



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Departamento de Filología Española, Clásica  
y Árabe



# CRE-ACCIÓN ESCÉNICA EN EL ÁMBITO HISPANO

TEATROS LABORATORIOS Y DE INVESTIGACIÓN



Tesis Doctoral

**PROGRAMA: LITERATURA y TEORÍA de la LITERATURA**

Presentada por Rocío Pérez Solís  
Dirigida: Dra. Carmen Márquez Montes

2015



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe



**D. JUAN JOSÉ BELLÓN FERNÁNDEZ, SECRETARIO DEL  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y  
ÁRABE DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN  
CANARIA,**

### **CERTIFICA**

Que el Consejo de Doctores del Departamento, en su sesión de fecha de once de noviembre de dos mil quince, tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación a la tesis doctoral titulada "Creación escénica en el ámbito hispano. Teatros Laboratorios y de investigación", presentada por la doctoranda Rocío Pérez Solís y dirigida por la doctora Carmen Márquez Montes.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a once de noviembre de dos mil quince.



*Juan José Bellón*



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Departamento de Filología Española, Clásica  
y Árabe



# CRE-ACCIÓN ESCÉNICA EN EL ÁMBITO HISPANO

## TEATROS LABORATORIOS Y DE INVESTIGACIÓN

TESIS DOCTORAL presentada por Rocío Pérez Solís  
Dirigida: Dra. Carmen Márquez Montes

PROGRAMA DE LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

La directora

Carmen Márquez Montes

La doctoranda

Rocío Pérez Solís

Las Palmas de Gran Canaria, 11 de noviembre, 2015

## AGRADECIMIENTOS

A la hora de agradecer la culminación de este trabajo, la primera persona que aparece en el pensamiento es, por supuesto, la Doctora Carmen Márquez Montes. Esto es así por muchas razones. La razón principal y más obvia es que sin su dirección esta tesis no habría podido llevarse a cabo. Pero además, no solo agradezco la dedicación y el esfuerzo realizado en este trabajo, sino la forma en que lo ha hecho. En este sentido, no valoro únicamente a Carmen Márquez por ser una excelente investigadora, mi agradecimiento es tan profundo que excede lo estrictamente académico. Considero un privilegio el que me haya brindado su apoyo, me instruya en el mundo académico como lo lleva haciendo desde hace años, me motive y aliente hacia nuevos retos, siempre desde la confianza que deposita en mí. En este sentido, su comprensión y respeto son dignos de una profunda admiración por mi parte. Por todo ello, cuando pienso en todos estos años, siento una emoción profunda por haberla conocido, puedo decir orgullosa, que forma parte de mi vida y únicamente me vienen palabras de elogio y admiración porque la considero en toda la expansión y profundidad del término una gran Maestra.

Igualmente, quiero mostrar mi agradecimiento a los integrantes de los grupos que aparecen en este estudio, por su apoyo y colaboración, muy especialmente a Patricia Ariza y Carlos Zatzabal del grupo colombiano de teatro La Candelaria y Corporación Colombiana de Teatro, por su aliento continuado a lo largo de estos años de encuentros y vivencias personales. Agradecer, además a Eugenio Barba, y al grupo Odin Teatret que durante años me acogieron en su teatro y me dieron la posibilidad de aprender como joven actriz un nuevo conocimiento que motivó mi carrera artística y ahora la académica.

Agradecer siempre al Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT), a Pepe Bable y a Charo Sabio por su apoyo y cariño, y por las invitaciones anuales al festival, que ha supuesto para mí una segunda escuela de teatro, donde he podido seguir la evolución y procesos algunos de los grupos estudiados en esta investigación, todo un lujo para mí. También dar las gracias a Antonio Lozano, la persona que me trajo aquí, invitándome por primera vez a Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes, a Antonio Morales, Francis González, Mari Carmen Ramírez y a todo el equipo de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Agüimes por abrirme las puertas para desarrollar proyectos de teatro en el municipio.

Me gustaría, asimismo, agradecer a mis compañeros y compañeras del Departamento de Educación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria su acogida y su apoyo constante en momentos de desaliento, en especial a su director Rafael Santana por respetar y apoyarme en el proceso personal para llevar a cabo este estudio.

A mi familia y amistades por su apoyo incondicional y porque siempre tienen las palabras exactas cuando las necesito. Especialmente, en estos momentos, echo de menos a mi padre a quién dedico la tesis. Él fue quién me enseñó la pasión por la poesía, el gusto por el conocimiento y la disciplina en el trabajo. A lo largo de todo el recorrido ha estado conmigo, en estos últimos años siempre acompañándome en mi memoria. Su apoyo fue continuo y su interés en la realización de este trabajo se convirtió en su sueño. Un sueño que desde donde esté espero sienta que hemos cumplido.

Por otro lado, me gustaría reconocer a Juan Alberto Hernández, mi compañero, haber estado conmigo en la última etapa de la tesis, porque esta siempre es la más dura. Por lo que agradezco que haya comprendido los momentos de ausencia (no solo física), también su ayuda inestimable en la localización y gestión del préstamo de documentos de la Biblioteca Insular de Gran Canaria, y por supuesto le agradezco muchísimo su infinita paciencia.

Y por último, de manera muy especial, quiero dar las gracias a quien da sentido a mi vida, es mi pequeño continente, mi hija África, le debo gran parte de su tiempo y el responderme siempre con una gran sonrisa. Sin ella, nada tendría sentido.

A todas y todos, por todo, GRACIAS.

A mi padre  
*In memoriam*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	11
<b>BLOQUE I: NACIMIENTO, EVOLUCIÓN Y PROCESOS DE LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA.</b>	
<b>CAPITULO.1.- EL NACIMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA.....</b>	<b>26</b>
1.1. El Teatro del Método: Constantin Stanislavski.....	31
1.2. El Teatro Biomecánico: Vsevolod Meyerhold.....	39
1.3. Expresionismo y otros paradigmas del teatro alemán.....	50
1.4. El Teatro Épico: Bertolt Brecht.....	56
1.5. El Teatro de la Crueldad: Antonin Artaud.....	61
<b>CAPITULO 2.- EVOLUCIÓN Y PROCESOS DE LA ESCENA DE INVESTIGACIÓN EN EUROPA .....</b>	<b>71</b>
2.1. El concepto de Laboratorio en el mapa teatral.....	71
2.2. El Teatro Pobre: Jerzy Grotowski.....	76
2.3. El Teatro Antropológico: Eugenio Barba.....	84
2.4. El Teatro de la Muerte: Tadeusz Kantor.....	93
<b>CAPITULO 3.- NUEVAS PRÁCTICAS Y COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS EN LA ESCENA DE INVESTIGACIÓN NORTEAMERICANA.....</b>	<b>97</b>
3.1.- Desarrollo histórico del campo de estudio en la escena norteamericana...	97
3.2.- La expansión de los géneros artísticos.....	103
3.3.- El concepto de happening.....	107
3.4.- La escena de teatro radical.....	109
3.4.1. The San Francisco Mime Troupe.....	110
3.4.2. Bread and Puppet.....	112
3.4.3. The Poor Peoples Theatre.....	113
3.4.4. The Firehouse Theatre.....	114
3.4.5. The Om Theatre Workshop of Boston.....	115
3.4.6. La compañía Daytop Theatre.....	115
3.4.7. The Black Troupe.....	116
3.4.8. Teatro del Ridículo.....	117
3.4.9. Concept East: New York.....	119
3.4.10. Pageant Players.....	119
3.4.11. The Gut Theatre.....	120
3.4.12. El Teatro Campesino.....	121
3.4.13. Drama Group of the Mobilization for Yout.....	123
3.4.14. Theatre Black.....	124
3.4.15. The Caravan Theatre of Boston.....	124
3.4.16. The Living Theatre.....	125



CAPITULO 4.- OTROS MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES.....	133
4.5.1. Nuyorican Poets Café.....	133
4.5.2. Body Art o el cuerpo sentido.....	141
4.5.3. Performance Art: el arte efímero.....	148
4.5.4. Fluxus o la improvisación de la acción.....	150
4.5.5. Zaj, la experiencia de lo experimental en el ámbito nacional.....	159
4.5.6. Performances Feministas: el cuerpo político.....	162
<b>BLOQUE II: LA ESCENA DE INVESTIGACIÓN ENTRE DOS SIGLOS. CRE-ACCIÓN EN EL ÁMBITO HISPANO.</b>	
CAPITULO 5: TRÁNSITOS DEL TEATRO DE INVESTIGACIÓN EN LA ESCENA ESPAÑOLA.....	170
5.1. El arte telúrico de Albert Vidal.....	170
5.2. Un teatro de culto: La Zaranda.....	200
5.3. Lenguajes híbridos en la obra de Marcel.lí Antúnez.....	230
5.4. La poética corrosiva de Rodrigo García.....	258
5.5. Ritual de la violencia en el teatro de Angelica Lidell.....	293
CAPÍTULO 6: DIÁLOGOS Y DESAFÍOS EN LA ESCENA HISPANOAMERICANA.....	333
6.1. La transgresión poética de La Candelaria (Colombia).....	333
6.2. Teatros de la memoria: Yuyachkani (Perú).....	371
6.3. Nuevas gramáticas de Gran Circo Teatro (Chile).....	408
6.4. Jesusa Rodríguez o la mujer inconveniente en el activismo social.....	437
6.5. La defensa del performance de Guillermo Gómez Peña.....	471
CONCLUSIONES.....	505
BIBLIOGRAFÍA.....	533
ANEXOS.....	562
Anexo I Producción de Albert Vidal.....	563
Anexo II Producción de La Zaranda.....	570
Anexo III Producción de Marcel.lí Antúnez.....	572
Anexo IV Producción de Rodrigo García.....	578
Anexo V Producción de Angélica Liddell.....	583
Anexo VI Producción de Teatro de La Candelaria.....	589
Anexo VII Producción de Teatro de Yuyaschkani.....	596
Anexo VIII Producción de Gran Circo Teatro.....	600
Anexo IX Producción de Jesusa Rodríguez.....	603
Anexo X Producción de Guillermo Gómez Peña.....	606



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene el propósito de intentar delimitar la escena de investigación en el ámbito hispano, con sus diferentes modos y maneras. Para ello se parte de las vanguardias históricas, donde se generan los cambios en las artes que han marcado su evolución durante todo el siglo XX, y de las que aún se perciben vestigios. La necesidad de realizar la investigación surge tras veinticinco años de trabajo escénico, en los cuales el proceso de investigación se ha ido expandiendo hasta conducir a un cuestionamiento más teórico con respecto de la práctica escénica.

En principio, el reto de este estudio era estimulante por varias razones. Quizás la principal es porque surge como reflexión de la práctica artística llevada a cabo durante más de dos décadas. Cuando terminé la Licenciatura en Arte Dramático por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, pertenecía al grupo de jóvenes actores y actrices que se marcharon del país en busca de nuevos conocimientos y de una formación específica que en la España de los noventa no era posible recibir de las Escuelas Oficiales de Arte Dramático, mientras en Europa se consolidaba el fenómeno de los teatros laboratorios. No pertenecíamos a la llamada, hoy día, generación Erasmus, pero sí éramos jóvenes creadores que buscábamos becas, bolsas de viajes o cualquier ayuda que posibilitara la movilidad a cualquier centro de investigación teatral europeo, en busca de sentido y nuevo conocimiento para la articulación de la práctica escénica. En mi caso particular, una beca del Ministerio de Cultura español para jóvenes creadores me posibilitó el encuentro con el Odin Teatret y con su director Eugenio Barba.

En el Odin Teatret se investigaba y experimentaba con una práctica entendida desde una ética, una estética y un entrenamiento de los instrumentos básicos que utiliza el actor (cuerpo y voz), un entrenamiento físico y una disciplina muy dura para una joven artista convertida a esos nuevos postulados. Dejé mi trabajo en la compañía teatral en la que trabajaba desde hacía seis años y me fui a Dinamarca con el grupo danés. Desde los veinte años hasta la actualidad ha persistido mi relación con el Odín y formo parte de lo que Eugenio Barba denomina “pueblo secreto”<sup>1</sup>. Gracias al director danés y a su grupo comencé nuevos proyectos escénicos, y su generosidad me abrió las puertas a la utilización de su circuito y su teatro para la creación y exhibición de proyectos artísticos. Esta movilidad internacional me ha permitido conocer en diferentes contextos de exhibición, investigación y estudios internacionales a los creadores y trabajos escénicos que son objeto de estudio en esta investigación.

En este punto, el cruce de la formación y experiencia teatral con mi formación en psicología me abre un camino teórico y práctico que deseo seguir, de cara a intentar dar respuestas a algunas de mis continuas preguntas.

De esta forma inicié el estudio, acompañada siempre y dirigida por la Doctora Carmen Márquez Montes, quien me propuso un corpus teórico-

---

<sup>1</sup> Invitación personal para la celebración de los cincuenta años del Odin Teatret.

“Para vosotros que pertenecéis al pueblo secreto del Odin.

A menudo me han hecho la pregunta: ¿cómo ha hecho el Odin Teatret para permanecer juntos cincuenta años? ¿Cómo ha sido capaz cada persona del grupo de realizar aquello que tiene un sentido personal sin dejarse doblegar por la desilusión, los cambios, demandas, entusiasmos y modas del espíritu del tiempo?

Mi respuesta ha sido siempre: gracias al pueblo secreto del Odin, nuestros amigos. Vosotros habéis sido uno de los factores decisivos de nuestra autonomía económica y artística. Vosotros, nuestros amigos, no sólo habéis invitado nuestros espectáculos, o habéis convencido a otros de hacerlo, sino que también habéis hecho milagros para encontrar dinero e inventar circunstancias para empresas inimaginables: los encuentros del Tercer Teatro, las sesiones de la ISTA, nuestra pionera International School of Theatre Anthropology, nuestros trueques en lugares inimaginables. Con vuestra fiel presencia y vuestro empeño nos habéis hecho recordar el valor de nuestra actividad en vuestras vidas (...).” (Carta de Invitación al 50 aniversario del grupo)

práctico para analizar, descubrir y explicar la escena de investigación actual en el ámbito hispano.

Tratamos, por tanto, de realizar una investigación sobre los nuevos lenguajes escénicos y para ello partimos, inicialmente, de la definición que Patrice Pavis (1990) hace sobre teatro de investigación, en el que también incluye los teatros laboratorio:

Teatro experimental donde los actores efectúan investigaciones sobre la actuación o la puesta en escena, sin preocuparse por la rentabilidad comercial e incluso sin considerar como indispensable la presentación del trabajo terminado al gran público (ej.: el laboratorio Arte y Acción de E. AUTANT y L. LARA, el teatro laboratorio de GROTOWSKI). (p. 488)

Desde este presupuesto inicial buscamos herramientas para articular una interpretación de las transformaciones sociales y de los nuevos contextos comunicativos que hacen llevar el conflicto a la escena. Analizamos la realidad político-social, conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género e identidades a través de la evolución de estos teatros-laboratorios, que producen hechos artísticos vivos en contacto real con el público y consideramos a los grupos de teatro como “investigadores sociales de campo”, siguiendo la nomenclatura de Salazar (1990).

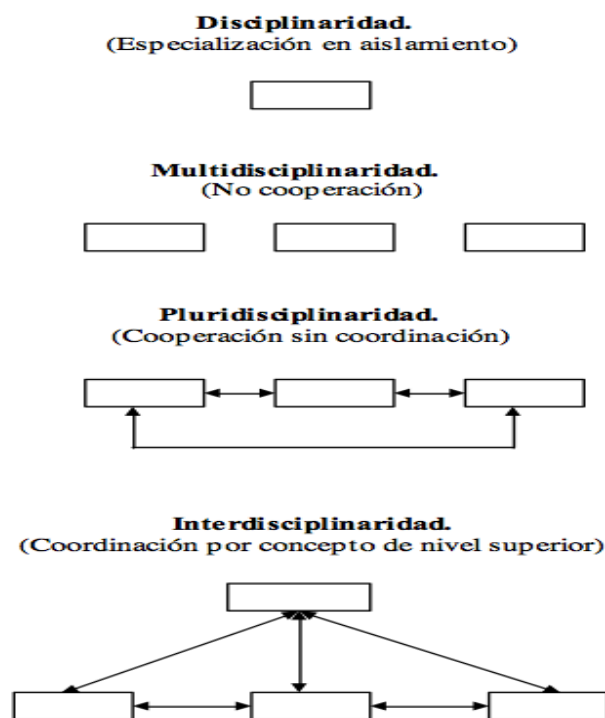
Se utiliza, asimismo, un enfoque exploratorio sobre los diferentes modos de hacer de creadores y grupos de teatro de investigación del ámbito hispano en la escena de finales del siglo XX, y principios del siglo XXI. Junto a mi directora, hemos consensuado un corpus que se considera el apropiado para mostrar las diversas tendencias y formas de trabajo de esta modalidad escénica. Evidentemente no están todos los que son porque hay que delimitar el campo de estudio, pero sí son todos los que están: Marcellí Antúnez, Rodrigo García, Angelica Lidell, Albert Vidal y La Zaranda, de España; Yuyaschskani (Perú), Gran Circo Teatro (Chile), Gómez Peña (México), Jesusa Rodríguez (México), Teatro la Candelaria (Colombia), de Hispanoamérica.

Desde las vanguardias artísticas hay intentos por transformar los modos de hacer en la escena, pero será en la últimas décadas del siglo XX cuando se materialice esa nueva forma desde diversas propuestas y con caminos diferentes, pero todos ellos convergen en la importante deuda con los postulados de las vanguardias. También en proceso paralelo surgen los teatros laboratorios, cuyas transformaciones en curso suscitan el conflicto de las interpretaciones y definiciones de los mismos, mientras que sus deslizamientos y expansiones nos trasladan a un *borderline*, a una estética del arte escénico actual que bordea fronteras y traspasa umbrales, aunque pendiente siempre de los retos de las diferencias artísticas con tres ámbitos de desestabilización: la propia expansión de los géneros, la inmersión en la cultura visual y la estetización generalizada de la existencia. El teatro como término global se desplaza como imagen caleidoscópica en un proceso de incesantes mutaciones.

El principal motivo de la tesis es, pues, mostrar la evolución de las Artes Escénicas en el siglo XX, centrándonos, sobre todo, en los logros de las últimas décadas y los inicios del siglo XXI, así como la interrelación de esta disciplina con las restantes Artes y las Nuevas Tecnologías. De tal manera que en las propuestas escénicas más novedosas y experimentales, cuyo estudio resulta difícil de abordar de manera convencional, utilizamos un punto de vista transdisciplinar, pues son artes interdisciplinares. En la última década del siglo XX asistimos, al menos en la cultura occidental, a lo que se conoce como cambio de paradigma. Frente al paradigma mecanicista que propugna la mente sobre el cuerpo -el ser humano como máquina compuesta de piezas separables- y de los seres humanos sobre la naturaleza, surge el paradigma sistémico, que proporciona una imagen compleja y a la vez unitaria de todos los niveles; una conjunción entre lo ecológico (basado en la interconexión de los componentes del universo) y lo holístico (el “todo” está en cada una de las “partes” y cada parte está en el todo). Cuando hacemos la transferencia de esta

filosofía a la organización de los contenidos en el ámbito que ocupa nuestro estudio, encontramos conceptos como globalización, transversalidad, transdisciplinareidad e interdisciplinariedad.

