

considerada entre las mejores obras sobre las prácticas escénicas latinoamericanas que rompen con las convenciones de la escena nacional, *Escenarios liminales* ofrece al lector, en esta nueva edición, una versión aumentada y revisada. En ella uno de los conceptos es la noción de *liminalidad* que, tomada de la antropología social por Victor Turner, Ileana Diéguez concibe como "una zona compleja en la que 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", de tal suerte que varios de los ejemplos que examina se encuentran asociados a situaciones de crisis que han transformado las acciones artísticas y la vida de las personas.

Los ejemplos examinados en este estudio tienen en común esos contextos sociales, culturales y políticos de los que han surgido propuestas estéticas que articulan una voz crítica. Se trata de fenómenos artísticos de naturaleza híbrida, que operan en los bordes de lo teatral, usando a veces estrategias de las artes visuales y que se encuentran asociados a procesos de investigación y a situaciones de marginalidad. Así pues, consciente de la necesidad de buscar otras miradas con alternativas para pensar estos escenarios liminales, y sin pretender establecer un canon teórico, Ileana Diéguez utiliza la teoría como metáfora para explorar prácticas escénicas no insertas en la taxonomía teatral tradicional, como las del grupo Yuyachkani del Perú; El Periférico de los Madres de Plaza de Mayo de Argentina; los grupos La Esclavaria y Mapa Teatro de Colombia; en tanto que de México analiza el movimiento de Resistencia Creativa liderado por Jesusa Rodríguez y performatividades ciudadanas realizadas ante el fraude electoral del 2006, prácticas todas que, por medio del *performance*, intervenciones escénicas, acciones ciudadanas y rituales, realizan una unión de la vida generando un sentido crítico y de comunidad.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN



Querétaro
Corta de Todos



GOBIERNO DE
SOLUCIONES

CONACULTA



San Luis Potosí
Un Gobierno para Todos
GOBIERNO DEL ESTADO 2009 - 2010
SECRETARÍA DE CULTURA
Iniciativa por Puntos y Líneas



TOMA
EDICIONES Y PRODUCCIONES
ESCÉNICAS Y CINEMATográfICAS, A.C.

ISBN: 978-607-8092-79-6



9 786078 092796

Ileana Diéguez

ESCENARIOS LIMINALES

PASODEGATO

SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

ESCENARIOS LIMINALES

TEATRALIDADES · PERFORMATIVIDADES · POLÍTICAS

ILEANA DIÉGUEZ



PASODEGATO

I. PRE/LIMINARES

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 (2003c: 7)

Esta es una investigación sobre la teatralidad y no específicamente sobre el teatro. Nació de mi experiencia personal como espectadora e investigadora de fenómenos y procesos escénicos en los que comencé a percibir una inefable pulsión, una especie de ilegibilidad, un plus que me transfería del arte a la vida y viceversa, y me sumía en una incomprensibilidad del fenómeno si decidía optar por uno de los planos, me empujaba hacia los límites desde los cuales experimentaba el escape de todos los saberes, de las fórmulas hechas para explicar el arte. En algunos momentos me pregunté también si aquellos fenómenos podían ser acotados como arte. Esta pregunta sigue vigente y francamente ya no me inquieta.

La problemática aquí planteada implica una serie de dificultades. Al proponerme observar la teatralidad desde su especificidad escénica y desde una perspectiva que adelanto como liminal —concepto que tomo de la antropología social de Victor Turner y que busco trasladar al arte—, intento aproximarme a un corpus efímero y performativo, pues su existencia —no su trascendencia— está limitada al instante en que ocurre el fenómeno escénico, 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, a la fijación material y a la intemporalidad.

Las prácticas escénicas que referiré plantean otro desafío, en tanto escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad: no parten necesariamente 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. Dado el carácter procesual, temporal, no-objetual de estas prácticas, en este apartado presentaré mis reflexiones en torno al campo de la teatralidad, retomando ideas desarrolladas por otros pensadores actuales.

Al insistir en la teatralidad como práctica, remarco su condición de suceso, de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social. La palabra práctica tiene también una deuda con la distinción que de este término realizara Julia Kristeva. Al trasladar el término a otro contexto y disciplina, la frase "prácticas escénicas" intenta romper la sistematización tradicional y busca expresar el conjunto de modalidades escénicas —incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral— como los *performances*, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales.

