre 2003): 7-15.
- Pronko, Leonard C. "El Teatro Político". *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969. 91-100.
- Propato, Cecilia. "El Periférico de Objetos: resignificación político histórica y distanciación objetual". *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. (Jorge Dubatti, coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002. 285-296.
- Ralli, Teresa. "Sobre el entrenamiento del cuerpo y de la voz" (entrevistada por Lena Bierregaard). *El Tonto del Pueblo* 3/4 (mayo, 1999): 18-20.
- \_\_\_\_\_. "Fragmentos de memoria", Lima, 20 de Enero de 2002 (material inédito, cedido por la autora).
- Ralli, Teresa y otros. "Dramaturgias posibles en la América Latina y el Caribe". *Conjunto* 125 (mayo-agosto, 2002): 12-29.

Ramírez, Rocío. "Tintes sociales y políticos en la obra de Rosemberg Sandoval".

*La Cultura, Sala de Prensa*, Noticias del día. Conaculta. Julio, 2002. 16

febrero 2005. <<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/>>

Restany, Pierre. "L'inflexion de l'art dans la sphère existentielle". *Art Action: 1958-*

*1998*. Québec: Intervention, 2001. 66-75.

*Ricardo III* (programa de mano) Mapa Teatro, Bogotá.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (Trad.

Graciela Monges). México: Siglo XXI, 1995.

Rizk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis:

The Prisma Institute, 1987.

\_\_\_\_\_. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en*

*el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.

Rodríguez, Martín. "El teatro de la desintegración (1990-1998)". *Conjunto* 120

(enero-marzo, 2001): 2-10.

Romero Brest, Jorge. "La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo". *Del Pop al*

*Post* (selecc. y pról. Gerardo Mosquera). La Habana: Arte y Literatura, 1993.

373-398.

*Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création.*

*Alternatives théâtrales* 67/68 (2001).

Rubin Suleiman, Susan. "El nombrar y la diferencia: Reflexiones sobre

modernismo versus postmodernismo en la literatura". *Criterios* 30 (julio-

diciembre, 1991): 88-103.

Rubio, Miguel. *Notas sobre teatro* (edic. crítica y anotada Luis A. Ramos-García).

Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; Minneapolis: University of Minnesota, 2001.

\_\_\_\_\_. "Persistencia de la memoria". *Persistencia de la memoria*. Lima: Yuyachkani, 2003,

\_\_\_\_\_. "Grupo y memoria. Viaje a la frontera", septiembre de 2004. *Sin título*. Yuyachkani (programa de mano).

Sábato, Ernesto. *Nunca Más*. Buenos Aires : Eudeba, 1984.

\_\_\_\_\_. *La Resistencia*. Barcelona : Seix Barral, 2000.

Saison, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal : L'Harmattan, 1998.

Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano del 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral/Jaime Campodónico Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. "Yuyachkani: los nuevos caminos en la segunda década". *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano* (Alfonso de Toro/ Fernando de Toro, eds). Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 149-153.

\_\_\_\_\_. "Una apesadumbrada belleza". *Textos de Teatro Peruano 4* (noviembre de 1998): 79-82.

\_\_\_\_\_. "Contraelviento, los viejos y los nuevos mitos". *Textos de Teatro Peruano 4* (noviembre de 1998): 44-45.

\_\_\_\_\_. "Hasta cuándo corazón. Desvestir un sueño (visiones y revisiones)". *Textos de Teatro Peruano 4* (noviembre de 1998): 50-54.

\_\_\_\_\_ . “Adiós Ayacucho en teatro”. *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre de 1998): 45-46.

\_\_\_\_\_ . “La apuesta subjetiva de Yuyachkani”. *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre de 1998): 47-48.

\_\_\_\_\_ . “El retorno de Los músicos ambulantes”. *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre de 1998): 48-50.

Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

\_\_\_\_\_ . “Prácticas de lo real” (Seminario impartido en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), México, D.F.) agosto- octubre, 2004.

\_\_\_\_\_ . “C’Úndua”. *Testigo de las ruinas* (2001-2005). Un proyecto artístico transdisciplinario de MapA Laboratorio Artistas. Bogotá. 22 junio 2005. <<http://www.mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html>>

Sandoval, Rosemberg. Reflexionarte, X Festival Internacional de Arte de Cali (catálogo). Museo de arte Moderno La Tertulia. Cali, Colombia, 2001.

\_\_\_\_\_ . “Acciones en ruta/intervenciones en la ciudad de México” (programa de mano) junio 2003.