Entendemos esta interdisciplinareidad porque su práctica implica la integración de métodos, teorías e instrumentos de diferentes disciplinas. El origen etimológico de *interdisciplinario* emana del latín y se encuentra conformado por varios componentes léxicos como son, el prefijo “inter-“, que es sinónimo de “entre”; el vocablo disciplina y el sufijo “-ario”, que viene a indicar pertenencia o bien procedencia. Inevitablemente, para acercarnos a esta investigación utilizamos un punto de vista transdisciplinar, entendiéndolo como el análisis de una unidad de conocimiento desde una perspectiva de colaboración y relacional con otros niveles de conocimiento, que parten de disciplinas distintas para el objeto de estudio. Para comprender mejor lo que proponemos aclaramos los conceptos que van desde disciplina hasta la transdisciplina<sup>2</sup>.



**Cuadro 1**

<sup>2</sup> Ver cuadro 1

La transdisciplinariedad se da cuando existe una coordinación entre todos los niveles (Max-Nef, 2004).

Desde este punto de vista, partimos de la premisa del teatro como modo de conocimiento, de investigación y de hipótesis explicativa de la realidad y concluimos con una revisión de las nuevas formas teatrales finiseculares que están en pleno desarrollo en este nuevo milenio, tratando de realizar un corpus de estos modos y maneras de crear la escena como fenómeno comunicativo. De este modo intentamos suplir lagunas con respecto a estas formas escénicas en los estudios de teatro y en las artes escénicas en general.

Cuando hablamos de Teatro de Investigación o Teatro de Arte, tenemos presente que detrás de toda poética importante hay un pensamiento que construye las formas estéticas y una opinión, una búsqueda, una visión del mundo y sus relaciones. Esta investigación se desarrolla bajo las siguientes temáticas: revisión histórica, semiología, teorías teatrales y de la comunicación, análisis descriptivo de los lenguajes escénicos utilizados por los grupos y creadores propuestos.

En esta tesis los objetivos que nos planteamos tienen que ver con la adquisición del conocimiento y la comprensión de las nuevas formas escénicas derivadas de la evolución en el Teatro de Investigación. En los procesos de este teatro planteamos entender el modo en que los cambios artísticos, sociales y tecnológicos moldean la práctica escénica independiente del siglo XXI, y, por otro lado, analizamos la interrelación de los componentes que forman el diálogo entre teatro y performance en elementos como la acción, texto, poética, instalación, espacio visual y sonoro que se hacen visibles en la escena y que esconden una intencionalidad, siempre con la finalidad de construir una identidad y una estética del teatro performativo. Utilizamos este término de manera vehicular entendiéndolo como el diálogo que hay entre las dos formas artísticas: teatro y performance. Es de nuestro interés entrar en el



proceso de cómo representar la realidad y configurar el objeto de conocimiento de las creaciones escénicas contemporáneas, en relación también con la inclusión y acción social de los artistas.

El enfoque metodológico que utilizamos es de orientación cualitativa, ya que pretendemos acercarnos al mundo de “ahí fuera” para entender, describir y explicar fenómenos sociales y culturales desde “el interior” de varias maneras diferentes. Analizamos las experiencias y trayectorias de los creadores propuestos y sus grupos que están relacionados con sus vivencias íntimas y prácticas profesionales; analizando el conocimiento cotidiano, informes e historiografías, también las interacciones y comunicaciones mientras se producen esas prácticas a través de la observación, el registro de las prácticas de interacción o comunicación, y análisis de documentos: textos, imágenes, vídeos y exhibiciones.

Lo que desde este enfoque se pretende desgranar es cómo los creadores que forman parte de esta muestra, construyen el mundo alrededor, lo que hacen y lo que sucede en términos significativos que nos ofrezca una comprensión de sus lenguajes. Las interacciones y los documentos los vemos como formas de constituir procesos y artefactos sociales que representan maneras de significar, por lo que podemos reconstruir y analizar con diferentes métodos cualitativos aquello que nos permite desarrollar una descripción y explicación de las cuestiones sociales y artísticas de la escena finisecular, que en medida alguna pueda ser generalizable.

Desde la perspectiva del investigador cualitativo nos interesamos por acceder a las experiencias, interacciones y documentos en su contexto natural, dejando espacio para las particularidades de los materiales que se estudian. Nos abstenemos de formular una hipótesis para someterla a prueba ya que los conceptos se van desarrollando y refinando en el proceso de investigación. Los métodos utilizados son adaptados al campo concreto de estudio y el papel como investigadora forma parte importante del propio proceso de

investigación. La preocupación fundamental inherente a este enfoque tiene que ver con transformar las transcripciones de imágenes y acciones en vivo de situaciones complejas en texto.

Utilizamos herramientas en el método de investigación que vienen dadas desde el enfoque etnográfico, ya que procedemos a la búsqueda de patrones a partir de cuidadosas observaciones del comportamiento escénico de la muestra y de entrevistas con personas de la comunidad estudiada. Cuando se habla de “cultura”, “grupo”, “comunidad” estamos hablando en términos que son abstracciones generalizadas basadas en numerosos datos desde una visión panorámica global. Por lo tanto, partimos de la definición de que “la etnografía es el arte y la ciencia de describir a un grupo humano: sus instituciones, comportamientos interpersonales, producciones materiales y creencias.” (Angrosino, 2012, p. 35). Este enfoque como método de investigación es un método de *campo*, es decir, nos ha llevado a los entornos donde se realiza la actividad como son diferentes espacios de representación escénica, teatros-laboratorios, festivales y encuentros de teatro en la calle u otros espacios no convencionales. Es un método *personalizado*, en tanto en cuanto, en la mayor parte del trabajo estamos en contacto, cara a cara, con los creadores que estudiamos, siendo al mismo tiempo participantes y observadores. Es *multifactorial* ya que se utilizan más de dos técnicas en la recogida de datos para argumentar la conclusión de forma fortalecida por las diversas fuentes de información. Todo ello ha requerido de un compromiso a largo plazo para poder interactuar con la muestra. Es *inductivo* ya que la acumulación de detalles descriptivos nos lleva a levantar teorías explicativas o patrones generales y no someter a prueba, como mencionábamos anteriormente, ninguna hipótesis. Es *dialógico* ya que las conclusiones están abiertas a interpretaciones y pueden ser comentadas por los sujetos objeto de estudio y es *integral* por el intento continuo de producir el retrato más completo posible del grupo estudiado.

Nuestras “comunidades de interés” son los grupos de teatro y creadores propuestos, abarcando el análisis de sus enclaves comunitarios dentro de la sociedad. En nuestra recogida de datos realizamos un registro de instantáneas particulares desde una postura “postmodernista” para alcanzar descripciones “precisas” de la realidad social, a través de la evolución y producción de sus obras artísticas. Nuestras conclusiones se basan en el resultado de la interrelación de datos de diversas fuentes como la observacional, la entrevista y el archivo.

Los enfoques teóricos y conceptuales de la investigación en las artes de la escena, actualmente, se ubican desde los estudios culturales y postcoloniales. Las concepciones, anteriormente mencionadas, sobre transculturalidad, transdisciplinariedad, hibridez, transtextual y transmedial, apoyados por autores como Alfonso de Toro, Fisher-Lichte y Hans-Thies Lehmann, nos ofrecen literatura de investigación teatral.

Encontramos en las fundamentaciones que el teatro ha sido una disciplina marginada dentro del conocimiento científico por estar asociada al sujeto y a la intersubjetividad en la construcción de mundos desde la experiencia estética. El diálogo entre el teatro y otras disciplinas como la teoría literaria y de la cultura no tuvo lugar hasta los años setenta, en este sentido, Toro (2001) resalta que:

Es fácil constatar que la ciencia del teatro, solamente con un gran esfuerzo y bastante tarde, obtuvo el instrumental científico con sólidos modelos de interpretación que pudiesen competir y ser comparados con otras disciplinas humanísticas. El predominio teórico yacía en la ciencia literaria desde los años 20, y los modelos que caducaban se reemplazaban con enorme velocidad. En los años 60, la ciencia del teatro carecía de personalidades como Barthes, Lévi-Strauss, Brémond, Todorov, entre muchísimas otras, y la influencia de Derrida, Lacan y Foucault, cuyos trabajos facilitaron, a comienzos de los años 70, la aparición de teorías que inician un cambio de paradigma con respecto al concepto de ciencia y de interpretación, posibilitando además la teoría de la cultura de Said, Bhabha o Spivak. (p. 106)

Todavía en los años ochenta se consideraba de manera insatisfactoria la construcción teórica dentro de la ciencia teatral. Algunos investigadores

lamentaban la falta de una terminología exclusiva para el teatro. Incluso autores como Umberto Eco (1977) declaraban que lo mejor que había hecho la ciencia teatral era introducir la semiótica de la teoría literaria y de la cultura.

Esta situación ha cambiado de forma radical desde hace veinticinco años, sobre todo a nivel metodológico e institucional por la proliferación de numerosos institutos de ciencia del teatro en Europa y sobre todo en Alemania que introducen el estructuralismo, la semiótica, la semiótica de la cultura y la teoría de la recepción (Helbo 1975; Kowzan 1975; van Kesteren 1975; Pfister 1977; Pavis 1976, 1982; Ubersfeld 1977; Elam 1980; De Marinis 1982; Fischer-Lichte 1983; F. de Toro 1987). Más adelante en los años noventa y como consecuencia de lo ocurrido en la ciencia literaria a finales de los años setenta, se comienza a trabajar en la ciencia del teatro con la teoría de la cultura y con los *Cultural Studies*, con conceptos del postestructuralismo, de la filosofía post-moderna y de la historia, ampliando de esta forma su horizonte teórico y metodológico considerándola transdisciplinaria.

La transdisciplinariedad, cuyo fin es la superación de los límites de la propia disciplina (historia, cultura, teorías de los medios de comunicación, filosofía, sociología, entre otras), reflexiona sobre las barreras culturales y sobre lo que está sucediendo en las mismas, especialmente en el teatro como lo plantea Toro (2001).

Esta propuesta transdisciplinar, en España e Hispanoamérica, se enmarca en el postcolonialismo como categoría de la cultura (teoría de la cultura, política, sociología, economía, entre otras), la cual considera las contradicciones y discontinuidades que se dan dentro de los diversos campos de la historia y de la cultura. Autores como Alfonso de Toro y Erica Fisher-Licchte nos ofrecen desde esta perspectiva opciones de lectura en investigación teatral. Esta perspectiva se caracteriza por un pensamiento deconstruccionista, transtextual y transcultural. Es un pensamiento decodificador de la historia (descentra la historia), es heterogéneo y propone:

a) La transculturalidad, concebida como un fragmento o bienes culturales que no son generales en el propio contexto cultural, sino que provienen de culturas externas que corresponden a otras identidades, constituyen un campo de acción heterogéneo. Para la investigación en teatro, la transculturalidad permite decodificar y redecodificar las interpretaciones y las experiencias para luego preelaborarlas.

b) La transtextualidad, concebida como la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas de conocimientos, permite preguntarse en los usos convenientes, compatibles y continuos de otros sistemas culturales a las investigaciones o los procesos teatrales, es decir el teatro visto no solamente como un espectáculo, sino a su vez como fuente de conocimiento, como algo político e histórico, semióticamente hablando, donde, partiendo de un grupo selecto de autores y de obras, se da todo el panorama de fenómenos de nuestra cultura, radicando aquí una de las principales intenciones de esta investigación.

El término de postmodernidad se ha utilizado para designar un cambio cultural de carácter social, con el que se pretende identificar el final de la modernidad; es una reacción frente a ella donde se critican los postulados de la ilustración, poniendo en entredicho presupuestos de carácter científico, epistemológico, culturales e ideológicos. La postmodernidad se instaura en un marco referencial desde diferentes aspectos como:

a) Cambios económicos, los cuales se caracterizan por la automatización del proceso productivo, trabajo científico-técnico en el mercado de la economía mundial.

b) Las grandes décadas migratorias desde los países subdesarrollados a los países desarrollados; mayor hibridación cultural, identidad y conflictos.

c) El feminismo y la ecología como movimiento social y como cultura emergente, que cambió el orden político, económico y la producción teórica.

La globalización pone en conflicto las relaciones entre lo global y local, entre lo cotidiano, lo científico y lo estético.

Este cambio se fundamenta en la crítica del postestructuralismo, crítica dirigida a los cimientos de la modernidad, fundamentada hacia el racionalismo positivo y científico de la ilustración.

En el campo de la cultura y las ciencias sociales el posmodernismo va a estar avalado por el grupo intelectual francés que retoma el ámbito político y personal como son (Foucault, Derrida, Kuhn, Lyotard, Deleuze) quienes interrogan los principios teóricos del conocimiento científico y realizan la negación de lo universal cuestionando cualquier tipo de concepto totalizador y absoluto. Niegan la existencia de un conocimiento objetivo y rechazan el modelo del sujeto pensante de la ilustración y se pone fin al discurso totalizador de la historia.

Las concepciones de ciencia se cuestionan como metarrelato, desvela la relación ciencia y desarrollo. Foucault establece la tensión entre poder y saber, pone entredicho la objetividad y la universalidad del conocimiento científico. Kuhn interroga los mecanismos de producción científica, reivindica la importancia del contexto. La ciencia está mediada por paradigmas, crítica la discontinuidad de los discursos científicos, cuestiona la existencia del método científico positivista como único método para interrogar las realidades y afirma que no existe un solo sistema de creencias que medie la investigación sino múltiples paradigmas. Con Lyotard (1990), “el saber no se reduce a la ciencia, ni siquiera al conocimiento” (p. 22). Para él existen múltiples tipos de conocimiento (cotidiano, científico y sensible) y la diferencia radica en la interpretación. De esta manera la ciencia se convierte en un subconjunto del conocimiento. El saber científico es una clase de discurso. El lenguaje y la cultura se convierten en el primer nivel de explicación de la realidad. A su vez, Derrida aborda las relaciones entre lenguaje y pensamiento aportando el concepto de “de-construcción”, el cual significa: descubrir los supuestos no

explícitos que subyacen en los códigos aceptados, ya que se ha construido un concepto a base de acumulaciones metafóricas de teorías, pensamiento formulado con los sistemas de valores que han prevalecido durante siglos asociados a la sociedad industrial capitalista.

Por todo ello, el postmodernismo propone la reivindicación a la subjetividad, del individuo capaz de tomar decisiones, dar juicios relacionados sobre el mundo, importancia del contexto, relación con la libertad, fragmentación del poder, relato vinculado a la vivencia y reivindica la microhistoria, establece la incredulidad a los metarrelatos como la ciencia, determina al sujeto desde las artes, proponiendo y promoviendo el conocimiento sensible.

Teniendo en cuenta este marco teórico, la estructura de nuestra investigación sigue las siguientes directrices. Se ha dividido la estructura de la tesis en dos bloques. El primer bloque es un recorrido histórico desde el nacimiento, la evolución y los procesos de la investigación escénica. En el primer capítulo realizamos un repaso desde final del siglo XIX, donde el nacimiento de la escena de investigación aparece ineludiblemente asociado a la aparición de la figura del director de escena. Vemos cómo esta forma artística crece con el desarrollo de la práctica teatral, para ello nos centramos en los renovadores de la escena en la primera mitad del siglo XX. Dedicamos el segundo capítulo a los teatros laboratorios como proyectos de innovación en el teatro europeo en la segunda mitad del siglo pasado, vemos parte de su historia y también parte del discurso que envuelve ese paisaje dentro del mapa del teatro y cómo todavía, aún hoy, hay una incapacidad para definirlo como un modelo común, lo que supone un problema importante sobre la dimensión del término: laboratorio teatral. En el capítulo tercero vemos cómo a partir de los años setenta la evolución y procesos de la investigación en la escena se dan, de forma demostrativa, en el continente americano. La escena se

radicaliza y otros movimientos contraculturales van a influir de manera decisiva en la escena actual, estos son analizados en el capítulo cuatro.

El segundo bloque comprende la escena de investigación entre dos siglos, estructurado, a su vez, en dos capítulos, quinto y sexto. En el capítulo quinto vemos las trayectorias de cinco grupos y/o creadores españoles del teatro de investigación y en el capítulo sexto otros cinco de la escena hispanoamericana. Esta división en los ámbitos de los creadores tiene sentido ya que en el hispanoamericano aparecen propuestas más urgentes políticamente, que las dota de una relevancia social más allá de la autonomía estética, sus matices y resistencias, ampliando nuestro conocimiento a nivel conceptual de la escena hispanoamericana. La dimensión política forzada por la violencia de las décadas del setenta y ochenta, así como las dictaduras sufridas, han dado origen a activismos artísticos y teatrales cuyas transformaciones se ven en el análisis de los grupos. En definitiva, todo este recorrido es un intento de conformar un paisaje de la escena de investigación actual.



## **BLOQUE I:**

NACIMIENTO, EVOLUCIÓN Y PROCESOS DE  
LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

# CAPÍTULO 1

## EL NACIMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

Como es sabido, a finales del siglo XIX tiene lugar una revolución intelectual en el mundo occidental, gracias al trabajo en diferentes disciplinas de autores como Charles Darwin, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Hippolyte Taine y Claude Bernard, entre otros. Nuevas ideas y descubrimientos fueron produciendo cambios en el modo de vida individual y social. El desarrollo de esta nueva intelectualidad fue influenciando a escritores noveles, que serán los creadores del realismo y naturalismo literarios, y más adelante las proto-vanguardias (impresionismo, modernismos, simbolismo, prerrafaelismo o fauvismo) que cambiaron definitivamente la estética. Pero el teatro seguía aún bajo el influjo de las viejas formas como el melodrama y la pantomima. Fue necesaria la figura de Emile Zola para argumentar la necesidad de una forma más “natural”, tanto en la obra dramática como en la representación de la misma. Quizá el error de Zola fue querer traspasar literalmente la receta del naturalismo narrativo al teatro, transferencia entre géneros que pareció imposible; si bien no se rindió en su deseo y propósito de que el teatro fuese naturalista y de ahí su célebre frase: “El teatro será naturalista o no será”. Resalto un fragmento de *El Naturalismo en el teatro*, que si bien es muy conocida también es pertinente en esta argumentación:

Un crítico ha dicho con mucha sagacidad: “En otro tiempo, personajes verdaderos se movían ante decorados falsos; hoy, los personajes falsos se mueven ante decorados verdaderos” [...]. La evolución naturalista en el teatro ha comenzado fatalmente por el lado material. Era lo más cómodo... Porque cambiar los personajes falsos por personajes verdaderos es más difícil de transformar los

bastidores y los telones [...]. Un escritor vendrá, no lo dudemos, que pondrá por fin en escena personajes verdaderos en decorados verdaderos. Entonces lo entenderemos todo. (Oliva y Torres Monreal, 1990, pp. 340-341).