Pero sobre todo, esta investigación se abre a otro territorio no teatral, no considerado por la estética tradicional: a gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su politicidad. Si bien no tienen un fin artístico, producen un lenguaje que atrapa la percepción y suscitan miradas desde el campo artístico. En estas páginas también incluyo las prácticas políticas y simbólicas de algunos grupos para reflexionar sobre su "teatralidad" y performatividad.

No pretendo construir ningún corpus teórico sistémico ni ningún modelo que de manera general pudiera utilizarse para medir o encerrar 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 mi experiencia, de vida, de mis investigaciones y lecturas, de las productivas problematizaciones de determinados maestros, de las incitaciones producidas por algunos creadores y de las preguntas que me he formulado en el diálogo con la escena latinoamericana actual, que ha sido durante años mi campo de vinculación y estudio.¹

Las diferentes nociones que utilizo, procedentes de disciplinas y pensadores disímiles —y que abarcan ámbitos como la filosofía de la vida, la antropología, la teatralidad, la cultura popular y los rituales festivos—, las considero como posibles lentes metafóricas. Las articulaciones que las 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 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), como sentimiento (Bajtín), como ejercicio —práctica, que no imposición— del pensamiento (Grüner), como mirada política (Derrida).²

¹ Debo decir que esta experiencia de investigación y conocimiento ha sido un proceso vivo, desarrollado como "trabajo de campo" y no como aprendizaje libresco, en contacto directo con las prácticas y laboratorios de prestigiosos creadores. Tal experiencia ha sido posible gracias a los encuentros propiciados por la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe fundada y dirigida por Osvaldo Dragún, escuela virtual, itinerante y no gubernamental, que a la manera de las *communitas* liminales ha generado espacios efímeros e intersticiales.

² Y especialmente estoy en deuda con aquellos que se han propuesto enseñar y pensar la teoría como una práctica metafórica; pienso particularmente en Gabriel Weisz y Tatiana Bubnova, académicos e investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), respectivamente, con quienes tuve el privilegio de tomar diferentes cursos de teoría literaria.



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, lo contaminado, lo expandido, 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 expansión de nociones y campos. 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—³ han manifestado sus preocupaciones en torno a los cambios de paradigma y a la hibridación de las artes escénicas contemporáneas.⁴ Alrededor de los años ochenta se insistió en la representación como esfera del desplazamiento (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 uno de los teóricos que aquí retomo 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:

³ *Estética y arte de vanguardia*, trad. de Norma Barrios, Pleamar, Buenos Aires, 1976.

⁴ “[E]n 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, 1976: 61).

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 instaura entre los miembros del grupo teatral [Turner, 2002: 83-84].

Muchos años después, y en una situación teatral bastante próxima a la descrita por Turner, se sigue insistiendo en la naturaleza híbrida de lo escénico, en la horadación o expansión de las definiciones⁵ y en la necesidad de otras miradas conceptuales para pensar los fenómenos escénicos actuales.

Lo teatral, pese a su complejo tejido, ha desarrollado una extensa historia de fijaciones, convenciones y definiciones dramático-teóricas. A lo largo de más de veinte siglos la arquitectónica 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 siglo XIX que se comiencen a producir sistemáticas descomposiciones y roturas del cuerpo dramático: estoy pensando en Jarry y en el último Strindberg. Durante el siglo XX y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias y la radical propuesta de Artaud,

⁵ “Hoy la teatralidad analítica en el teatro opera por el cuestionamiento de todas las categorías teatrales”, afirma Helga Finter en “¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania”, *Teatro al Sur* 25 (octubre de 2003), pp. 29-39.

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 siglo 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 multimedia y las acciones performativas. La continuidad de algunas de estas estrategias ha trazado oxigenantes brechas en la teatralidad actual.

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 situación hizo que a mediados del siglo xx creadores y estudiosos como Michael Kirby llegaran a plantearse la necesidad de otros términos para conceptualizar lo que él mismo llamó "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 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).⁶ Lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron los tejidos escénicos vanguardistas que muchos llegaron a considerar como *collages*.