\_\_\_\_\_ . “Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval”. Bogotá, 30 de enero, 2004. Publicada en: *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo*. Hans-Michael Herzog (editor). Daros –Latinamerica AG, Zurich, Hatje Cantz Vrelag, Ostfildern, 2005. 206-228. 19 de julio de 2005. <<http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSandoval.htm> >

- Schechner, Richard. "El training en una perspectiva intercultural". *El arte secreto del actor* (Eugenio Barba y Nicola Savarese). México: Escenología/Pórtico de la Ciudad de México/International School of Theatre Anthropology, 1990. 330-331.
- \_\_\_\_\_. "Ocaso y caída de la vanguardia". *Máscaras* 17/18 (abril-julio, 1994): 4-14.
- \_\_\_\_\_. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Seibel, Beatriz. "Teatro por la Identidad". *Teatro al Sur* 19 (agosto, 2001): 28-30.
- Soberón, Santiago. "Treinta años de Yuyachkani". *Babab.com* 10, septiembre, 2001. 15 de octubre, 2004. <[www.babab.com/no10/yuyachkani.html](http://www.babab.com/no10/yuyachkani.html)>.
- Societas Raffaello Sanzio/Romeo Castelluci. *Epitah*. Milano: Ubulibri, 2003.
- Stangos, Nikos (comp.) *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza, 1989.
- Szabolcsi, Miklos. "La aparición de la neovanguardia. Su esencia. Sus bases sociales". *Del Pop al Post* (selecc. y pról. Gerardo Mosquera). La Habana: Arte y Literatura, 1993. 363-372.
- Taborda, Marta. "Zooedipous frente al mercado". *Nuevo Teatro Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000. 235-240.
- Tahan, Halima (ed.) *Escenas interiores*. Buenos Aires: Artes del Sur/Instituto Nacional del Teatro, 2000.
- Taylor, Diana. "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política". *Teatro al Sur* 15 (junio, 2000): 34-40.
- \_\_\_\_\_. "Hacia una definición de Performance". *Conjunto* 126 (septiembre-diciembre, 2002): 26-31.

- \_\_\_\_\_. "Staging traumatic memory. Yuyachkani". *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Américas*. Duke University Press. Durham and London, 2003. 190-211.
- Teatro da Vertigem. *Trilogía Bíblica*. Sao Paulo: Publifolha, 2002.
- Teatro La Candelaria. *Tres obras de teatro. El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca*. Bogotá: Teatro La Candelaria, 1991.
- Thomson, Clive. "Dialogisme, carnavalesque et psychanalyse: entretien avec Julia Kristeva sur la réception de l'oeuvre de Mikhail Bakhtine en France ». *RS.SI. Recherches Semiotic. Sémiotiques Inquiry* (Mikhail Bakhtine et l'avenir des signes / Mikhail Bakhtin and the future of signs) 18/ 1-2 (1998): 15-29.
- Torres Monreal, Francisco. *El teatro y lo sagrado*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- Turner, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Antropología del Ritual* (comp. de Ingrid Geist). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000*. (Publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación) Lima, diciembre, 2003.
- Uribe, Carlos. "Luces sobre el crepúsculo". *Murmullo* (programa de mano de la exposición del artista). Galería Santa Fe, Medellín, julio, 2003.
- Vargas, Daniel. "C'Úndua 2001-2003, un pacto por la vida". *Proyecto C'Úndua*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. 12-16.

- Veinstein, A. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. París : Flammarion, 1955 (trad. al español: *La puesta en escena*. Buenos Aires: Cia Gral. Fabril).
- Veronese, Daniel. *La deriva* (prólogo y edición al cuidado de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- \_\_\_\_\_. "Reflexiones de Daniel Veronese sobre su trabajo con el grupo El Periférico de Objetos". *El Tonto del Pueblo* 5 (mayo, 2000): 50-51.
- \_\_\_\_\_. "Automandamiento para el Fin-Principio del Milenio". *El Tonto del Pueblo* 5 (mayo, 2000): 51-53.
- \_\_\_\_\_. "Escenarios vacíos y mentes vacías" (entrevistado por Juan Carlos Fontana). *Cuadernos de Picadero* 1 (septiembre, 2003): 9-14.
- Villalobos, Álvaro. *Ex - Voto*. Registro de acciones/Acción sincretizada/ Octubre 20 al 28 de 2004. Medellín (Catálogo de exposición).
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición* (trad. Noni Benegas). Barcelona: Anagrama, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La máquina de visión* (trad. Mariano Antolín). Madrid: Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Watanabe, José. *Antígona* (versión libre de la tragedia de Sófocles). Lima: Yuyachkani/Comisión de Derechos Humanos COMISEDH, 2000.
- Weinschelbaum, Violeta. "La forma del recuerdo. Reflexiones en torno a dos obras políticas contemporáneas". *Nuevo Teatro Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000. 249-260.
- Weiss, Peter. *Escritos Políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.

Weisz, Gabriel. *Palacio Chamánico*. México: UNAM, Grupo Edit. Gaceta (Colec. Escenología), 1994.

\_\_\_\_\_. *Dioses de la peste*. México: Siglo XXI / Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1998.

Yuyachkani. *Antígona* (programa de mano), febrero 2000, Lima.

Yuyachkani. *Hecho en el Perú* (programa de mano), julio, 2001, Lima.

Yuyachkani. *Sin título* (programa de mano), agosto, 2004, Lima.

Zambrano, Fabio. "La ciudad y la memoria". *Proyecto C'Úndua*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003. 45.