El nacimiento de la escena de investigación aparece ineludiblemente asociado a la aparición de la figura del director. George II, Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914) creó su propia compañía otorgándose el título de director cuando monta su primer espectáculo, *Julio Cesar*. El éxito fue tan grande que el público entendió la importancia de la Compañía de los Meiningen. Como director introdujo la verosimilitud y el realismo histórico. Cada obra era cuidadosamente estudiada, tanto en la actuación como la escenografía y el vestuario, se atenían a los estilos de cada época que debía reconstruirse en escena. Este naturalismo no era el que propugnaba Zola sino que, como afirma César Oliva (1994)<sup>2</sup>, “perseguía la verdad histórica y la verdad absoluta en ella”. La admisión de las bases del naturalismo propició notables innovaciones entre los actores. Las novedades introducidas por el teatro de Meiningen produjo una verdadera revolución escénica, en Alemania y en todos los países europeos que visitó, donde encontró seguidores que desarrollarían nuevos cambios para la escena, como André Antonine en su Teatro Libre o Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú. Ya en las últimas décadas del siglo XIX, se inicia de una manera decisiva la gran evolución del teatro contemporáneo y la de su director como un cargo profesional.

La dirección escénica como forma artística crecerá con el desarrollo de la práctica teatral, aunque desde los inicios podemos hablar de cómo el nivel

---

<sup>2</sup> Véase Oliva. y Torres Monreal (1990), quienes ilustran con ejemplos algunos de los elementos que intervienen en la representación teatral que perseguían esa fidelidad histórica:

Las armas, por ejemplo, tenían que ser auténticas. De ahí que su repertorio tuviese como norma la calidad de las obras. En este sentido, superó el debate de las reglas, sin hacer distinción ni de tono ni de nacionalidad ni de escuela. Representó a Sheakespeare, a Molière y a Shiller, y se interesó igualmente por autores alemanes no estrenados, como Kleist, y jóvenes dramaturgos nórdicos como Björnson e Ibsen. De éste hizo el estreno absoluto de *Espectros*. (p. 316).

de colaboración y coordinación de todos los elementos que intervienen en un montaje son asumidos por el director con diferentes planos de autoridad y liderazgo. Dependiendo de la estructura y filosofía de los grupos de teatro, el director va a utilizar una diversidad de técnicas y niveles de colaboración. Podemos hablar de algunas categorías en los estilos de dirección que tienen que ver con el rol que asume el director, por ejemplo: si es un rol dominante y fuerte, donde los actores no forman parte en la toma de decisiones, estaríamos hablando de un estilo de dirección dictatorial. En caso de que el director utilice las ideas del grupo para moldear el trabajo de manera improvisada, hablaríamos de un estilo de dirección más negociador. Si el director contrasta y evalúa las aportaciones creativas e interpretativas, a través del diálogo y el debate continuo, hablaríamos de un estilo confrontador; pero si el director mantiene su última palabra en el proceso de creación a pesar de incorporar las propuestas de los actores y de los demás miembros del equipo estaríamos hablando de un director creador. Este último estilo es el que nos interesa, porque va a tener un lugar preponderante en la evolución de la escena de investigación. Para poder llevar las bases del naturalismo a la escena, los actores tendrán que trasladar las palabras del poeta a acciones y ritmos corporales, tanto que el nuevo director tendrá que aportar su visión dramática a partir de la creación poética y hacer una co-creación o re-creación de la obra (Sánchez, 1999, p. 236). El director ruso Constantin Stanislavski será el creador no solo de un método de interpretación sino de un sistema de dirección de actores.

Un acontecimiento importante fue el nacimiento del cine a comienzos del siglo XX, y posteriormente las nuevas tecnologías del video y el ordenador, que para Marco de Marinis (2000) contribuyeron al pesimismo sobre el futuro del teatro a lo largo del siglo XX, pero de esto último me ocuparé en el próximo epígrafe. Sin embargo, este autor considera que en ese contexto de crisis, el teatro se convirtió en campo para la crítica y redefinición

de aquello que la define: un medio y lugar de la acción real (no necesariamente realista) del actor hacia el espectador, a nivel intelectual, emotivo, comportamental y principalmente, a nivel físico-perceptivo. Para De Marinis esta redefinición de lo teatral que se produce a lo largo del siglo XX es la que propicia la investigación en la escena y es llevada a cabo, especialmente, por directores-pedagogos <sup>3</sup> como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Copeau, Decroux, Grotowski..., algunos de ellos dedicados a una doble labor: la estética y la investigación pedagógica en los llamados teatros laboratorios; de ahí, que sean los fundadores de las primeras escuelas de teatro. Y dentro de esa investigación del teatro, compartirán una preocupación común: la acción física del actor y su eficacia escénica.

La investigación sobre la eficacia de la acción en el actor tiene como raíz una percepción nueva del espacio escénico. El espacio escénico formará parte del proceso creativo como un elemento más que hay que construir y desarrollar en cada propuesta escénica. Un espacio que hay que rehacer enteramente en cada nuevo trabajo, en este sentido directores como Gordon Craig concebían el espacio escénico como un laboratorio de arquitecturas y elementos móviles, audiovisuales y auditivos para “crear una ambiente que armonice con los pensamientos del poeta” (Gordon Graig, 1987, p. 77); Adolfo Appia se enfrentaba a la convención de los decorados pintados con la concepción de el espacio tridimensional, abstracto y rítmico para vincular estrechamente el actor a la escena y prestar posibilidades a la acción y ambientación lumínica a la que le concede un valor decisivo<sup>4</sup>; con Meyerhold y la experimentación espacial y escenográfica se suprime todo aquello que no sirva funcionalmente al actor en la escena, no habrá adornos y tampoco la concha del apuntador puesto que sigue una concepción constructivista del

---

<sup>3</sup> Concepto propuesto por Fabrizio Cruciani (1985).

<sup>4</sup> *La mise en scène du drame Wagnérien* (*La escenificación del drama wagneriano*, 1895) y *Die Musik und die Inszenierung* (*La música y la puesta en escena*, 1897). Sus obras completas han sido editadas en Lausana, en las ediciones L'Âge d'homme, en cuatro volúmenes (*Œuvres complètes*, 1983; 1986; 1988; y 1992). Catálogo Opale, Biblioteca Nacional de Francia.

decorado; la concepción escenográfica expresionista va a ser asimilada por Brecht cuya noción del espacio escénico es funcional, practicable y modificable para su propuesta de la representación onírica mediante la reducción de elementos (Sánchez, 1992, p.100), estos son algunos ejemplos de la transformación del espacio escénico<sup>5</sup>. Esta percepción del espacio como un elemento dramático más, por su concepto y articulación, pone de relieve al actor como un cuerpo en movimiento, un cuerpo que acciona en un espacio. Ese redescubrimiento del cuerpo en el teatro se puede situar dentro un movimiento cultural desarrollado en Europa y conocido como *Körperkultur* (cultura del cuerpo) que se dio a principios de siglo a través la gimnasia, el naturismo, higienismo y nudismo (Toepfer, 1997). Este fenómeno fue uno de los más importantes en la construcción de parte de la identidad moderna, “un cuerpo lleno de vitalidad y fuente de una energía transgresora de los límites de la racionalidad y convenciones sociales en busca de liberación y éxtasis”. Esta nueva concepción del cuerpo expresivo tendrá su manifestación en la danza libre y expresiva de Isadora Duncan, el cuerpo energético de Rudolf Laban, la eutritmia de Jacques Dalcroze, la danza clásica, la Biomecánica y el Mimo más allá de la estereotipada gestualidad de la pantomima tradicional, el territorio común del cuerpo en movimiento es la relación inseparable entre: acción-espacio-tiempo. Comenzaremos por la enumeración, a modo de antecedentes de algunos de los directores que desarrollaron esta concepción del arte del actor como creador de formas plásticas en el espacio.

---

<sup>5</sup> Véase Sánchez (1999, pp. 33-43).

## 1.1. EL TEATRO DEL MÉTODO: CONSTANTIN STANISLAVSKI.



"Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad; nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo".  
Constantin Stanislavski

En Rusia había un clima propicio para acoger la gira de los Menninger. Hay que recordar que solo cuarenta años antes de que Stanislavski comenzara sus estudios dramáticos, el teatro en Rusia había dejado de ser considerado profesión de gente inculta y de moral dudosa. Y también que hasta no hacía mucho tiempo los actores habían formado parte de la servidumbre destinada al entretenimiento. La liberación de los siervos en 1861 dejaba abierto el camino para la exploración realista ante la necesidad de hacer un teatro más acorde con la realidad rusa del momento histórico. Uno de los personajes que sería influenciado por el trabajo de los Meiningers, iba a ser el joven Constantin Stanislavski, quién, tras una larga conversación con el respetado dramaturgo y director Vladimir Nemirovich-Dantchenko, creó en 1898 el Teatro de Arte de Moscú, una iniciativa privada que reformaría el teatro ruso de alta calidad. Gracias al mecenazgo el edificio teatral contó con una buena dotación para los actores y espectadores, el poeta propuesto por Dantchenko para ser representado por la compañía fue Anton Chejov, que ya era dramaturgo conocido y acababa de tener un gran fracaso con *La Gaviota* (1896). El reto para Stanislavski y su grupo fue hacer una nueva versión de la obra con su nueva forma de representación realista. El éxito fue tal que *La Gaviota* se convirtió en el símbolo del Teatro de Arte de Moscú y del teatro moderno ruso. Con esta obra el director ruso descubre el concepto de subtexto. Después Chejov le cede otras obras para ser representadas por el Teatro de Arte como *Tío Vania* (1899), *Las Tres Hermanas* (1901) y *El Jardín de los cerezos* (1904), así como otras obras ya escritas con anterioridad como *El Oso*

(1888), *El canto del cisne* (1888), *La petición de mano* (1889), *Tatiana Repin* (1889), *El aniversario* (1891), etc. Además también llevaron a escena obras de los dramaturgos: Shakespeare, Ibsen, Gorki, Turguénev, Tolstói, Molière, Goldoni, Hauptmann, Gogol, y los simbolistas Hamsum, Andreev y Maeterlinck<sup>6</sup>. Stanislavski no solo dirigía sino que actuaba, le dio vida a personajes como Vershinin -*Tres hermanas*-, Ástrov -*Tío Vania*-, doctor Stockmann -*Un enemigo del pueblo*-, Argan -*El enfermo imaginario*-, Rakitin -*Un mes en el campo*-, Julio César u Otelo. Otras figuras importantes del Teatro de Arte de Moscú fueron Lilina, la mujer de Stanislavski, actriz muy aclamada. Ella participa de las investigaciones en el sistema de actuación de Stanislavski. Otros integrantes relevantes son Olga Knipper, que se casó con Anton Chéjov en 1901, y Vsevolod Meyerhold, el único discípulo reconocido por Stanislavski, que se convierte en el director líder del periodo de la revolución en Rusia, con grandes montajes, y del que más adelante hablaremos.

Tras la muerte de Chéjov en 1904, el teatro sufrió un gran cambio; Chéjov había propuesto a su colega dramaturgo y amigo Maxim Gorki como su sucesor en los teatros principales, pero la reacción de Nemirovich-Dantchenko fue poco entusiasta, haciendo que Gorki se marchase; pero se lleva consigo a Savva Morozov, uno de los principales inversores en ese momento en el teatro, por lo que la situación económica se vuelve desesperada y el teatro decide aceptar una serie de invitaciones para realizar una gira internacional por Europa en 1906 (Berlín, Dresden, Frankfurt, Praga, Viena,...). La gira fue un gran éxito pero se agudizan las luchas internas en la compañía, Stanivslaski nombra a amigos suyos para la gestión del teatro sin consultar a Nemirovich-Dantchenko y abre estudios para la formación y experimentación teatral, vinculados al Teatro de Arte, para poner en práctica sus investigaciones del “sistema de actuación”, esto hace que Nemirovich-Dantchenko consolide sus temores con respecto a que el grupo se estaba

---

<sup>6</sup> Véase Bennedetti (1989).



convirtiéndose en una extensión de las ideas propias y del trabajo de Stanislavski. La tensión entre los dos hace que éste último abandone sus funciones como miembro de la junta y renuncie a su poder sobre las decisiones políticas.

Stanislavski consideraba que el arte era un modo de servir al pueblo, concepto de la misión del artista que forma la base de su moral profesional. En su *studio* o taller de actores tanto los novatos, como los profesionales, podían experimentar, improvisar y resolver juntos los problemas que el teatro les presentaba. Se dedicó a formar generaciones de jóvenes haciendo del arte un papel educativo y social, formó más de una generación de actores, contándose entre sus discípulos directores como Meyerhold, Vajtangov, Soulejitski y Dikil. Mantuvo amistad con muchos hombres de teatro occidentales que iban a Rusia o que conocía en las giras del Teatro de Arte en el extranjero. Entre estos hombres hay que destacar a Gordon Craig, Max Reinhardt, Antoine o Jacques Copeau, entre otros, que lo proclamaron maestro suyo. A pesar de que las giras tuvieron mucho éxito, seguían sin poder sofocar las disidencias internas de la compañía.

Stanislavski no se conformó, a lo largo de su vida artística, con ejecutar como actor los grandes personajes y dotarlos de auténtica veracidad, ni se conformó con ser un encumbrado director de su época, tampoco quedó satisfecho con combatir el teatro comercial y conseguir que su público acudiera a un teatro de Arte, sino que quiso ir más allá. Fue el creador de un método didáctico para el arte del actor, creó un “sistema” de enseñanza de la actuación que ayudó a actores con talento y voluntad a conducir su vida artística, construir caminos más firmes y sólidos que la incertidumbre de la inspiración. Stanislavski fue un investigador hasta sus últimos días, de hecho en esos momentos finales se vio muy influenciado por Meyerhold, a través del cual concluyó en el “Sistema de las Acciones Físicas”<sup>7</sup>. A pesar de ello, su

---

<sup>7</sup> José Luis Gómez afirma que:

“sistema” más conocido y extendido fue prematuro e incompleto, ya que fue el propagado por alumnos suyos “desertores” que se quedaron en Estados Unidos.

La revolución de marzo de 1917 generó la abolición de la censura. Los teatros imperiales fueron reorganizados sobre la base de una administración autónoma, según el modelo de la *Comédie Française*. Las uniones profesionales de actores proliferaron y los principales directores -Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Ievréniou y Komisarzhovski- se alegraron por la caída del zarismo. Pero el gobierno provisional de Kerenski,<sup>8</sup> aunque formado por intelectuales, nada especial hizo por las artes. Verdaderamente, los bolcheviques comprendieron mejor que sus adversarios el significado del teatro como medio de propaganda.

El Teatro de Arte continuó prosperando después de la Revolución de Octubre de 1917 y fue uno de los más importantes apoyados por el Estado de la Unión Soviética, con un amplio repertorio de los principales dramaturgos rusos y occidentales. Aunque varios grupos revolucionarios veían como un marcador pertinente de la cultura pre-revolucionaria, fue inicialmente apoyado por Vladimir Lenin, un cliente frecuente del Teatro de Arte. Tan pronto como tomaron el poder en noviembre de 1917, establecieron oficinas administrativas con tareas especiales en el campo de las artes. Como gran parte de las clases cultas se oponía al nuevo gobierno, el Soviet de Comisarios del Pueblo de Lenin solo podía esperar resistencia y sabotaje de la mayor parte de los actores y directores, especialmente en los antiguos teatros imperiales,

---

La fuerte prueba por la que fue sometido el “Sistema” por sus grandes alumnos Vantangov, V. Meyerhold y M. Chejov hizo revisar probablemente al gran maestro algunas de sus aproximaciones; y así surge al final de su vida el “Sistema de las acciones físicas”, donde admite que la aceleración del proceso de construcción del personaje se halla en la elucidación física de la acción, elemento mucho más potente que la elucidación psíquica o mental a la que hasta entonces se le había dado preeminencia. (Tomado de *Opsipovna*, 1996, p. 10)

<sup>8</sup> El grupo de La Candelaria montará la obra *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976), en la cual Santiago García volverá a este momento histórico para hablarnos de la toma de poder de una colectividad organizada sobre los intereses individuales.

donde hasta fueron suspendidas las funciones como gesto de protesta contra los gobernantes comunistas. Entre 1918-1920, cuando la guerra civil se recrudece en los grandes territorios, los teatros de provincias cerraron sus puertas. En las ciudades, la falta de combustible y electricidad creó impedimentos materiales para las funciones habituales. Durante seis años (1918-1924) Rusia fue escenario de sangrientas luchas, terror y hambre, donde la vida normal parecía un sueño distante, en tanto que la realidad circundante era una sucesión de privaciones, sufrimientos, arrestos, ejecuciones y destrucción. En esas condiciones también los teatros pasaron toda una serie de calamidades.

El 22 de noviembre de 1917, el Consejo de Comisarios del Pueblo publicó un decreto por el cual todos los teatros quedaban bajo la jurisdicción del Departamento de Deportes, creado dentro del Comisariado de Educación. Fue ese el primer paso hacia la nacionalización. En diciembre, Anatoli Lunacharski, el Comisario de Educación, hombre culto, escritor y dramaturgo, invitó a unos ciento veinte escritores, pintores y actores a una conferencia sobre las artes dentro del nuevo régimen, pero solo cinco concurrieron, entre ellos, Maiakovski, Blok y Meyerhold. En enero de 1918 se estableció una Sección Teatral encabezada por Olga Kámeneva (hermana de Trotski), con el fin de crear nuevos teatros en relación con la reorganización socialista del Estado y la Sociedad. Meyerhold fue nombrado jefe de la rama Petrogrado de ese centro nacional. Los teatros de Moscú, así como los de provincias, dependieron de los soviets locales.

Stanislavski introdujo a la escena la más profunda revolución en los medios de expresión teatrales y la que más perdura hoy día en las escuelas de interpretación<sup>9</sup> de la mayoría de los países. Moscú se convirtió con

---

<sup>9</sup> *Mi vida en el arte* y *La formación de un actor* son los dos libros más conocidos de los escritos por Stanislavski y los textos más importantes de estudio en la mayoría de las escuelas teatrales. La personalidad de Stanislavski y la aportación que hizo al arte teatral ha sido decisiva para el teatro contemporáneo.

Stanisvlaski en uno de los mayores campos de investigación y experimentación teatral de toda Europa. Su “método” consiste en articular de manera sistemática la forma de actuación realista. Como cualquier movimiento el método es influido por los avances tecnológicos, políticos, sociales y científicos de la época. En sus obras *El trabajo del actor sobre sí mismo*<sup>10</sup>, *La construcción del personaje*<sup>11</sup> o *Mi vida en el arte*<sup>12</sup> reacciona contra el estilo de interpretación romántico y melodramático, que se identifica más con una actuación artificiosa que no tiene nada que ver con la forma en que los seres humanos se comportan socialmente. Las técnicas de interpretación recogidas en estas obras son conocidas como “El método”, del que intentaré destacar, sucintamente, los rasgos más sobresalientes, pues no es objeto de este estudio ahondar en su teoría sino sólo dar unas pinceladas:

. Las circunstancias dadas: Son las circunstancias del personaje antes de entrar el actor a escena. Aunque esta información la proporciona el dramaturgo, el actor debe profundizar en el análisis del texto para tener la mayor cantidad de referencias posibles que rodean al personaje, incluyendo su contacto con el medio ambiente, sus relaciones con los otros personajes, etc.

. El Objetivo/Superobjetivo: El objetivo define cual es la meta del personaje en cada escena por medio de los verbos de acción. Pero no todos los verbos son “actuables”, es decir, que se pueden llevar a la práctica escénica verbos emocionales, físicos, intelectuales, etc. Saber qué objetivo se tiene, mediante un verbo de acción, es la fuerza fundamental de la interpretación actoral. Es esta la técnica que marca la diferencia cuando se comenta que un actor “no sabe lo que está haciendo en el escenario” o bien solamente está “diciendo el texto”. Esta técnica se lleva a cabo con continuas preguntas: ¿por qué el personaje hace tal cosa?, ¿qué quiere el personaje de este otro?, etc. La

---

<sup>10</sup> Uso la edición de Alba, 2003.