El arte que hoy sucede en algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando

la producción artística por parcelas disciplinarias. Deseo poner como ejemplo la intervención urbana *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, coordinada por Emilio García Wehbi —artista plástico y escénico—, cuando una mañana de noviembre de 2002 aparecieron varios cuerpos inertes en distintos puntos de la ciudad: se trataba de 23 muñecos hiperrealistas ubicados en el espacio urbano y monitoreados 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. Varios ciudadanos, inquietos ante los cuerpos que creyeron "reales", pidieron auxilio a las instituciones; otros, la gran mayoría, pasaron de largo, insensibles ante un paisaje urbano que ya comenzaba a parecer normal.⁷ Considero aquella acción y su contexto como situación idónea para reflexionar sobre los efectos de "la interferencia de la frontera entre espacio estético y real" (2003: 37) planteada por Helga Finter.

Intervenciones urbanas como aquella, como muchas otras acciones o instalaciones escénicas que acontecen en ciudades latinoamericanas —y en otras geografías—, desarrolladas en calles, plazas, galerías y eventualmente en teatros, por teatristas, *performers*, artistas plásticos, diseñadores, bailarines, músicos, o ciudadanos comunes, 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 teatralidades actuales, 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 la delimitan respecto a otras prácticas y disciplinas artísticas. En cualquier caso, me planteo la

⁶ En 1995, en una entrevista que formó parte del video *Persistencia de la memoria*, que homenajeaba los 25 años del Grupo Yuyachkani, Miguel Rubio expresaba una idea muy similar.

⁷ La acción ocurrió en Buenos Aires después de la crisis detonada en diciembre de 2001.

teatralidad como una estrategia discursiva presente en prácticas culturales —más allá del arte—, pero también en diversas prácticas artísticas —más allá del teatro.

Este estudio busca analizar la utilización de estrategias artísticas en las acciones políticas y en las protestas ciudadanas, y reflexionar sobre su posible teatralidad. También pretende considerar el resurgimiento de una politización en el arte a través de prácticas carnavalescas, lúdicas y corporales, y 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), *excentris* (Linda Hutcheon), apuntando hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, el arte del *performance*, las artes visuales y formas de activismo; aproximando lo liminal a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin implicar la negación categórica de la dimensión 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. Adelanto mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas,⁸ 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 viví experiencias que me hicieron repensar el lugar de la teoría para estudiar un arte en diálogo con la

⁸ 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.

vida,⁹ en 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. Como ya se ha expresado, “[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”.¹⁰ 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 artístico, sino también considerar sus 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].

⁹ En los meses de julio-agosto de 2004 tuve la oportunidad de visitar algunos de los escenarios culturales y sociales incluidos en esta 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.

¹⁰ Tomo este enunciado de Olivier Poivre d'Arvor, director de la Asociación Francesa de Acción Artística, inserto en las páginas de *Teatro al Sur* 23 (noviembre de 2003, p. 41) y que a manera de intertexto es resaltado en el artículo “Tintas frescas, un puente entre Francia y América Latina”.

Si bien al usar la expresión “hibridismo artístico” apunto a la configuración de un tejido contaminado por los cruces entre modalidades y disciplinas diversas, como la danza, el teatro, las artes visuales, el arte del *performance*; 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. Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales.

En el campo escénico latinoamericano, desde 1991 Miguel Rubio¹¹ 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 teatristas. Lo liminal no es 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 bastante determinación a la teatralidad latinoamericana.

Creo —en acuerdo con lo expuesto por Rubio— que hacia finales de los noventa el teatro latinoamericano transitó hacia escri-

turas 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 también están aquellos que estudio, como Yuyachkani, La Otra Orilla y Ángel Demonio, de Lima; Mapa Teatro y algunas creaciones de La Candelaria, de Bogotá; Periférico de Objetos y Catalinas Sur, de Buenos Aires; el Teatro da Vertigem, la Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, el Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, y Macunaima de São Paulo; Teatro Obstáculo de Cuba-Miami; La Patogallina, de Chile; Malayerba, de Quito; Teatro de los Andes, en Bolivia, entre ya muchos otros. Y a estos procesos no se llegó 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 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 artístico, insistiendo en desligarlas de la “zona protegida del arte”, proponiéndolas como “rituales públicos y participativos”.¹² Tales afirmaciones las asocio a la idea de “rituales dialógicos” propuesta por Paul Gilroy, donde los especta-

¹¹ Miguel Rubio, director y fundador del grupo peruano Yuyachkani, con más de cuarenta años de trabajo. Además de dirigir numerosas creaciones escénicas, es también autor de varios ensayos, artículos y dos libros: *Notas sobre teatro*, Grupo Cultural Yuyachkani/University of Minnesota, Lima-Minneapolis, 2001; y *El cuerpo ausente (performance política)*, Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, 2006 y 2008.

¹² Me estoy refiriendo a las palabras de Gustavo Buntinx durante el encuentro con varios artistas de la plástica y el *performance*, en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julio de 2004. Dos semanas después, en Buenos Aires, Carolina Golder, del Grupo de Arte Callejero, utilizaba frases similares.

dores adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos, y pueden llegar a crear comunidad (Bhabha, 2002: 50).

En Lima, como en Buenos Aires, artistas plásticos y de otras disciplinas se han organizado colectivamente para realizar 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 la dictadura de Fujimori.¹³ Y los *escraches*¹⁴ realizados en Buenos Aires con la participación de colectividades como el Grupo Arte Callejero y Etcétera, en conjunto con la asociación H. I. J. O. S., con los cuales han puesto en evidencia domicilios donde residen algunos de los responsables de las desapariciones, torturas, robos de niños y la muerte de miles¹⁵ 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 convivenciales (Dubatti),¹⁶ per-

¹³ "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 encuentro desarrollado en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 2004.

¹⁴ *Escrache*, de "escrachar", es una palabra procedente del lunfardo argentino que significa poner en evidencia.

¹⁵ La cifra reconocida por la sociedad civil habla de 30 mil desaparecidos.

¹⁶ Como ha observado Jorge Dubatti, "el teatro es una de las manifestaciones convivenciales 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 está en diálogo con los estudios de Bajtin sobre la cultura ritual y celebratoria de la antigüedad griega, la cultura popular medieval y rena-

formativas, 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 para 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 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 concebir 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—¹⁷ fueron 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

centista, no oficial, el carnaval y la fiesta, en tanto fuentes de teatralidad y de manifestaciones artísticas.

¹⁷ 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. Me interesa también como indicador de una relación más horizontal y menos vertical.

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 Bartís¹⁸ (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).

Si las discusiones del arte contemporáneo han considerado, como signo fundamental del cambio una noción de obra que no se limita a la cosificación, a la producción de un objeto específico, en materia teatral es importante remarcar la existencia del fenómeno escénico más allá de la representación de un texto previo. Una problemática aún no concientizada en las discusiones sobre el arte escénico es la noción misma de texto. Objeto de resignificaciones a partir de la expansión semiótica y del pensamiento posestructuralista, el concepto de texto abarca un conjunto de prácticas significantes tan diversas como producciones pictóricas, musicales, rituales, religiosas, mágicas y oraculares. Esta reelaboración del término ha abierto perspectivas fundamentales para la consideración de los diversos textos que integran el proceso teatral: textos performativos, icónicos, escénicos, espectaculares y dramaturgicos.

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

¹⁸ Ricardo Bartís, fundador y director del Sportivo Teatral, es uno de los nombres más significativos de la escena experimental en Buenos Aires.

donde el texto dramático es agujereado,¹⁹ 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 *intérprete* de un personaje, sino *creador* de una entidad ficcional, cocreador 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 las artes performativas tendría que reconocer la performatividad como aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto ejecución o puesta en práctica de imágenes 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 dar cuenta de 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 los museos y desplegaron en sus obras recursos (re)presentacionales, 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 arte del *performance*, 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 especta-

¹⁹ Me interesa esta dimensión que metafóricamente llamo agujereada en relación con 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 teatral.

cular" (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" (2004: 127), donde el texto es horadado²⁰ 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 Varela²¹ de la categoría *performance text* para identificar el texto de una de sus obras, *La cuarta pared*. 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—como "el resultado de un apretado tejido entre el texto y los otros

²⁰ 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 o diálogos con algún pretexto, las pensamos como ejemplos de roturas textuales, en un sentido totalmente diferente al propósito de poner en escena una obra dramática.

²¹ Autor, actor, director escénico y artista plástico cubano, fundador del grupo Teatro Obstáculo, que en la década de los ochenta representó al sector más contestatario de la escena cubana. Creador 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.

elementos de la representación" (2004: 111). Esta nueva taxonomía incluye 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" les llama 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.