<sup>11</sup> Uso la edición de Alianza, 1999.

<sup>12</sup> Uso la edición de García Verdugo, 1997.

suma de los objetivos de cada escena conduce al Superobjetivo, que es la meta general del personaje en toda la obra.

- . El “Si” Mágico: Es la pregunta hipotética que todo actor debe plantearse para buscar su motivación interna: ¿Qué pasa si...? Esto hace que el actor se ponga en la situación del personaje.

- . Relajación: A través de una serie de ejercicios de relajación, el actor debe lograr un estado de completa libertad mental y física. Una vez que se consiga este estado, la creación del personaje debe surgir sin mayores esfuerzos.

- . Concentración: También se conoce como “escuchar activamente”. El intérprete debe escuchar y ver la acción escénica como si nunca hubiera ocurrido antes.

- . Memoria Emocional / Memoria Afectiva: Trabajar con la memoria para conectar eventos de la vida del actor en paralelo a la situación emocional de la obra, con el fin de lograr una interpretación realista. Esta técnica es muy delicada ya que se juega con la psique, por lo que debe usarse solo en casos muy específicos y ser dirigida por profesionales de la materia, pues son conocidos en el medio teatral casos de algunos abusos que ha llevado a jóvenes actores a situaciones que requieren ayuda psiquiátrica.

Hasta aquí los rasgos principales que integran lo que se conoce como “El Método”<sup>13</sup>. Su obra *Ética y Disciplina: Método de acciones físicas. (Propedéutica del actor)* (1994)<sup>14</sup> evidencia las influencias de las investigaciones sobre las acciones físicas de su discípulo Meyerhold, se perciben, sobre todo, en los

---

<sup>13</sup> El Método fue el nombre dado por Lee Strasberg a un estilo de actuar basado en las enseñanzas que él recibió de Stanislavski, él mismo desarrolló y promovió este estilo por muchos años en el ‘Actors Studio’. Fue la guía para una generación de actores jóvenes comprometidos con un nuevo estilo experimental de interpretar su arte –seguramente influenciado por la corriente del psicoanálisis-, y mezclado con técnicas orientales de concentración, relajación, etc. La idea era situar al actor en el papel guiado por su interpretación emocional, más que ser fiel al texto. Marlon Brando y otros actores estadounidenses de gran importancia salieron de esta escuela, así como posteriormente Al Pacino y De Niro.

<sup>14</sup> Uso la edición de Edgar Ceballos, 1994.

ejercicios que propone. El libro se divide en dos partes; la primera habla sobre la ética y la disciplina “La ética desarrolla los principios morales correctos que nos evitan caer en actos de corrupción y regulan las relaciones mutuas entre la gente y los gobiernos en si” (p. 69), es un toque de atención a los propios actores para guardar el respeto por su profesión, rompe con las creencias y los estereotipos largamente arraigados en los actores, sobre el hecho de que para conseguir el papel principal es necesario crear una atmósfera de celos, envidias e intrigas que permitan sobresalir por encima de los demás, para evitar esto aplica la máxima: “No hay papeles pequeños, hay actores pequeños”. La segunda parte del libro trata sobre “las acciones físicas”, que a su vez se subdivide en otras dos: la propedéutica y la práctica escénica. En la sección sobre la propedéutica recalca la importancia de la educación artística del actor porque, debido a las exigencias modernas, el artista debe poseer la mayor cantidad de herramientas posibles para solventar los proyectos escénicos en los que participe. Para Stanivslaski, uno de los fines del teatro es educar al espectador, y para lograr esto el actor no puede ser un ignorante. Se menciona que cuando alguien piense en dedicarse a la actuación debería hacérsele las siguientes preguntas: ¿Qué entiende por arte? ¿Por qué elige la actuación? ¿Qué ideas propone? ¿Tiene el amor tan grande a la carrera para superar obstáculos?. Estas preguntas deben ubicar al futuro profesional en la realidad del trabajo del actor.

En la sección sobre la práctica escénica hace una introducción a las acciones físicas, tratadas ampliamente en las obras anteriormente mencionadas, pero que en esta ejemplifica y propone una serie de ejercicios. Las acciones físicas se basan en tareas simples, ya que eso es algo tangible. Los sentimientos son sutiles e inconscientes y no se pueden aprehender. Hay que preparar el terreno para que puedan surgir espontáneamente y el objetivo es ser capaces de mantener la atención sin interrumpir las acciones físicas. El círculo de soledad es otro punto importante, pues revela el grado de

concentración. Afirma que para lograr la fantasía creativa hay que concentrar toda la atención en el mundo interior y para lograr el círculo de soledad es necesario relajar el cuerpo, pero su liberación en sí misma no produce nada creativo, hay que liberar la mente también. El proceso resumido sería respiración, relajación, atención, concentración y acciones físicas. Este método ayuda a descubrir la creatividad en tanto que se comprende cómo trabajan las energías. Aunque el método de la biomecánica de Meyerhold irá mucho más lejos en el estudio de las emociones a nivel físico.

## 1.2. EL TEATRO BIOMECÁNICO: VSEVOLOD MEYERHOLD.



"Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia." V. Meyerhold

En 1874 nace Vsevolod Emilievic Meyerhold, en su juventud aprendió piano y violín. Algo que marcaría su lenguaje teatral porque consideraba que la primera asignatura del director de escena debería ser la música. Durante el año 1898 su desarrollo artístico sería clave, en ese mismo año nace el cineasta Eisenstein, quien se convertiría en discípulo suyo. Ingresó en el Teatro de Arte, donde Stanislavski estaba desarrollando sus investigaciones, actuó en *La Gaviota* y conoció a Chejov. Pero después de trabajar como actor en 1902 se marchó y creó su propia compañía, ya que estaba descontento con los métodos interpretativos del maestro, aunque este le confiaría tres años más tarde la dirección del Estudio del Teatro de Arte. Meyerhold fue el director escénico más influyente entre los sucesores de Stanislavski, propugnó otro

tipo de teatro “un teatro de la convención consciente”<sup>15</sup> y rompió con el naturalismo partiendo del simbolismo y creando un estilo propio basado en una técnica de entrenamiento actoral e interpretación, formulada por él mismo y denominada “Biomecánica”. La utiliza en escena cuando realiza una serie de montajes con los artistas constructivistas<sup>16</sup>. Para los profesores Oliva y Torres Monreal (1990, p. 364) este director escénico forma parte de aquellos renovadores del arte cuyas ejecutorias escénicas dieron lugar a tendencias seguidas por muchos profesionales del Teatro en Europa y América y cuya teoría va totalmente ligada a su práctica.

---

<sup>15</sup> El actor naturalista era colocado en la escena con una dependencia absoluta de los decorados, su arte estaba sujeto a complicadas maquetas que condicionaban su vida escénica. Los recursos expresivos con que contaba se limitaban a su habilidad en la caracterización del personaje, a partir de condicionamientos externos que incluían el maquillaje, la adaptación de la lengua a acentos extranjeros y dialectos, y la utilización de la voz en la imitación de sonidos. Ignoraba la plasticidad del movimiento y el entrenamiento de su cuerpo. El Teatro-Estudio rechazaba las maquetas naturalistas y, en la ebullición experimental, surgió el gusto por los planos impresionistas, que resolverían la simbolización de los lugares donde se representaba la escena. Meyerhold llamó a este hallazgo “el método de la estilización”. Estilizar una época o un acontecimiento significa poner de relieve, con todos los medios expresivos, la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado. Otra de las valoraciones que Meyerhold hizo desde el Teatro-Estudio fue focalizar la relación Actor-Espectador. Le inquietaba que el arte escénico del actor naturalista no dejara espacio al espectador para completar, con su imaginación, la propuesta artística. El actor naturalista lo dice todo y por tanto no deja espacio para el misterio, para la interpretación alusiva que posibilite la mirada plural y diversa de los espectadores:

El espectador que va al teatro desea ardientemente, aunque de forma inconsciente, este trabajo de la fantasía, que a veces se transforma dentro de él en un trabajo de creación. Si no fuese así, ¿Cómo podrían existir, por ejemplo, las exposiciones de cuadros?. El teatro naturalista, evidentemente, niega al espectador la capacidad de completar el cuadro y de soñar como cuando se escucha música. (Cit. en Centeno, 2005, p. 122)

La función artística del Método de la Convención Consciente meyerholdiano, va a demandar del actor el cumplimiento de una acción catártica y sanadora, emulando la acción purificadora y sacra de la tragedia. Para lograr este propósito, el actor renuncia a todo lo exterior y asume la tarea de adentrarse en la interioridad del alma humana. La función del espectador no será reconocida desde la pasividad contemplativa, sino, por el contrario, en el reconocimiento de la alteridad. Meyerhold le confió a ese nuevo espectador el rango del cuarto creador en el Teatro de la Convención Consciente, después del autor, del director y del actor. (Cit. en Centeno 2005, pp. 121-146.)

<sup>16</sup> Como por ejemplo *El inspector*, de Nikolai Gógol o *El cornudo magnífico*, de Crommelynck.



El Teatro de Arte fue una institución en torno a la cual se construyeron una serie de laboratorios teatrales denominados “estudios”, cuya función era la investigación y la dotación de actores preparados en nuevas técnicas para el Teatro. Estos estudios funcionaban como instituciones externas llegando a crear un ecosistema propio alrededor de la casa materna. En 1905 Meyerhold y Stanislavski crean El Teatro Studio, tras el cual se crean otro cuatro. El objetivo era trabajar con un repertorio simbolista, pero no con los “hastados actores viejos” sino con los nuevos actores, este término de “nuevos actores” sería repetido en todas las empresas llevadas a cabo por Meyerhold, como afirma Picon-Vallín:

Meyerhold defined this first research place as a “hermitage of schismatics”. The actors of these Studios had to be fanatics, to be able to live in a cell as if in a monastery. The experience ended badly. The two artists realised that their paths were totally different, and it was clear to Meyerhold that the art of the theatre had to be totally recreated. He would go on to seek new places, new Studios. (2009, p. 122)<sup>17</sup>.

En 1905, año de la primera revolución rusa, cuando los soldados zaristas disparan contra cien mil manifestantes, de los que murieron más de un millar, Stanivslaski entrega la dirección del Teatro Studio a Meyerhold, pero pocos meses después lo cierra y Meyerhold se va con los simbolistas de San Petesburgo, con los que dirige dos obras de Maeterlinck -*Sor Beatriz y Pelleas, Melisande-* y *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, las tres con la compañía de Vera Kommisarzhévskaya. Entre 1907 y 1917 es invitado a formar parte como actor y director de los teatros imperiales, lo que impedía que su nombre estuviera ligado al teatro experimental, adoptaría por tanto el seudónimo de “Doctor Dapertuto”, bajo el que continuaría su búsqueda de innovaciones

---

<sup>17</sup> Meyerhold define este primer lugar de la investigación como la "hermita de los cismáticos". Los actores de estos estudios tuvieron que ser fanáticos, para poder vivir en una celda como si estuvieran en un monasterio. La experiencia terminó mal. Los dos artistas se dieron cuenta de que sus caminos eran totalmente diferentes, y estaba claro que para Meyerhold el arte del teatro tenía que ser totalmente reconstruido. Por lo que se fue a buscar nuevos lugares, y montar nuevos Estudios. (Picon-Vallín, 2009, p. 122) (La traducción es mía).

teatrales. Además de presentar obras clásicas de una manera innovadora, entre ellas *A las puertas del Reino*, de Knut Hamsun; *Tristan e Isolda* de Wagner; *Don Juan*, de Moliere, *Los dos hermanos*, de Lermontov (1915); *El Príncipe Constante*, de Calderón (1915), etc. También llevó a escena trabajos experimentales de autores contemporáneos polémicos como Fiódor Sologub, Zinaída Gíppius y Aleksander Blok, adaptando las tradiciones de la *Comedia del Arte* hacia la nueva realidad del teatro de la convención. Reflexión teórica que recoge su libro *Sobre teatro* (1913)<sup>18</sup>:

El director de teatro <<de la convención>> se propone únicamente la tarea de orientar al actor, no de dirigirlo (en oposición al director <<meiningeriano>>). Sirve únicamente de puente entre el espíritu del autor y del intérprete. El actor realizando en sí mismo la creación artística del director, se encuentra solo frente al público y del encuentro de estos dos elementos libres –la creación del actor y la fantasía creadora del espectador–, se enciende la verdadera llama del arte. (Sánchez, 1999, p. 289)

El 22 de noviembre y por decreto, el nuevo Estado soviético agrupa a todos los teatros en un departamento especial denominado T.E.O. (Sección Teatral del Comisariado para la Instrucción). Meyerhold fue delegado jefe de la Sección Teatral de Petrogrado, allí logró atraer a una serie de viejos amigos, entre los simbolistas se encontraban: Bely, Briusov, Ivanov y Blok y a otros nuevos entre los que figuraban cubistas y futuristas, entre ellos Maiakovski. Vladimir Maiakovski debutó como dramaturgo con *La rebelión de los objetos* (1913), cuyo estreno fue un rotundo fracaso, en palabras del autor “silbaron tanto que agujerearon el teatro” (Corazón, 1971), pero tendrá una importancia notable para Meyerhold. El encuentro entre ambos fue decisivo y posteriormente lo cuenta así: “A pesar de que yo era veinte años mayor que él, no hubo entre nosotros ninguna diferencia y nos entendimos perfectamente en los asuntos políticos” (Meyerhold, 1986, p. 18). De esta relación surgió la representación de *El misterio Bufo* (1918), escrita por Maiakovski y dirigida por Meyerhold.

---

<sup>18</sup> Véase en Sánchez (1999).

En 1917 Meyerhold se unió al poder soviético. En 1919, acuciado por el hambre, abandona Petrogrado con su mujer y sus tres hijos para dirigirse a Crimea, en el camino es hecho prisionero y no pudo volver a Moscú hasta que el ejército rojo libera la ciudad. Su regreso dentro de las filas del partido comunista, vestido de comisario de guerra, con chaqueta de cuero y revolver al cinto, fue calurosamente acogido en los medios teatrales de la capital.

En 1920, nombrado jefe del departamento teatral del Comisariado de Instrucción, lanza la idea del “Octubre Teatral”: “Ha llegado el momento de hacer una revolución en el teatro y reflejar en cada representación la lucha de la clase trabajadora por su emancipación” (Meyerhold, 1986, p. 18), con el objetivo de elaborar un nuevo teatro proletario basado en los preceptos del proletkult (Asociación de Cultura Proletaria que promulgaba un arte proletario lejos de las influencias burguesas). Meyerhold asumió la dirección del Departamento Teatral así como del Primer Teatro de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia. Su labor se encaminó a la educación cultural de grupos de trabajadores, amateurs y semiprofesionales con los que llevaría a cabo sus espectáculos de masas: los espectadores devenían en actores, las calles en escenario y toda acción se convertía en una exaltación política e ideológica de la revolución:

Si nos alegra la participación de las masas en la creación de espectáculos no es únicamente porque los actores sintamos crecer en número, sino porque vemos que el teatro contribuye a formar al hombre nuevo y prepararlo. Para triunfar definitivamente sobre las fuerzas de la naturaleza, el hombre tiene necesidad de la flexibilidad que se adquiere más fácilmente a lo largo de los placeres teatrales o de las exhibiciones en las solemnidades revolucionarias. En los combates que libran en el frente de la revolución cultural es donde se despliega la iniciativa de las masas. (Meyerhold, 1986, p. 100).

No obstante, para avanzar en sus preceptos teatrales, Meyerhold empezó a trabajar con Vladimir Maiakovski, juntos trabajaron la expresión del cuerpo adherido a un mensaje comprometido y acorde con los tiempos posrevolucionarios. En 1918 montaron *Misterio Bufo*, de la que hizo una

segunda versión<sup>19</sup> en 1921. El director ruso elaboró la dramaturgia de la obra valiéndose de las técnicas del circo y del teatro de feria ambulante. En ambas versiones el espectáculo dividió a la crítica y al público: por un lado se ensalzó el surgimiento de un nuevo lenguaje teatral, por otro se les achacó la incapacidad de conectar con el pueblo obrero. El octubre teatral reúne a pintores, escritores y actores en torno a los dictados escénicos de Meyerhold.

Esta orientación hacia el teatro proletario empieza con el montaje de *Las Auroras*, de Emil Verhaeren realizando una adaptación del texto con alusiones a la situación del momento, este estreno le costó la destitución en la dirección del T.E.O. y pasó a ser artista independiente. A partir de ahí se pone en contacto con el grupo de constructivista. Este grupo de artistas habían hecho un llamamiento e intentaban realizar un arte basado en el materialismo rechazando cualquier herencia cultural, concebían el arte como práctica más que como estética, aunque su campo de acción eran las artes plásticas y la arquitectura Meyerhold estuvo en estrecha relación con ellos. Durante más de quince años, L. Popova, V. Stepanova, V. Fedorov, J. Slepjanov, V. Kiselev, V. Sestakov y S. Vachtangov, serán sus escenógrafos, trabajarán directamente a sus órdenes, no sólo en el perfilamiento de los elementos escénicos, sino en esa búsqueda de renovación espacial y arquitectónica.

En 1922 su alineación con los postulados del constructivismo hacen que desarrolle al máximo sus investigaciones sobre la “biomecánica”, creando el TIM (Teatro de Meyerhold). Es la época más floreciente para toda la vanguardia rusa y para él, se considera uno de los periodos más brillante y dinamizadores de todas las artes: Maiakovski, Slovski, Esenin y Pasternak- en la literatura; Eisenstein, Vertov y Pudovkin- en el cine; Meyerhold, Vajtangov

---

<sup>19</sup> Esta segunda versión, con escenografía y dirección de Meyerhold y decorados de Deineka, se llegó a representar más de cien veces, no solo en la sede del Teatro de Meyerhold, sino también por todo el país. Los obreros que asistían a las representaciones encontraban muy divertida la obra e intervenían continuamente con comentarios y risas, de hecho, se convirtió en costumbre que en la escena final todo el teatro se pusiera de pie y acompañara a los actores en la interpretación de *La Internacional*. Con esta versión Maiakovski había conseguido ser celebrado por las masas.

y Tairov- en el teatro; Malevich, Tatlin y El Litsizky- pintura y escultura; Prokovieff y Sostakovich- música; Rodchenko, Stepanova y Popova- escenografía e imagen, conjugaron el entusiasmo revolucionario con los experimentos vanguardistas en los que a menudo colaborarían entre ellos; años más tarde<sup>20</sup> en la época de los treinta ese espíritu innovador muchos lo pagarían con el exilio o con la muerte, cuando Stalin impuso el realismo socialista. En 1938 es cerrado el teatro de Meyerhold; Stanivslaski -que acaba de publicar *La formación del actor*-, poco antes de morir lo acoge en su teatro. Al año siguiente es detenido y su mujer, la actriz Olga Michailovna, asesinada. El 2 de febrero de 1940 es fusilado y prohibido su nombre en todas las publicaciones. Medio siglo después sus teorías han sido desenterradas, cobran auge y cuentan cada vez con más adeptos en todo el mundo. Tal y como su amigo y colaborador Pavlov -en cuyos hallazgos neurofisiológicos se apoyó-, fue más allá del psicoanálisis, Meyerhold ha sobrevivido al método: “Hay que conseguir que el teatro no se convierta en el refugio de la patología mental”; su apuesta no fue por la “reviviscencia”, a la que señaló irónicamente como el camino hacia la histeria, sino por la lucidez, hacia “el actor del futuro”. Este nuevo actor del futuro debe entrenar el movimiento, el pensamiento y la palabra, porque su inspiración no llega sin que sea trabajada, su arte es equiparable a un escultor, un músico o un cantante, que deben afinar sus instrumentos, en el caso del actor, sus instrumentos son su cuerpo y su voz porque la obra interpretada por el actor representa la forma de su creación, (véase Hormigón, 2008).

---

<sup>20</sup> A partir de 1925, Meyerhold se aleja del constructivismo y acoge un nuevo realismo introduciendo de nuevo objetos reales en escena, vuelve otra vez a dar prioridad a la palabra y a interesarse por los textos, realizando adaptaciones de clásicos: Su mayor éxito en esta época fue *El Inspector*, de Gogol, donde refunde el texto de la pieza con el resto de la producción literaria del autor. En 1928 le pide a Maiakovski obras para montar porque consideraba al teatro agónico, ya que no había obras nuevas; de esta época son los montajes de dos textos de Maiakovski: *La Chinche* (1929) y *El baño* (1930), en ambas se critica a la burocracia y a la mentalidad pequeño burguesa.

Para Oliva y Torres Montreal (1994, p. 365), Meyerhold considera un solo método para el obrero y para el actor, ya que el arte asume una función necesaria. El nuevo actor tan solo utilizará las grandes posibilidades de su cuerpo y se uniformará para destacar de la convención. Es necesaria la capacidad reflexiva y la preparación física para estudiar el instrumento del actor: su propio cuerpo. El conocimiento de la mecánica de la vida de cada actor (biológica) y la biomecánica como una serie de ejercicios que preparan al actor. Al contrario que el método de Stanivslaski, el actor biomecánico parte desde el exterior (cuerpo) al interior (emoción). Es el estudio de las emociones a nivel físico. Bodganov (1998)<sup>21</sup> considera que siempre se ha tenido la idea errónea de que Meyerhold preconizaba una forma mecánica de formación del actor y no era así, ya que siempre tenía presente el trabajo mental del actor. Fue mal interpretada la frase “el actor es una máquina”. Meyerhold dijo que el actor es una máquina pensante que dirige su propio movimiento; y el concepto máquina se refiere a que el actor debía ser fuerte, resistente como una máquina, físicamente hablando, y es a partir de esta idea cuando llega el concepto de la construcción del gesto ya que el gesto es el lenguaje del actor. Entendiendo el gesto como una acción activa, acabada y muy expresiva. Cualquier movimiento del cuerpo del actor es un gesto; un giro de cabeza o bajar la mirada, emitir un sonido e incluso respirar. Meyerhold intentó desarrollar este concepto en su estudio y así nacieron los ejercicios físicos para el actor.

---

<sup>21</sup> Taller de Biomecánica realizado con Genadi Bodganov, director de la escuela Biomecánica de Moscú, en el TNT de Sevilla en 1998.

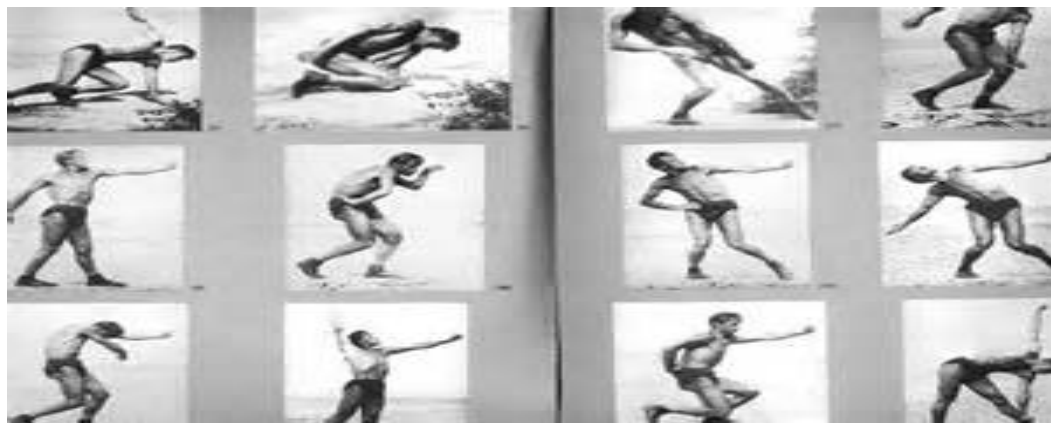


Foto: Ejercicio del lanzamiento de piedra de la biomecánica de Meyerhold.

A partir de la idea de que el trabajo base del actor es la acción física llega al concepto de construir el gesto del actor, intentaré explicar, sucintamente, los conceptos básicos del método de la biomecánica de Meyerhold. Existen principios básicos en los cuales se basa la construcción del gesto, es decir, la frase en movimiento. Conceptos básicos como “negación”, “orden”, “punto de orden”, “agrupamiento en torno al punto”, “posición final”, “freno”, “dinámica del movimiento”, “tiempo”, “espacio del gesto”, “ángulo de percepción”, etc., son aspectos muy importantes sobre los cuales se basa la acción escénica:

Negación-Orden-Parada Final: La Negación en la Biomecánica es un movimiento preparatorio, una preparación de una acción principal. En la vida cotidiana lo hacemos todos los días. Para golpear un objeto con la mano, tengo que preparar ese movimiento, esa acción de dar un golpe. Esa acción preparatoria va en función de la acción principal, la precede, y ese gesto de la acción principal es el golpe, que se llama, dentro del sistema de la biomecánica, Orden. Es decir mandamos hacer ese gesto, golpear un balón también se considera una Orden. Podemos decir que la Negación está en contrapunto con la Orden. El movimiento siguiente a la Orden se llama Punto o Parada Final, después de la acción principal el actor pone un Punto Final. De esta forma se crea la frase del movimiento: Negación-Orden-Parada Final.

Freno: Para hacer cualquier tipo de acción o movimiento de una forma más precisa, retenemos. En la biomecánica ese concepto se llama: Freno, entendido como control. El actor en el espacio escénico siempre trata de controlar todos sus movimientos y gestos.

Dáctilo: Los ejercicios clásicos de la biomecánica tienen su propio argumento y están laboriosamente preparados. Todo ejercicio comienza y termina con un movimiento que se llama “dáctilo”. El concepto del dáctilo es tomado de la poesía, es la base rítmica del ejercicio que le va a seguir. El actor cuando realiza ese movimiento se concentra y centra todos sus esfuerzos y se siente libre en ese movimiento. Prepara su aparato, todo su cuerpo, y le da un cierto ritmo a esa acción que va a seguir, incluso lo hace con sus compañeros y realizan ese dáctilo todos juntos a un mismo ritmo, intentan establecer un ritmo común. Es una acción que ayuda a preparar la secuencia que va a continuación.

Partitura física: En los movimientos del actor es muy importante el ritmo. Ese ritmo interno, se expresa en la acción del actor. El actor crea la danza del actor dramático, no en el sentido de baile clásico, sino configurando una partitura física. Cada persona se mueve de una manera diferente, y lo más importante es entender el ritmo de cada uno y armonizarlo en escena.

La biomecánica de Meyerhold estuvo muy influida por diferentes culturas porque conocía muy bien las formas del teatro asiático, la Tragedia Griega y la Comedia del Arte. Sus estudios prácticos se basaron principalmente en esta última, en aquellos tiempos había un teatro de circo italiano del que formaba parte el actor Grasso, muy conocido en Rusia. Él realizaba, en una determinada escena, un salto sobre el pecho del compañero y le cortaba el cuello. Esto formó parte luego de un ejercicio clásico de Meyerhold que se llamó “el salto sobre el pecho” o “el navajazo”. Todos esos ejercicios fueron elaborados para la formación del actor, igual que la



biomecánica en su conjunto. Todas estas innovaciones fueron llevadas a cabo en sus laboratorios.

Meyerhold tuvo diferentes laboratorios-estudios con diversos nombres, todo su trabajo estaba apoyado por las investigaciones que se llevaban a cabo en estos espacios de experimentación: En San Petersburgo, el estudio de la calle Zhukovski, y más importante el de la calle Borodinskaya (1908-1917), donde realizó cursos avanzados en dirección teatral (KOURMASTSEP) y en la Escuela de Actores (1918-1919); en Moscú en (1920-1921) el Laboratorio de Técnica Actoral en el Primer RSFSR Teatro, en 1922 el GVYRM y GVYTM (Talleres de Teatro Estatal Avanzado), finalmente en 1923 el GEKTEMAS (Talleres de Teatro Estatal Experimental), TIM (Teatro de Meyerhold) y NIL, el Laboratorio de Investigación Científica para el Estudio de la Representación Teatral y sus Códigos.

Hay que tener en cuenta que Meyerhold, a mitad de los años treinta, considera que el teatro laboratorio debe ser un lugar donde las técnicas y los códigos de representación deben ser inventados a través de ejercicios que puedan ser usados en talleres, para sistematizarlos y mejorar el entrenamiento. Meyerhold estuvo en continuo diálogo con las investigaciones de los fisiólogos. En sus laboratorios se formaron estudiantes de varias disciplinas, así como actores profesionales<sup>22</sup>. El laboratorio-estudio era un lugar de transmisión y experimentación para el teatro del futuro, donde se investigan nuevas formas de progreso en el arte. En una conferencia pública de 1914 Meyerhold deja sentada su idea sobre el teatro que desea realizar. En la conferencia debía tratar la temática de “¿Qué es este Estudio?”: “This Studio is a laboratory that seeks to obtain new scenic knowledge. We do not the face

---

<sup>22</sup> Algunos de estos actores biomecánicos fueron contratados por Maiakovski para escenificar las noticias, a modo de periódicos vivientes, por las plazas de los pueblos. El grupo fue conocido como “Las Blusas Azules”. En algunas ocasiones especiales este grupo también era llamado para interpretar las noticias en domicilios particulares o en fiestas y cumpleaños. En 1926, Maiakovski escribe dos obras específicas para este grupo: *Radio Octubre* y *El Veinticinco*. (Puertas, 2001).

of the Theatre we are going to find, but we are going towards the Theatre.”<sup>23</sup>  
(Picón –Vallín, B., 2009, p. 123).

### 1.3. EXPRESIONISMO Y OTROS PARADIGMAS DEL TEATRO ALEMÁN.



“Toda la ciudad es un escenario”  
Max Reinhardt

Desde los inicios del siglo XX el arte dramático llevaba algunos años en vías de evolución, por un lado nos encontramos con el naturalismo y en el extremo contrario con el wagnerismo, entre estos dos extremos se situó la vanguardia teatral escénica. Mientras el naturalismo promulgaba la fidelidad al texto dramático, la verosimilitud a la construcción psicológica de los personajes y la credibilidad de la imagen escénica, el wagnerismo apostada por la fusión de los lenguajes escénicos en una obra de arte total, donde el ritmo y la música actuaran como elemento de cohesión para todo el espectáculo. El naturalismo devino de las ideas de Zola y a él se adhirieron directores escénicos como André Antoine en Francia, Otto Brahm en Alemania o Konstantin Stanivslaski en Rusia, como vimos anteriormente. Richard Wagner (1813-1883), formuló su teoría de obra de arte total en torno a 1850, en ella

---

<sup>23</sup> "Este estudio es un laboratorio que busca obtener nuevos conocimientos escénicos. Nosotros no sabemos cuál es el frente del teatro que vamos a encontrar, pero vamos hacia el Teatro" (La traducción es mía).

concedía mucha importancia al soporte dramático de sus obras que el mismo escribía<sup>24</sup>.

Los avances técnicos, especialmente en el terreno del arte, la aparición de la fotografía y el cine, llevaron a los artistas a plantearse la función de su trabajo, que ya no consistía en imitar a la realidad, pues las nuevas técnicas lo hacían de forma más objetiva, fácil y reproducible. Igualmente, las nuevas teorías científicas llevaron a los artistas a cuestionarse la objetividad del mundo que percibimos: la teoría de la relatividad de Einstein, el psicoanálisis de Freud y la subjetividad del tiempo de Bergson provocaron que el arte se alejase cada vez más de la realidad. Así, la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y nuevas formas de expresión desembocó en la aparición de los movimientos de vanguardia, que supusieron una nueva relación del artista con el espectador: los artistas vanguardistas buscaban integrar el arte con la vida, con la sociedad, hacer de su obra una expresión del inconsciente colectivo de la sociedad que representan. A la vez, la interacción con el espectador provoca que éste se involucre en la percepción y comprensión de la obra, así como en su difusión y mercantilización. Otro asunto es que logren este diálogo.

El expresionismo surge como rechazo al positivismo, al progreso científicista, a la creencia en las posibilidades ilimitadas del ser humano basadas en la ciencia y la técnica. Se pone el foco de atención en lo subjetivo, en la supremacía del pensamiento y de la intuición. Por contra, se empezó a generar un nuevo clima de pesimismo, de escepticismo, de descontento, de crítica, de pérdida de valores. Se vislumbraba una crisis en el desarrollo humano, que efectivamente se vio confirmada con el estallido de la Primera Guerra Mundial. La aparición del expresionismo en un país como Alemania no fue un hecho aleatorio, sino que se explica por el profundo estudio dedicado al arte durante el siglo XIX por los filósofos, artistas y teóricos alemanes, desde el romanticismo, y las múltiples aportaciones al campo de la

---

<sup>24</sup> La ópera wagneriana se convirtió en obra de culto para los simbolistas, no solo músicos y dramaturgos sino también pintores y poetas.

estética de personajes como Wagner y Nietzsche. En Alemania, el expresionismo fue más un concepto teórico, una propuesta ideológica, que un programa artístico colectivo, si bien se aprecia un sello estilístico común a todos sus miembros. Después de la Primera Guerra Mundial el expresionismo pasó de la pintura al cine y al teatro.

En el drama expresionista se rompe el equilibrio y la proporción clásica y se opuso a la representación fidedigna de la realidad propia del naturalismo, renuncia a la imitación del mundo exterior y refleja la esencia de las cosas a través de una visión subjetiva e idealizada del ser humano. Los dramaturgos expresionistas pretendían hacer del teatro un mediador entre la filosofía y la vida, transmitir nuevos ideales, renovar la sociedad moral e ideológicamente. Para ello realizaron una profunda renovación de los recursos dramáticos y escénicos, enfatizando la evolución psicológica del personaje, que más que individuo es un símbolo, la encarnación de los ideales de liberación y superación del nuevo hombre que transformará la sociedad. Son personajes tipificados, sin personalidad propia, que encarnan determinados roles sociales. El teatro expresionista puso énfasis en la libertad individual, en la expresión subjetiva, el irracionalismo y la temática prohibida. Su puesta en escena buscaba una atmósfera de introspección, de investigación psicológica de la realidad. Utilizaban un lenguaje conciso, sobrio con tendencia al monólogo, forma idónea de mostrar el interior del personaje. También cobró importancia la gesticulación, la mímica, los silencios, los balbuceos, las exclamaciones, que cumplían igualmente una función simbólica. Mismo simbolismo adquirió la escenografía, otorgando especial relevancia a la luz y el color, y recurriendo a la música e incluso a proyecciones cinematográficas para potenciar la obra.

El teatro fue un medio idóneo para la plasmación emocional del expresionismo, pues su carácter multidisciplinar, que combinaba la palabra con la imagen y la acción, era ideal para los artistas, fuese cual fuese su especialidad. Así, además del teatro, en aquella época proliferaron los cabarets,

que unían representación teatral y música, como en *Die Fledermaus* (El Murciélago), en Viena; *Die Brille* (Las Gafas), en Berlín; y *Die elf Scharfrichter* (Los Once Verdugos), en Múnich. En el teatro expresionista predominó la temática sexual y psicoanalítica, quizá por influencia de Freud, cuya obra *La interpretación de los sueños* apareció en 1900. Asimismo, los protagonistas solían ser seres angustiados, solitarios, torturados, aislados del mundo y despojados de todo tipo de convencionalismo y apariencia social. El sexo representaba violencia y frustración, la vida sufrimiento y angustia. Todo ello exigió del actor una nueva forma de interpretar el gesto, que pasara de la serenidad a la locura, la plástica de la escenografía se apoya en los efectos psicológicos que producen los juegos de luces y de sombras, todas las artes se necesitan y auxilian entre sí. En este sentido hay que destacar la figura del director y productor teatral Max Reinhardt, director del Deutsches Theater, que despuntó por las innovaciones técnicas y estéticas que aplicó a la escenografía expresionista: experimentó con la iluminación, concentrándola en un sitio o personaje para captar la atención del espectador, o haciendo variar la intensidad de las luces, que se entrecruzan o se oponen. Su estética teatral fue adaptada posteriormente al cine, siendo uno de los rasgos distintivos del cine expresionista alemán. Reinhardt va a defender la posición del “director-creador” frente al director de la escena naturalista como mero traductor de las ideas del dramaturgo, esta posición será también defendida con mayor audacia por Gordon Craig. Los textos recogidos<sup>25</sup> por el investigador José Antonio Sánchez (1999), acompañados de numerosas notas críticas y fichas biográficas que facilitan su ubicación, dan testimonio del proceso de construcción de la escena moderna, en un momento marcado por el entusiasmo y la confianza en la capacidad del medio escénico para trascender el ámbito de entretenimiento o ilustración literaria e instalarse en el territorio de la creación artística y la agitación. Sánchez introduce en su

---

<sup>25</sup> Véase: Sánchez (1999).

antología el texto de Reinhardt “Cuaderno de Dirección” (1911), que ilustra esa evolución del papel del director y de la tipología del actor para transmitir esa peculiar visión del mundo.

(...) Uno siente cada emoción, sabe cuando hay que esconderse y cuando hay que descubrirse, uno oye cada trago, cada aliento. La escucha del compañero, cada ruido sobre o detrás de la escena. El influjo de la luz. Y entonces uno todo, la totalidad de las visiones ópticas y acústicas, como una partitura<sup>26</sup>. No se da abasto, tal es el impulso, propiamente secreto, sin reflexión, sin esfuerzo. Uno no tiene ni idea de por qué oye y ve esto o lo otro. Es difícil escribirlo. No hay notas para el lenguaje hablado. Inventa sus propios signos. El buen actor, al que uno conoce, aparece delante de uno. Se compone para él, se sabe lo que puede hacer y como y qué no puede. Uno interpreta todos los papeles. Entonces lee uno todo lo que ha escrito antes del ensayo, cambia esto y aquello, añade algo. Pero normalmente resulta escaso. Se habla con los actores sobre sus papeles, se dice lo esencial. Entonces vienen el ensayo de lectura. No se revela ningún detalle, solo aquellos que ya se conoce con precisión. Pero se despierta sus ganas. La cuestión cardinal: tienen que estar alegres, felices, seguros, tienen que creer en sí y en sus papeles, incluso el que tiene el más pequeño. Uno se detiene recibe nuevas ideas; en algún caso actúa también. Algunos se enfadan están furiosos con sus papeles. Algunos ríen, lloran fuera de sus papeles. Uno los espía, los pesca, los atrapa. Así tienen que callar, gritar o enfurecerse en esta escena y en aquella, tal como lo han hecho, tal como se ha quejado sobre su papel. Uno atrapa entonaciones, movimientos, espía. Algunos quieren conocer el trasfondo, las perspectivas profundas. Algunos no quieren interpretar más que caracteres nobles. (...) Las concepciones individuales raramente tienen mucha importancia, pero uno se las da. Uno se deja convencer. Algunos interpretan algo de forma inmediata. Esto sí es importante, interesante y a menudo valioso.(...). (Sánchez, 1999, pp. 217-218).