Me interesa considerar la dimensión escénica de situaciones performativas que irrumpen en la vida cotidiana, que logran una expresividad simbólica por el uso de ciertos dispositivos de lenguaje, y que sin embargo no pretenden ser fijadas ni leídas como eventos artísticos.

La noción de espectáculo fue reflexionada por Guy Debord para referirse a las producciones espectaculares de las sociedades de consumo. Como ha distinguido Helga Finter, el espectáculo que se da como "realidad" no necesariamente es consciente de su teatralidad (2003: 36). En la actualidad asistimos a la producción de situaciones espectaculares producidas espontáneamente desde abajo —no desde las jerarquías institucionales—, que quieren dar cuenta de una mirada disidente, inconforme, diferente a la norma establecida por el poder, tal y como ocurrió en los cacerolazos durante diciembre de 2001 en la Argentina, o en Oaxaca y la Ciudad de México en la segunda mitad del 2006.

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 Veinstein,²² el término "puesta en escena" designa el conjunto de los medios de

²² *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, París, 1955. [Trad. al español: *La puesta en escena: su condición estética*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.]

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 fue radicalmente criticada por creadores como Artaud, quien no consideraba el teatro como reflejo de un texto escrito,²³ 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 de un texto previo: "toda creación nace de la escena" (87). En estas propuestas o solicitudes²⁴ reconozco los primeros planteamientos de 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 su carga pulsional y parricida— a la búsqueda de una teatralidad no racional y esencialmente corporal. En una relación metafórica, la demanda de un —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 es la puesta de un cuerpo deseante, de un corpus liberado, erotizado, ya fuera cuerpo humano, político o

²³ "[L]a 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.

²⁴ Me gusta la palabra con la que define Derrida los anhelos que nos dejó Artaud en *El teatro y su doble*: solicitudes. Véase "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*, p. 322.

teatral: es la teatralidad sin acotaciones representacionales, desmarcada de la tradicional organización drama/representación. El texto allí está roto, agujereado. El teatro de las contaminaciones, de las pestes, del deseo 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/*performers*, 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 me extiendo 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 otras herramientas para desarrollar escrituras más performativas. Las demostraciones de trabajo emprendidas por actrices y actores 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.²⁵

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 conocido 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 ya 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. El resultado fue una

²⁵ Puede consultarse al respecto *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*, Universidad Iberoamericana/CITRU-INBA-Conaculta, 2009.

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 partituras y diálogos que no estaban estrictamente fijados, que no tenían que ser 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 de 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 persecución 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 pensamientos que tienen que pasar por las agudas metáforas de la escena, no puedo dejar de considerar cómo la presión bajo la cual vivían varios creadores de este grupo pudo haber influenciado la creación de este discurso poético, aparentemente trivial en sus anónimas y cotidianas acciones, donde “lo no dicho” podía ser perceptible.

Lo liminal importa como condición o situación en la que se vive y se produce el arte, y no específicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. Desde su concepción teórica, la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis. Varios de los ejemplos desarrollados a lo largo de este estudio están irremediabilmente asociados a situaciones de crisis que han transformado tanto la vida de las personas como sus producciones artísticas. Al arte y a la cultura ciudadana les es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial, y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes y *excentris*.

II. ARTICULACIONES LIMINALES/ METÁFORAS TEÓRICAS

Aun 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 (2002: 35)

Los términos que aquí relaciono, desde corpus diversos, no pretenden constituir ningún sistema; las relaciones entre ellos pueden ser perturbadoras. Me interesa la práctica teórica como producción de una mirada metafórica o extraña, próxima al procedimiento de “extrañamiento” que señalaron los formalistas rusos (Shklovski) para definir la naturaleza de lo artístico. La metáfora ha sido explorada como una manera singular de conocer por medio de la cual las características de una cosa (Nisbet, cit. por Turner, 2002: 37) entran en relación de tensión; no precisamente se transfieren a otra para producir la semejanza u otra forma de lo mismo, sino sugiriendo lo que se ha llamado “un destello intuitivo” por efecto de tensión, desautomatizando maneras de ver las cosas. La dimensión cognitiva y creativa de las estructuras metafóricas se asienta en la otra percepción que emerge en la diferencia, sin pretender develar esencias ni verdades ocultas. No pienso en la metáfora como dispositivo heliotrópico ni en la teoría como comarca para lo que Derrida señaló críticamente como “metáforas de luz”