Hacia 1923 los espectáculos expresionistas comienzan a decaer para dar paso a unos modos más realistas y marcadamente políticos. El máximo representante de este modo es el director, que se inicia en el expresionismo, Erwin Piscator (1893-1966), quien utilizará el teatro como instrumento de

---

<sup>26</sup> Para Sánchez (1999): “La composición de la <<partitura>> es el momento propio de creación del director escénico aquello en lo que se muestra la autonomía de la creación escénica respecto a la literaria: lo que se pone en escena no es el texto dramático, sino la partitura elaborada por el director. La definición del cuaderno de dirección como partitura implica, además subrayar la dimensión compositiva frente a la organizativa, y la rítmica frente a la psicológica, marcando así una clara distancia respecto al trabajo naturalista de Stanivslaski.” (p. 218). Este concepto será aplicado posteriormente cuando se evolucione hacia la disposición del actor-creador, cuya <<partitura>> deviene hacia la dramaturgia del actor como muestra de la autonomía del trabajo del actor frente al del director y el autor, esta idea la veremos más tarde, cuando nos refiramos al concepto de actor de Grotowski y Barba.

propaganda política para la ideología comunista. Trabajaré con actores aficionados más que con profesionales, porque su interés se centrará en los testimonios y en la denuncia por encima de la calidad estética. Su objetivo primordial es adoctrinar al pueblo en la lucha de clases, le interesa el espectador proletario, por lo que sus montajes escénicos se realizarán en espacios no convencionales, fuera del edificio teatral, en un taller, una fábrica, una cervecería, etc. en busca del espectador. Este modelo será imitado en las organizaciones de izquierdas en el periodo de entreguerras. Como nos recuerda Oliva y Torres Monreal (1990), aparecieron un sinnúmero de grupos de aficionados y también artistas de calidad como los casos del *Groupe Octobre* francés, de los hermanos Piere y Jaquet Prévet; y en España los grupos *La barraca*, de Federico García Lorca, *Misiones Pedagógicas* de Alejandro Casona o el Teatro de Guerrilla de Rafael Alberti-María Teresa León.

Piscator populariza su modelo de teatro político a través del subgénero de piezas breves que denomina “Actualidades”<sup>27</sup>, en las que se comentaban y caricaturizaban las noticias del momento. Sus teorías y experiencias quedaron plasmadas en el texto *El Teatro Político*. Este legado quedó abandonado tras la Segunda Guerra Mundial, con la salvedad de Latinoamérica donde siguió interesando.

La idea de Piscator sobre la función social de la escena influyó de manera notable en su alumno Bertolt Brecht.

---

<sup>27</sup> De manera similar a la que comentábamos con anterioridad referida a las “Blusas azules”, el grupo de actores contratado por Maiakovski para actuar como periódicos vivientes.

#### 1.4. EL TEATRO ÉPICO: BERTOLT BRECHT.



"No aceptes lo habitual como cosa natural. Porque en tiempos de desorden, de confusión organizada, de humanidad deshumanizada, nada debe parecer natural. Nada debe parecer imposible de cambiar."

**Bertolt Brecht**

Bertolt Brecht (1898-1956) va a ser, como dramaturgo y director de escena, una de las figuras más influyentes en la dramaturgia de posguerra y en la escena de todo el siglo XX. Su tratamiento original y distanciado de los temas sociales y de los experimentos revolucionarios ha influido notablemente en la creación y en la producción teatral contemporánea. Brecht nació en Augsburg (Baviera), y se formó en las universidades de Munich y Berlín. Con veinte años, escribió su primera obra teatral, *Baal* (1918), cuyo personaje principal es un poeta y asesino. Entre 1918 y 1920 escribió sobre la revolución alemana, *Tambores en la noche* (1919). El final de esta obra sacude al auditorio: "Todo esto no es más que puro teatro. Simples tablas y una luna de cartón. Pero los mataderos que se encuentran detrás, esos sí que son reales". *En la espesura de las ciudades* (1920) inventa una América Kafkiana que pone en evidencia una Alemania fracasada, la obra refleja también la confrontación con el teatro tradicional. En 1924, aparece como autor teatral en el Berlín Deutsches Theater, bajo la dirección, en ese momento, de Max Reinhardt.

Al igual que Piscator partirá de un rechazo frontal al expresionismo de la época, aunque en sus inicios su tendencia no fue de corte político sino más bien anarquista y vitalista. Desde 1926 tuvo frecuentes contactos con artistas socialistas que influirían en su pensamiento, entre ellos su compañera sentimental la gran actriz Helene Weigel, con la que comenzó a estudiar *El capital*, de Marx y a partir de este momento decide escribir un teatro comprometido con la ideología marxista. Brecht se había transformado en un comunista convencido, que también buscaba objetivos políticos con sus



obras, como por ejemplo con *Mann ist Mann* (1926). Sin embargo, nunca ingresó al Partido Comunista de Alemania (KPD). El concepto de marxismo que defendió Brecht estuvo influenciado tanto por marxistas no dogmáticos y sin partido, como Karl Korsch, Fritz Sternberg y Ernst Bloch, como también por la línea oficial del KPD. La creación de su concepción del teatro épico transcurrió de manera paralela al desarrollo de su pensamiento político a partir de 1926.

En 1928 escribió un drama musical, *La ópera de los dos centavos* (conocida en algunos países como tres peniques o tres centavos), con el compositor alemán Kurt Weill. Este musical es una sátira cáustica del capitalismo y se convirtió en el éxito teatral más importante de Brecht. Se estrenó en 1928 en Berlín. La producción de Brecht se diversifica en tres líneas: las óperas, las obras didácticas y las obras épicas, esta diversificación tiene la misma voluntad de transformación radical de los mecanismos de construcción dramática, producción y recepción. De estos primeros momentos es *La ópera Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1927-1929), también con música de Weill, donde vuelve a criticar severamente el capitalismo.

En los inicios, Brecht dirigía a los actores y desarrolló una teoría de técnica dramática conocida como “teatro épico”<sup>28</sup>. Para entender esta teoría se suele utilizar el esquema que exponemos:

---

<sup>28</sup> El concepto de "teatro épico", de Brecht, debe considerarse, como corresponde a uno de los herederos de la filosofía del marxismo, con un sentido histórico. El término fue empleado por primera vez hacia 1924 por Erwin Piscator, con quien colaboró Brecht; y aparece también en el teatro de agitación de la época. Era una época de actividad política muy intensa: se vivían las secuelas de la primera guerra mundial, 1914 - 1918 y también un auge sin precedentes del marxismo -en particular por su triunfo en la revolución bolchevique de octubre de 1917-, también se agregaba la represión de los espartaquistas en Alemania, un país donde, según las predicciones, comenzaría la revolución social. El origen histórico del "teatro épico" aparece nítidamente en las primeras líneas del libro de Piscator *El teatro político*:

Mi medida del tiempo empieza el 4 de agosto de 1914. En ese punto el barómetro registró:  
 13 millones de muertos.  
 11 millones de tullidos o discapacitados.  
 50 millones de soldados en pie de guerra.  
 6 mil millones de bombas estalladas.  
 50 mil millones de metros cúbicos de gas usados.

### Forma dramática del teatro:

- Activa.
- Involucra en el escenario al espectador.
- Le permite al espectador identificarse con los sentimientos del actor.
- Al espectador se le da la posibilidad ilusoria de estar viendo y oyendo al personaje, lo envuelve empáticamente.
- Los sentimientos son interiorizados en lo que se llama la verdad íntima.
- El hombre se asume como conocido.
- Una escena es la consecuencia de otra. Su desarrollo sigue una línea recta, hace que el espectador se interese por el final de la historia.
- El pensamiento determina al Ser.
- Considera el teatro como evasión, entretenimiento, ilustración, cultura, creación de belleza y contemplación de las pasiones humanas.

### Forma épica del teatro:

- Narrativa.

---

¿Dónde está el desarrollo personal en todo esto? Nadie se desarrolla en una forma personal. Algo distinto desarrolla a la persona.

Piscator está hablando aquí del desarrollo personal, del florecimiento de la "personalidad", que sólo está al alcance de una minoría y denomina "autorrealización". Al igual que hoy día, no tiene ningún sentido la palabra "autorrealización" cuando padece hambre, la tercera parte de la humanidad. Piscator y Brecht entendían, con razón, que la creencia idealista en la autonomía del individuo y del arte había sido pulverizada por los hechos, que demostraban, de paso, la inoperancia de los intelectuales. También creían, y la expresión es de Brecht, que "...la continuidad del ego es un mito": el hombre, como la sociedad, está en un estado de continua transformación y no logra sostener la estabilidad. En *Crítica de la economía política*, Marx suministra nuevas claves para explicar la creación del "teatro épico", cuando escribe: "La obra de arte -y paralelamente, cualquier otro producto- crea un público sensible al arte y capaz de gozar la belleza. La producción no produce, pues, sólo un objeto para el sujeto, sino un sujeto para el objeto."

- Hace del espectador un observador, pero despierta su capacidad para actuar.
- Considera el teatro como instrumento de cambio social.
- El espectador se confronta con algo y se le demanda una participación intelectual.
- Intenta lograr el distanciamiento: sentimientos de separación para que se analice el personaje o la actuación desde una perspectiva intelectual.
- El espectador se convierte en observador.
- El hombre es objeto de investigación. Hace que el espectador se interese por la acción presente.
- Cada escena es autónoma por sí misma, su desarrollo sigue curvas irregulares, nos ofrece información fragmentaria que el espectador debe completar.
- El Ser social determina el pensamiento.

Era su respuesta al rechazo de los métodos tradicionales del teatro realista, en esta teoría desarrolla una forma narrativa más libre, en la que usaba mecanismos de distanciamiento tales como los apartes y las máscaras para evitar que el espectador se identificara con los personajes. Brecht consideraba esta técnica de “distanciamiento”<sup>29</sup> esencial para el proceso de aprendizaje del

---

<sup>29</sup> Con respecto al término distanciamiento, el cual en algunas obras podemos encontrar el término extrañamiento, es un problema en la traducción del término alemán *Verfremdung*, en este caso seguimos a Pavis quién utiliza en francés ambas fórmulas, *distanciation* y *effet d'étrangeté*, aunque él mismo apunta que la segunda es más correcta, la traducción del término alemán se ha traducido en castellano por mimetismo. En castellano puede hablarse de la idea de extrañar una situación o conducta y de una representación extrañada con lo cual parece imponerse en mayor medida *extrañamiento* como término más fiel a la idea brechtiana según afirma Kim Vilar en la revisión de la versión castellana del Diccionario del Teatro de Patrice Pavis. En Pavis y de Toro (1990), se entiende este término como una percepción política de la realidad:

Brecht, en su deseo de modificar la actitud del espectador y activar su percepción, llegó a una noción idéntica a la de los formalistas rusos. Para él “una imagen distanciadora es aquella en la que se reconoce el objeto, pero al mismo tiempo se le ve extraño” (*Pequeño Organón*, 1963, p. 42). La distanciaci3n es “un procedimiento que permite ver los procesos

público, argumentando que reducía su respuesta emocional y, por el contrario, le obligaba a pensar. Sobre la representación de las obras didácticas afirma, en un texto de los años treinta:

Cuando representáis una obra didáctica, tenéis que actuar como niños. El niño busca mediante una forma de hablar fuertemente acentuada, señalar los lugares fundamentales con el fin de transmitir su sentido o fijarlos en la memoria. También sus gestos son evidentes y sirven a la clarificación. Otras partes por el contrario, tienen que ser pasadas rápidamente como ritos muy conocidos o acciones muy repetidas. Estas son las partes que corresponden a los pasajes de un discurso en el que se dan ciertas informaciones que son necesarias para la comprensión de lo fundamental que le sigue (...). (Sánchez, 1999, p. 269)

Su oposición al gobierno de Hitler le hizo huir de Alemania en 1933, vive primero en Escandinavia y se establece finalmente en California en 1941. En estos años de exilio produjo algunas de sus mejores obras, como *La vida de Galileo Galilei* (1938-1939), *Madre Coraje y sus hijos* (1941) y *El círculo de tiza caucásico* (1944-1945), que consolidaron su reputación como importante dramaturgo. Brecht consideraba necesario experimentar con nuevas formas para liberarse de las tendencias del teatro expresionista. Su lenguaje tenía versatilidad en cuanto a la mezcla del habla de la calle con formas poéticas, versos libres que dirigía directamente al público para sacudir su conciencia y llevarlo a la reflexión y posteriormente a la acción. Durante su estancia en Estados Unidos intenta adaptarse a las formas de producción de Hollywood sin conseguirlo, pero traduce y pone en escena en colaboración con Charles Laughton *Galileo Galilei* en Nueva York (1947). Después de comparecer ante el comité del Senado para dar cuenta sobre sus actividades antiamericanas se marcha a Suiza donde sintetiza las ideas de sus escritos en *El Pequeño Organón*

---

representados como procesos extraños (...). El efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobatoria del espectador, basada en la identificación de un actitud crítica.”(1972, p. 353). En Brecht, la distanciamiento no es solo un acto estético, sino también político: el efecto de distanciamiento no se vincula con una percepción nueva o con un efecto cómico, sino con una desalienación ideológica (*Verfremdung* remite a *Entfremdung*, alienación social), para ello véase (Bloch, 1973): “La distanciamiento permite pasar del nivel del procedimiento estético al de la responsabilidad ideológica de la obra de arte. (p. 147).

*para el Teatro*. En 1949, Brecht volvió a Alemania, se estableció en Berlín Este y fundó su propia compañía teatral, el “Berliner Ensemble” junto a Helene Weigel. No dejó de ser un personaje controvertido en la Europa del Este, ya que su pesimismo moral chocaba con el ideal soviético del socialismo realista. Pensaba que el momento histórico que uno vive tenía que ser reflejado en el teatro y consideraba a la escena de forma racional, científica, precisa y objetiva, en la que se combate la injusticia social, así le daba al teatro una dimensión social sin quitarle el original tratamiento artístico.

### 1.5. EL TEATRO DE LA CRUELDAD: ANTONIN ARTAUD.



"La vida consiste en arder en preguntas"  
A. Artaud

Antonin Artaud (1896-1948) era poeta, actor y hombre de teatro francés, aunque estuvo vinculado unos años a los surrealistas, es conocido por su formulación radical en su propuesta escénica, que se encuentra en su obra *El teatro y su doble* (1938). Esta radicalidad<sup>30</sup> constituye una de las proposiciones más influyentes del siglo XX. Es considerado por muchos “el padre del teatro moderno”. La destrucción del teatro que propugnaba no era una destrucción en sí misma sino la muerte de un modo tradicional de hacer teatro, estos

---

<sup>30</sup> Para tener una visión del recorrido teatral, práctico e intelectual de Artaud, remitimos a *La danza al revés de Artaud* de Marco de Marinis, donde nos dirige al concepto del hombre de teatro total. También resulta valioso el ensayo “Una Aproximación a Artaud” propuesta por Susan Sontag en su obra *Bajo el signo de Saturno* (2011). En el libro *El teatro y su doble* (1938), se encuentra la mayor contribución de Artaud a la historia del teatro propuestas recogidas en un puñado de textos, donde desarrolla las bases teóricas de su Teatro de la Crueldad.

intentos destructivos tuvieron sus antecedentes en Jarry y los surrealistas. Susan Sontag (2011) en su obra *Estilos Radicales* aclara:

La actividad del artista, practicada en un mundo llenos de percepciones de segunda mano, y ofuscada específicamente por la traición de las palabras, carga con la maldición de la mediatez. El arte se convierte en enemigo del artista, porque le niega la realización – la trascendencia- que desea.

Por consiguiente se termina por interpretar el arte como algo que es necesario destronar. En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita o explícita) a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo. (p. 16)

Artaud se opone al teatro que no cuestiona al espectador, al teatro reconfortante y para ello propone un teatro inquietante, destructor, revolucionario, en este sentido se ha de entender la teoría del teatro de la crueldad artaudiana. La figura de Artaud es fundamental “Conviene ante todo acabar con al dictadura del texto”, con estas palabras denunciaba, en *El teatro de la crueldad*, la insuficiencia del texto –entendido como guión teatral– y abogaba por un uso de la voz equiparable a cualquier otro elemento de la representación. La palabra se incorpora a la puesta en escena como un signo más, interactuando de manera equivalente con el resto de los elementos. Esta crítica al poder del discurso provoca una nueva definición del cuerpo en su relación con la palabra y el espacio, nociones que serán recogidas en el arte contemporáneo, sobre todo por el happening y las diversas tipologías de acciones. De esta forma, el espectáculo de variedades, el circo, la pantomima y las marionetas –los tipos de teatro menos ligados al texto– o el recurso a lo grotesco y lo excéntrico, se convierten en objeto de experimentación para los artistas de los años veinte.

La poética de *El teatro y su doble* es tan abierta que puede propiciar interpretaciones y apropiaciones diferentes. La recepción teórica de esta obra no ha dejado indiferente a ninguno de los grandes maestros del teatro del siglo XX: Peter Brook, Jerzy Grotowski, el Living Theatre, Tadeusz Kantor, John Cage, Ariane Mnouchkine, Fernando Arrabal, etc., porque las palabras de

Artaud -concretamente el concepto de “crueldad”, oscuro y sugestivo al mismo tiempo- pueden ser comprendidas de maneras diversas. Pavis (1990) aclara que el teatro de la crueldad es una:

Expresión forjada por Antonin ARTAUD (1964b) para un proyecto de representación donde el espectador experimentará un “tratamiento emotivo de choque” destinado a liberarlo del dominio del pensamiento discursivo y lógico, para reencontrar una nueva experiencia inmediata en una nueva catarsis y en una experiencia estética y ética original.

Sin embargo el teatro de la crueldad no tiene nada que ver, al menos en ARTAUD, con una violencia directamente física impuesta al actor o al espectador. El texto se canta en una especie de sortilegio ritual (en vez de ser expresado en el modo de interpretación psicológica). Toda la escena se utiliza como si fuera un ritual y como productora de imágenes (jeroglíficos) que apelan al inconsciente del espectador; recurre a todos los medios de expresión artística (*teatro total\**).

Muchas compañías se adjudican esta etiqueta de la crueldad. La puesta en escena de *Marat Sade* de P. WEISS realizada por P. BROOK, el *teatro pánico* de ARRABAL Y JODOROWSKI; G: GAMBARO y el *Living Theatre* se encuentran entre las tentativas más exóticas de esta estética. (p. 481)

Antonin Artaud nace en Marsella. A los cuatro años de edad sufre un grave ataque de meningitis, cuya consecuencia es un temperamento nervioso e irritable, durante la infancia y adolescencia sufre frecuentes crisis nerviosas. El dolor físico y la esquizofrenia no lo dejarán nunca y lo obligarán a pasar largas estancias periódicas en sanatorios mentales -la estancia más prolongada fueron los nueve años que pasa encerrado en El Havre, Villejuif y Rodez, de 1937 a 1946-. La muerte de su hermana Germaine, en 1905, también lo marca profundamente.

Su primera producción es poética influido por Baudelaire y Edgar Allan Poe, después de dos años en Suiza en una clínica psiquiátrica llega a París en 1920. Reúne sus primeros versos bajo el título *Tric-tac du Ciel* (1923). Renegará después de ellos, diciendo que no lo representan por ser afectados, “farsas de un estilo que no lo es y que nunca lo fue”. Se lanza de lleno a la actividad artística pero va a ser con Charles Dullin con quien se inicia como actor y escenógrafo. En 1922 diseña la escenografía para *La vida es Sueño*, además, interpreta el papel del rey Basilio, un año más tarde interviene en *Huon de*

*Bourdeaux*, Jaques Hebertot. Momentos en los que forma parte también de la compañía teatral dirigida por George Pitöeff (1884-1939), uno de los innovadores de la escena europea en el periodo de entreguerras, quien le dio el papel protagonista en la obra *El que recibe las bofetadas* de Andréiev (1871-1919), uno de los grandes éxitos de la temporada. A lo largo de este periodo escribe también poemas y guiones de películas: *L'ombilic des limbes* (El ombligo de los limbos, 1925)<sup>31</sup> y *Le Pèse-Nerfs* (El pesa-nervios, 1927), donde se aprecia el carácter revolucionario de su obra posterior. En el prólogo sentencia: “Yo quiero hacer un libro que moleste a los hombres” y “No concibo una obra separada de la vida.”

Su participación activa en los círculos literarios parisinos le lleva a entrar en contacto con André Breton, quien acaba de hacer público el primer *Manifiesto Surrealista*, se adhiere, de manera entusiasta, a los postulados estéticos del Surrealismo y hace notables contribuciones en la revista *La Révolution Surréaliste*, con la que colaboró hasta comienzos de 1927. Pero en ese mismo año manifestó públicamente su desacuerdo con la línea político-ideológica asumida por la mayor parte de los surrealistas, y no sólo se distanció de ellos, sino que llegó a dar a la imprenta un manifiesto en el que arremetía ferozmente contra quienes, en su opinión, estaban traicionando el ideario original del Surrealismo (*À la grande nuit ou Le bluff surréaliste*, 1927).

---

<sup>31</sup> Fragmentos:

Una sensación de quemadura ácida en los miembros, músculos retorcidos e incendiados, el sentimiento de ser un vidrio frágil, un miedo, una retracción ante el movimiento y el ruido. Un inconsciente desarreglo al andar, en los gestos, en los movimientos. Una voluntad tendida en perpetuidad para los más simples gestos, la renuncia al gesto simple, una fatiga sorprendente y central, una suerte de fatiga aspirante. Los movimientos a rehacer, una suerte de fatiga mortal, de fatiga espiritual en la más simple tensión muscular, el gesto de tomar, de prenderse inconscientemente a cualquier cosa, sostenida por una voluntad aplicada. Una fatiga de principio del mundo, la sensación de estar cargando el cuerpo, un sentimiento de increíble fragilidad, que se transforma en rompiente dolor (...).

Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes* (1925):

Bajo esta costra de hueso y piel, que es mi cabeza, hay una constancia de angustias, no como un punto moral, como los razonamientos de una naturaleza imbécilmente puntillosa, o habitada por un germen de inquietudes dirigidas a su altura, sino como una decantación. en el interior, como la desposesión de mi sustancia vital, como la pérdida física y esencial (quiero decir pérdida de la esencia) de un sentido.

Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs* (1927).



Sería expulsado del grupo por el mismo Bretón. Susan Sontag afirma que para Artaud el arte tiene una misión “revolucionaria”. Pero la idea de revolución de Artaud disiente de la de los surrealistas:

Artaud también conservó de los surrealistas el imperativo romántico de cerrar la brecha entre el arte (y el pensamiento) y la vida. Comienza *El ombligo del limbo*, escrito en 1925, declarándose incapaz de concebir una «obra que esté aislada de la vida», una «creación aislada». Pero Artaud insiste, más agresivamente de lo que nunca lo hicieron los surrealistas, en la devaluación de la obra de arte separada, devaluación ésta que resulta de aunar el arte y la vida. Como los surrealistas, Artaud considera el arte como una función de la conciencia, y cada obra representa tan sólo una fracción del todo de la conciencia del artista. Pero al identificar la conciencia principalmente con sus aspectos oscuros, ocultos, atroces, hace del desmembramiento de la totalidad de la conciencia en «obras» separadas no sólo un procedimiento arbitrario (que es lo que fascina a los surrealistas), sino un procedimiento que es contraproducente. Al estrechar Artaud la visión surrealista, la obra de arte se torna literalmente inútil en sí misma; en la medida en que se la considere como una cosa, está muerta. En *El pesanervios*, Artaud compara sus obras con inertes «productos de desecho», tan sólo «raspaduras del alma». Estos pedazos desmembrados de conciencia tan sólo adquieren valor y vitalidad como metáforas de obras de arte: es decir, metáforas de la conciencia. (Sontag, 1973, p. 1918)

A partir de 1926 emprende una carrera de éxito como actor de cine.<sup>32</sup> Junto con el poeta y dramaturgo Roger Vitrac funda, en 1926, el teatro “Alfred Jarry” y entre 1927 y 1929, monta cuatro espectáculos. Representa su primera pieza teatral, *Le ventre brûlé ou La mère folle* (El vientre quemado o La madre loca, 1927), obra fruto de la improvisación. Durante dos temporadas, llevaron a escena obras de Paul Claudel (1868-1955), Máximo Gorki (1868-1936), August Strindberg (1849-1912) y del propio Roger Vitrac, a las que deben sumarse sus textos *La Coquille et le Clergyman* (1927) y *La Révolte du Boucher* (1930). Al mismo tiempo, seguía desempeñando papeles en diversas producciones cinematográficas. En 1931, en la Exposición Colonial de París, descubre el teatro balinés, un descubrimiento que le llevará a importantes reflexiones sobre el teatro recogidas en sus “Manifiestos del teatro de la crueldad”, la impresión y la magia producida en las danzas balinesas le lleva a identificar lenguaje y cuerpo en la escena para conducirla a la fisicidad extrema

---

<sup>32</sup> Destacan sus interpretaciones en *Napoleón*, de Abel Gance (1924); *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer (1928), y *La ópera de perra gorda*, de Pabst (1930).

que provoque la apoteosis de los sentidos. Al intentar representar en París el teatro de Alfred Jarry (1873-1907) originó un estrepitoso fracaso. Posteriormente fundó el “Théâtre du Cruauté” (“Teatro de la Crueldad”), para difundir sus nuevas concepciones del arte dramático, con este grupo puso en escena su obra *Les Cenci* (estrenada en el teatro “Folies-Wagran” el 6 de mayo de 1935), pero apenas duró dos semanas en cartel, debido al poco interés que tenían para la crítica y el público las innovadoras ideas teatrales de Artaud. El desaliento por este fracaso le lleva a abandonar la escena y su nombre sólo volvió a circular con fuerza en los círculos dramáticos parisinos cuando aparece sus artículos sobre el “Teatro de la crueldad” recopilados en el volumen *Le théâtre et son double* (El teatro y su doble, 1938). Artaud declara el carácter abierto del trabajo en proceso, que es deliberadamente impreciso por la búsqueda continuada tanto en la práctica teatral como en la reflexión y así se lo declara en una carta del 13 de septiembre de 1932 a Jean Paulhan: “No puedo aclararle minuciosamente mi manifiesto, lo que deformaría quizá mi propósito” (p. 115). En 1933 en su conferencia “El Teatro y la Peste”, que pronunció en la Sorbonne, Artaud no solo se limita a exponer sus ideas, sino a escenificar también su agonía, que describe Anaïs Nin:

Su rostro estaba contorsionado de angustia; sus cabellos, empapados de sudor. Los ojos se le dilataban, se le tensaban los músculos, y sus dedos pugnaban por conservar su flexibilidad. Nos hacía sentir que tenía la garganta reseca y ardiente, el sufrimiento, la fiebre, la quemazón de sus entrañas. Estaba torturado. Gritaba. Deliraba. Representaba su propia muerte, su propia crucifixión. (1984, p. 242)

Este fracaso de su práctica escénica le llevó a cambiar de aires y emprender un viaje al continente americano en 1936, para buscar esa condición humana primitiva que había desaparecido de la cultura occidental. Investigó los ritos solares de la tribu de los Tarahumaras, en un enclave del México profundo; acabó tomando parte activa en estos rituales que relata al año siguiente en Francia, en un libro-reportaje titulado *D'un voyage au pays des Tarahumaras* (Un viaje al país de los Tarahumaras, 1937), donde deja patente su

admiración hacia los indígenas y al consumo del peyote<sup>33</sup>. A su vuelta realiza un nuevo viaje a Irlanda del que regresa en penosas condiciones psíquicas, por lo que es internado en diferentes centros de salud mental hasta 1946. Un grupo de amigos, entre los que figuraba los escritores André Gide (1869-1951) y Jean Paulhan (1884-1968), pidieron al médico que lo "pusiera en libertad". Tras una aparente mejoría Artaud volvió a París donde escribió de nuevo poemas, ensayos y piezas teatrales, y preparó la emisión del programa radiofónico "Pour en finir avec le jugement de Dieu" (Para acabar con el juicio de Dios), que fue prohibido por las autoridades francesas, este fue su último escándalo.

Para Artaud toda expresión artística es un dolor que se inflige a sí mismo para liberarse de una vida tormentosa, en sus obras ahonda sobre el sufrimiento de su cuerpo y de su alma. En su tesis sobre el "Teatro de la Crueldad" persigue despertar los sentidos torturando el Sentido mismo, revelando al espectador su muerte en vida. En su obra el arte y la vida se funden, su escritura destructiva se dirige hacia su interior explorando el dolor para mostrarnos las vísceras auténticas de la creación.<sup>34</sup>

Dubatti (2008) sintetiza el pensamiento de Antonin Artaud en *El Teatro y su Doble*, recuperando la estructura de la base epistemológica de la vanguardia histórica, en cinco aspectos relevantes:

Concepción de mundo: como heredero del legado simbolista, Artaud concibe el mundo como heterogeneidad, material-metafísico, objetivo-trascendente, social-suprahumano, a la vez como acontecimiento material-

---

<sup>33</sup> Esta sustancia minó la ya quebrada salud mental de Artaud, esta planta es conocida por sus alcaloides psicoactivos, entre ellos la mescalina, principal sustancia responsable de sus efectos psicodélicos.

<sup>34</sup> Estas propuestas artoudianas las veremos también en la práctica escénica de Angélica Lidell.

profano y metafísico-sagrado. Busca un hombre capaz de relacionarse con la multiplicidad de la realidad, un “Hombre Total”.<sup>35</sup>

Concepción del arte: Artaud propicia la fusión del arte con la vida; cree en el arte como una herramienta transformadora del mundo, y en la poesía como un estado vital, como una sensibilidad extremada de la relación con la realidad infinita (material y metafísica), como una manera de habitar y construir el mundo. El arte deja de ser arte en sí para transformarse en una dimensión existencial: ya no hay arte cuando sirve al hombre para engrandecer su vida. Artaud llama al teatro “metafísica-en-acción”. (“La puesta en escena y la metafísica”, p. 50).

Principal procedimiento de articulación entre mundo y arte: para Artaud, como para los vanguardistas históricos, se trata de disolver las estructuras del mundo y del arte para crear un nuevo tipo de objeto artístico en el que se tensionan las relaciones entre arte y vida en un espacio liminal, de límites no resueltos. En este sentido Artaud resulta un precursor de muchas de las experiencias teatrales de posguerra: el happening, el teatro sagrado, la performance, la instalación, el arte ambiental, etc. “Así como la alquimia (...), el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza, se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras” (“El teatro alquímico”, p. 55).

Estatuto del artista: Artaud responde al modelo del agitador, el animador, el movilizador capaz de generar acontecimientos vitales que

---

<sup>35</sup> Para el autor resulta relevante la lectura de los textos vinculados a la polémica de Artaud con el Grupo de los Cinco (Breton-Aragon-Eluard-Péret-Unik), que culmina con su expulsión del surrealismo (véanse “A plena luz”, firmado por Breton-Aragon-Eluard-Péret-Unik y “En tinieblas o el bluf surrealista” de Artaud, incluidos en *El arte y la muerte y otros escritos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2005, pp. 119-122 y 123-132, respectivamente.)

produzcan afectación y contagio en los hombres y cambien sus vidas, el generador de “una especie de anarquía hirviente, una esencial desintegración de lo real por la poesía” (“Dos notas”, p. 159).

Función del arte: vitalizar el arte y tornar artística la vida, multiplicar y mejorar la vida, enriquecer su espesor de acontecimiento al recobrar su dimensión metafísica; recuperar potencialidades y competencias perdidas con el hombre pre-moderno (lo sagrado, el misterio); acabar con la institución arte en tanto es reabsorbida por un nuevo orden vital y favorecer la configuración de un Hombre Nuevo que, paradójicamente, regresa a los orígenes y a la par se proyecte hacia el futuro.

Artaud, paradigma de la locura en el arte, conservó siempre su lucidez como si ésta le hubiera llevado a elegir la locura como medio, en sus fragmento de un diario del infierno relata: “Yo me enseñé a ignorar, mediante una falsa sugestión, este dolor plantado en mí como una cuña, en el centro de mi más pura realidad, en el sitio donde se reúnen los dos mundos del cuerpo y la mente (...)”. Para Reyes Palacios (1991) Artaud ha recorrido en sentido inverso el camino que conduce históricamente a la creación del teatro, remontándose hasta las que pudieron ser sus fuentes originales, el teatro se coloca en sus visión mítica como complejo de creencias en instrumento mágico a la vez, la disolución de las formas para volver al Caos primigenio, para reactualizar el teatro de forma eficaz. Los fundamentos de la escena moderna, que gravitaban entre Stanislavski y Brecht, sufren una fuerte sacudida con los postulados de Antonin Artaud.



## CAPÍTULO 2

### EVOLUCIÓN Y PROCESOS DE LA ESCENA DE INVESTIGACIÓN EN EUROPA

De los renovadores de la escena, en la primera mitad del siglo XX, pasamos a los teatros laboratorios como proyectos de innovación en la segunda mitad, y que, en esencia, conservan los mismos objetivos, en cuanto a la búsqueda de caminos diferentes del teatro convencional, la investigación es su denominador común.

Los teatros laboratorios han sido una importante innovación en el teatro europeo del siglo XX, tomó un espacio dentro de la zona de creación teatral que se sitúa entre el arte y la vida, entre la artesanía y la persona. Desde el inicio de los teatros laboratorios se van a dar ciertas paradojas, vamos a ver parte de su historia y también parte del discurso que envuelve ese paisaje dentro del mapa del teatro y cómo todavía, aún hoy, hay una incapacidad de definirlo como un modelo común, lo que supone un problema importante sobre la dimensión del término: laboratorio teatral.

#### 2.1. EL CONCEPTO DE LABORATORIO EN EL MAPA TEATRAL.

El teatro laboratorio, talleres, atelier o estudios son términos que se refieren a conceptos muy similares, entre los que no hay una diferencia exacta y concreta, si bien se refieren al concepto de movilidad sobre un camino cuyo

modo de hacer es alternativo. Por este motivo, es muy complejo definir lo que normalmente significa un teatro laboratorio en la Europa del siglo XX ya que en muchos otros países este término ni si quiera existe. Pero indudablemente no es un género de teatro o una forma categórica única porque en ellos se pueden incluir a teatros laboratorios que ponen su atención en luchas sociales y políticas u otros en cuestiones sociales muy concretas o en la investigación del arte del actor; incluso, los hay que ponen su foco de atención sólo en la búsqueda de formas y valores diferentes de la creación artística.

El término teatro laboratorio no designa un modelo de referencia para poder seguirlo, más bien son puntos que aparecen en un radar interior, una orientación mental o una señal que tiende hacia la medida de uno mismo y de otros que están siguiendo caminos diferentes de hacer teatro. Es como una dimensión paralela del teatro. El término no es definido por un concepto o como un paradigma metodológico, sino como un espacio, la casa de los actores donde los espectadores no son los amos sino los invitados. El tiempo se convierte en un factor fundamental, no para crear un espectáculo sino para realizar experimentos específicos que van a la búsqueda de algo preciso. En ese espacio las relaciones son construidas entre un presente y un pasado, primero concebido como un lugar mental como un taller en el interior de los actores, no como algo ni individual ni privado sino donde se escucha la voz del “otro”, un lugar simbólico donde se puede proteger el origen del arte del actor.

En Europa, el concepto de teatro laboratorio pertenece a la historia del teatro y se asocia con nombres muy particulares como Stanislavski, quien materializó el concepto del laboratorio teatro en su Teatro de Arte, que no era una institución exclusiva para la producción de espectáculos, su “Estudio” fue el lugar donde realizó las investigaciones teóricas y conceptuales así como la pedagogía del arte actoral, que no tenían que ver directamente con la relación de producir espectáculos, como vimos en un principio.



Paradójicamente, el término teatro laboratorio vino a ser usado como lo opuesto al espectáculo, en cualquier caso indica todos esos teatros donde la preparación de un espectáculo no es la única actividad que realizar. Crear un espectáculo puede ser intrínseco a un trabajo orgánico y opuesto en gran medida a la línea del proceso. Por tanto, el término de teatro laboratorio algunas veces se usa como señal representativa de una existencia compleja o de formas diferente en el proceso creativo.

Hay otras personalidades importantes que son representativas de esta dimensión de teatro laboratorio, los primeros son, los citados en el capítulo anterior, Evgeni Vakhtangov y Vsevolod Meyerhold, y antes Copeau y Decroux, famoso este último por su incansables investigaciones artísticas que no siempre concluían en la realización de un espectáculo. Otros de los grandes protagonistas de la Gran Reforma teatral, como Appia y Craig, no formaron parte de la escena laboratorio. La dimensión de laboratorio tiene sus raíces en el nacimiento del director o lo que viene a ser llamado por el arte moderno teatral el “nuevo teatro”. Todos estos términos buscaban expresar los cambios radicales que se estaban llevando a cabo en las tres primeras décadas del siglo XX. De forma notable el interés por la cuestión del laboratorio teatral va a resurgir con fuerza como la innovación del teatro en la década del sesenta, en la que se retoman conscientemente los estudios de los inicios del siglo y, consecuentemente, los directores importantes van a volver sobre el trabajo de sus predecesores.

En el teatro innovador de los años sesenta, los teatros laboratorios que fueron referentes como teatros de investigación pertenecieron a los directores Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, además de Joan Littlewood y Ariane Mnouchkine. Nuestro enfoque centra la atención en estos creadores europeos como antecedentes que tuvieron influencias posteriores, pero debemos mencionar también a creadores y agrupaciones de otros ámbitos, como los grupos de Enrique Buenaventura y Santiago García en Colombia o

el de Anthunes Filho en Brasil y en Asia debemos destacar el teatro de Tadashi Suzuki de Japón. Todos ellos tienen en común elementos que nos ayudan a identificar los componentes esenciales de un teatro laboratorio. Estas influencias tienen sus ramificaciones en los creadores y grupos que proponemos en este estudio.

Las palabras claves o conceptos que tienen un significado real en estos teatros laboratorios son las siguientes:

*Traininig*: como actividad permanente que realiza el actor y que es independiente de los periodos de ensayos del espectáculo.

Cuerpo: no exclusivamente como significado de una expresión física sino como un espacio de encuentro, que normalmente se combina con un lenguaje simbólico, al igual que el concepto laboratorio, no está exclusivamente ligado a espectáculos alternativos sino a ese lugar apartado y protegido donde es posible continuar explorando en orden para perfeccionar el arte que desarrolla el grupo, sin tener que estar ligados a compromisos de representación. Esa posición como lugar protegido frente a cualquier mercado o lógica comercial permite ser un espacio para el encuentro social, realizándose éste encuentro entre el teatro que se produce en la prisión o en un psiquiátrico, escuelas, en la selva, es decir, este teatro se instala en lo que Barba denominó “las regiones sin teatro”. En las regiones europeas, la calidad es sustituida por lo que Jerzy Grotowsky denominó un “encuentro con uno mismo”, con una ética, una dimensión espiritual y unos valores.

Pedagogía: que es también una palabra que a menudo se usa en esta área geográfica o cultural cuando se discute la cuestión de laboratorio desde la perspectiva de ser vista como un proceso autónomo, como entrenamiento básico para el actor, por un teatro maduro y un deseo de transmitir conocimiento.

Un teatro no puede ser llamado laboratorio si no se dirige hacia los conceptos de cuerpo, pedagogía y entrenamiento, que deben ser considerados como conceptos emergentes. Cuando hablamos de laboratorio la palabra que nos sugiere es ciencia o más bien lo que denominamos “teatro científico”, aunque algunos autores hablan del laboratorio de Grotowski como una vocación hacia el laboratorio o, más bien, un laboratorio de alquimia que sugiere la transmutación interior del propio investigador. Pero para Clive Barker -que fue durante muchos años actor de uno de los primeros teatros laboratorios, el de Joan Littlewood’s Theatre Workshop y ahora profesor de la Universidad de Warwick- afirmó en la conferencia *Why a Theatre Laboratory?*<sup>36</sup>, que hacer teatro de investigación es como estar en medio de una isla flotante en el océano, cuando presentas tu trabajo a veces los espectadores lo tendrán en cuenta y hablarán de él y ahí algo se ha transformado, pero no se sabe cómo ni por qué, y otras veces ese trabajo se tira sencillamente a la papelera y esa es la diferencia real entre el teatro laboratorio y un laboratorio científico, donde hasta el final no sabes si lo que hay en el tubo de ensayo será mejorado en un experimento posterior: “At least in a science lab you know that the test tube contains a chemical compound, not just some dirty water.” Barker, habló sobre su trabajo en Londres con Joan Littlewood y su Theatre Workshop en 1960, mencionó que no fue una buena experiencia, ya que trabajaban sin una dirección fija, el trabajo era caótico y agotador, donde no sabían exactamente qué es lo que estaban haciendo. Hablaba de Joan, la directora del grupo, como una ciega liderando a ciegos, hasta que al final todo ese trabajo culminó en el espectáculo *What a Lovely War*, una producción de gran éxito y que marcó una era, lo catalogaron como algo trágico y cómico al mismo tiempo, como un “evento”, pero para Barker nadie supo dónde estaba el logro para ese resultado y lo que ellos necesitarían para obtener un resultado parecido en la

---

<sup>36</sup> Conferencia organizada por el Odin Teatret en la Universidad de Aarhus en 2004.

próxima producción, por lo que tendrían que empezar de nuevo desde cero. Para Barker, aunque fue una dura experiencia, también fue la más importante de su vida. En 1985 se convirtió en profesor universitario y reinventó la revista de investigación teatral *Theatre Quarterly*, a la que cambió el nombre por *New Theatre Quarterly*, una de las más importantes revistas teatrales en el mundo anglosajón.

Ha sido en los teatros-laboratorios donde el arte del actor ha tomado una significación fundamental. Además de un modo nuevo de hacer teatro, también un modo diferente de mirarlo. No se concentra la atención en la observación directa de los espectáculos de tendencia moderna sino en los procesos de trabajo y también más allá en zonas remotas, zonas de frontera entre la normalidad de la vida cotidiana y la diversidad humana de los que actúan. Una diversidad que muchas veces no es aceptada en el teatro. Tanto para Peter Brook como para Grotowski son de interés el dominio de técnicas y áreas que no son centrales en la disciplina teatral, como por ejemplo el dominio del ritual, el del contador de historias, etc. Todo lo que define un ensayo es aquello que aparece alrededor de una técnica que envuelve un misterio, por lo que el objetivo es intentar comprenderlo, el trabajo de los ensayos para estos directores es verdaderamente un trabajo de laboratorio, tal y como iremos viendo en los subepígrafes siguientes.

## 2.2. EL TEATRO POBRE: JERZY GROTOWSKI.



**"Lo importante no son las palabras, sino lo que queremos decir con ellas".-  
Jerzy Grotowski**

Jerzy Grotowski (Rzeszów 1933-Pontedera 1999) es un director de teatro polaco que comienza su aventura en 1959 en el teatro independiente. Estudió dirección e interpretación teatral en la Escuela de Teatro de Cracovia, estudió un año en Moscú, y entre 1957 y 1959 dirigió algunos espectáculos, si bien no sería hasta 1959 cuando comience su carrera como director y teórico teatral, gracias a la ayuda del conocido crítico Ludwik Flaszen, quien le asigna un pequeño teatro con 13 filas, donde funda su propia compañía, en la pequeña ciudad de Opole, con el descriptivo nombre de “El teatro de las 13 filas”. Trabaja junto a un grupo de colaboradores tan jóvenes como él, a los que se sumó dos años más tarde el joven estudiante italiano, que residía en Noruega, Eugenio Barba, que se convertiría en su mano derecha. Juntos profundizan en la experimentación lingüística y la pedagogía teatral, a la búsqueda de un teatro capaz de resistir la competición del cine y la televisión. Los espectáculos de Grotowski eran sometidos a un profundo proceso dramaturgico, en el que a menudo se encontraba un sentido renovado en una experimentación sin precedentes, tanto a nivel psicológico como físico. Su trabajo está enfocado en el arte del actor. Los actores del grupo pronto se acostumbraron a la rutina diaria de un entrenamiento basado en ejercicios creativos que transitaban en los límites físicos y psicológicos. Trabajaban la voz y el cuerpo para transformar la cara en una máscara dúctil, buscan, sobre todo, la verdadera presencia del actor. Peter Brook afirma que Grotowski es único:

Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanivslaski ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski. A su teatro lo llama Laboratorio. Lo es. Es un centro de investigación. Es quizá el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, cuya carencia de dinero no es una excusa para justificar los medios inadecuados que quebrantan automáticamente los experimentos. En el teatro de Grotowski como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado. De tal modo que si se tiene interés en descubrir su sentido hay que ir a Polonia. (Grotowski, 1987, p. 5)

Grotowski, como director, también rompió las normas destruyendo el espacio que separaba a los espectadores de los actores, la música grabada y elementos artificiales que no fuesen sólo las luces, para producir impresionantes espectáculos con materiales pobres e inventando sarcásticas interpretaciones sobre textos sagrados del drama clásico polaco. Antes de que trasladase, en 1965, este teatro a Wrocław, hizo varios viajes a China para estudiar el mecanismo interpretativo de los actores de la Ópera de Pekín. La indagación teatral de Grotowski abarcaba también la acción física de los actores postulada por Stanislavski y Meyerhold, y las tradiciones expresivas del kathakali hindú y el NÔ japonés. En 1965, como mencioné antes, el teatro se trasladó a otra ciudad más importante, Wrocław, viaje que también significó un cambio de nombre, ahora su grupo pasa a denominarse Teatro Laboratorio y se convierte en el Instituto de Investigación del actor, que obtiene un subsidio de los municipios de Opole y Wrocław. Sus investigaciones se conocen como el Método de Grotowski. El teatro Laboratorio mantenía un contacto estrecho con especialistas de otras disciplinas como la psicología, la fonología, la antropología cultural, etc.

Radicalmente renovador, Grotowski rechazó la primacía del texto como base del arte teatral, usa la literatura como pretexto en sus adaptaciones de textos clásicos, concebidos libremente. De esta misma manera libre y particular usa los elementos escénicos tradicionales (iluminación, escenografía o vestuario), casi ausentes en sus montajes, por considerar que desvían la atención de lo esencial. Su dramaturgia priorizó el trabajo de los actores -a los que exigía un extraordinario esfuerzo físico y psicológico- y la interacción con el espectador para conseguir su implicación y participación en la obra. Usamos palabras de Grotowski para saber lo que le interesaba del espectador:

Nuestros postulados no son nuevos, le exigimos a la gente la misma atención que cualquier obra de arte exige, ya sea la pintura, la escultura, la música, la poesía, la

literatura; no nos interesa el hombre que va al teatro para satisfacer una necesidad social y tener un contacto con la cultura; en otras palabras, para tener algo que decir a sus amigos y ser capaz de hablar sobre tal o cual obra y decir que era interesante. No estamos allí para satisfacer “necesidades culturales”. Eso sería un fraude.

No nos interesa el hombre que va al teatro para relajarse después de un día difícil de trabajo. Todos tienen derecho a relajarse y hay muchas formas de entretenimiento para este propósito, desde cierto tipo de películas hasta el *music-hall* y así al infinito.

Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo; estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica, aquel que no se contenta con su estabilidad espiritual mezquina y geométrica, no en aquel que sabe exactamente qué es lo bueno y qué es lo malo y que nunca cae en la duda. No hablaron para él El Greco, Norwid, Thomas Mann y Dostoievski; hablaron para aquel que sufre un proceso interminable de desarrollo, para aquel cuyo desasosiego no es general sino que va dirigido a una búsqueda de la verdad íntima y de su sentido vital. (Barba y Grotowski, 1968, p. 34).

El entrenamiento de Grotowski consiste en el aporte de elementos provenientes del teatro oriental y occidental -en especial Stanislavski y Meyerhold-, crea una serie de ejercicios físicos, plásticos y vocales que se instituyen en un riguroso entrenamiento del actor, con el objeto de lograr su madurez y sacarle de los automatismos de la vida cotidiana:

Educar a un actor en la pedagogía grotowskiana no significa enseñarle algo, sino eliminar toda resistencia que el organismo oponga a la liberación de la propia intimidad, todo lo que obstaculice la transgresión del yo, necesario para el acto de comunión total que es el teatro. (Grotowski, 1987, p. 10).

La técnica es una vía negativa, no apunta a desarrollar destrezas, sino a la eliminación de obstáculos. Más que aprender cosas nuevas, el actor deberá liberarse de viejas costumbres. La técnica le permitirá detectar y eliminar aquello que lo bloquea. Estos ejercicios no constituyen recetas y cada actor deberá adaptarlos a sus propias necesidades. El punto de partida es el mismo para todos, luego cada uno tratará de buscar una justificación personal a cada ejercicio. Grotowski considera que los ejercicios no llevan al acto creativo sino que es simplemente un método higiénico “como limpiarse los dientes, es necesario para limpiar el aparato, la máquina, pero esto no la hace volar es solo una acción de higiene” (Barba y Grotowski, 1968, p. 43)

Grotowski postula que el actor no debe trabajar para sí mismo sino que se debe entregar totalmente. Pero, si el destinatario de esta entrega es el público, el actor correrá el riesgo de caer, para satisfacer su necesidad de afecto, aceptación y afirmación, en su propio narcisismo. Si es el propio actor el destinatario, si trabaja para sí, observándose, buscando la riqueza de sus estados psíquicos, es probable que esto lo conduzca hacia la histeria y la hipocresía, ya que todos los estados que se observan no se viven y lo que no puede vivirse se imita, y esto es hipocresía. Pero si no debe actuar ni para el público, ni para sí mismo, ¿qué es lo que le queda?, Grotowski reconoce que la respuesta no es fácil y que encierra un gran misterio. Propone, entonces, el concepto del compañero seguro: “éste ser especial para quien el actor hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias.” (Grotowski, 1987, p. 204)

En este segundo periodo dirige libremente a los clásicos y se consagra como director y como teórico, ya que sus espectáculos *Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalipsis cum figuris* viajaron por Europa, Estados Unidos, México y Australia generando un gran interés. El libro de Grotowski *Hacia un teatro pobre*, editado junto a Eugenio Barba, se convierte en la biblia del teatro de experimentación en el mundo, desde Sudamérica a Japón. Para De Marinis (1987), que divide el trabajo de Grotowski en cuatro periodos, este segundo va desde 1962 a 1969, coincide con la gran aceptación internacional, y en la que su poética y síntesis de la técnica del teatro pobre llegan a su máximo exponente y de manera irrepetible en los espectáculos *Kordian*, según Slowacki (1962); *Akropolis*, según Wypianski (1962) -de este espectáculo se conocen cinco variantes, la última de 1967-; *La trágica historia del doctor Fausto*, según Marlowe (1963); *El Príncipe Constante*, según Calderón y Slowacki (1965, con otras dos variantes el mismo año y otra en 1968); *Apocalipsis cum figuris*, montaje con textos de varios autores (1968-1969). Este sería el último espectáculo que pone en escena. Ryszard Cieslak (1927-1990) se convierte en



su “actor santo”, para el director polaco la simbiosis en el trabajo con Cieslak<sup>37</sup>, sobre todo en el proceso de *El príncipe Constante*, sobrepasaba los límites de la técnica. El profesor Ferdinando Taviani lo define como el actor milagroso del teatro del novecientos. Para el director polaco no se debe tomar la palabra “santo” en sentido religioso, como bien señala:

Como ya dije antes no se debe tomar la palabra “santo” en el sentido religioso. Es más bien una metáfora que define a la persona que con su arte puede ascender la escala y realizar un autosacrificio. Por supuesto que tiene Ud. razón: es una tarea infinitamente difícil el unificar una compañía de actores “santos”. Es mucho más fácil encontrar un espectador “santo” –según lo que yo entiendo por esa palabra-, porque solo viene al teatro por un breve momento a fin de esclarecer una cuenta consigo mismo, y de esta manera no necesita imponerse la terrible rutina del trabajo cotidiano.

¿Es por ello la santidad un postulado irreal? Yo pienso que es un postulado tan bien fundamentado como el movimiento de la velocidad de la luz. Quiero decir con esto que aunque no se logre en su totalidad podemos tratar consciente y sistemáticamente de caminar en esa dirección, hasta conseguir resultados prácticos.

La actuación es un arte particularmente ingrato, se muere con el actor. Nada sobrevive sino las reseñas periodísticas que generalmente no le hacen ninguna justicia, ya sea buena o mala; por tanto la única fuente de satisfacción que se obtiene es la reacción del auditorio. En el teatro pobre no significa flores ni aplausos interminables, sino un silencio especial en el que existe tanta fascinación y al mismo tiempo tanta indignación y hasta repugnancia, que el espectador no dirige a sí mismo sino al teatro: es difícil encontrar un nivel psíquico que le permita a uno soportar tal presión.

(...) El trabajo del actor es también ingrato porque exige una supervisión incesante. No es como ser creativo en una oficina, sentado frente a una mesa; se está por el contrario bajo el ojo del productor, que aún en un teatro que se apoya en el arte del actor tiene exigencias continuas, mayores que en el teatro normal, y que lo obligan a hacer esfuerzos cada vez más terribles y profundamente penosos.

Esto sería insostenible si el director careciese de una autoridad moral, si sus postulados no fuesen evidentes y si no existiera un elemento de confianza mutua más allá de las barreras de la conciencia. Pero aún en este caso sigue siendo un tirano y el actor debe lanzar contra él ciertas reacciones mecánicas inconscientes, como las de un alumno contra su maestro, como las de un paciente contra su médico o las de un soldado contra sus superiores.

El teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de vida, propone la sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida.

---

<sup>37</sup> Para un recorrido sobre la vida y el trabajo del actor véase el monográfico de *Máscara: cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 4, nº 16 (ene. 1994), en el que se estudia toda su trayectoria ligada a las investigaciones de Jerzy Grotowski, se reúnen ensayos y testimonios de maestros de la escena contemporánea y de investigadores que evocan y analizan la biografía escénica del actor polaco.

(...) Es bueno mencionar, sin embargo, que la satisfacción que tal trabajo ofrece es muy grande. El actor que en este proceso especial de disciplina, autosacrificio, autopenetración y moldeo no tiene miedo de ir más allá de los límites normalmente aceptables, obtiene una especie de armonía interior y una paz mental. Se convierte en una persona mucho más sana de mente y de cuerpo y su forma de vida es más normal que la de cualquier actor de teatro rico. (Barba y Grotowski, 1968, pp. 38-39).

El tercer periodo de trabajo del director polaco se extiende desde 1970 a 1979 y es denominado “Parateatro”. En 1970, tras una larga estancia en India, llega transformado físicamente en un verdadero yogui, Grotowski anuncia su intención y la de su grupo de no volver a preparar espectáculos, por lo que interrumpen la actividad teatral para dedicarse a las investigaciones en la intercomunicación y al encuentro con otros individuos. Estas actividades, que se denominarán parateatrales, se darán sobre todo en el periodo que va de 1975 a 1979 y están articuladas en los llamados “proyectos especiales”: *Proyecto montaña*, *La vigilia*, *El árbol de la gente*, *Meditación en voz alta*, entre otras. En 1976 presentó un nuevo programa de investigación denominado “Teatro de Investigación”, este programa -que realizó con una serie de colaboradores internacionales- era de naturaleza etnográfica y antropológica, consistía en explorar rituales en diversas partes del mundo, como México, Nigeria, Haití, etc., para tratar de encontrar un denominador común entre ellos y realizar una comparación con las formas teatrales. Durante su trabajo de campo, los participantes tenían que enfrentarse de forma individual a los nuevos rituales tribales con sus viejas técnicas teatrales, Grotowski declaró que esta investigación podía ser vista como un festival cultural en el tercer mundo, pero que en realidad el proyecto fue diseñado para que las técnicas aplicadas se reafirmaran en la conexión con lo natural.

En 1982, tras la declaración de la ley marcial en Polonia, Grotowski emigró a los Estados Unidos. En los inicios, fue profesor en la Universidad de Columbia en Nueva York, pero en 1983 fue nombrado profesor de la Universidad de California, donde comenzó su proyecto conocido como “Objetivo Drama”. Este proyecto consistía en la búsqueda de posiciones

comunes, entre las culturas y los movimientos que podían ser universales, dando lugar a la creación de las artes cuya naturaleza es el ritual.

En 1984 se cierra el Instituto Laboratorio por discrepancias internas y con el régimen político polaco, los actores están dispersos en diversas giras por el mundo. Es este el cuarto periodo, Grotowski continúa con actividades parateatrales pero de forma individual, sus investigaciones ya no se centran en el actor sino en el hombre y el conjunto de técnicas de conducta, sobre todo corporal, que le permitan mantener relación con sus propias raíces, su propio "bios". Si consideramos el teatro desde esta perspectiva, nos damos cuenta de que es una técnica más, al igual que la meditación, los rituales de trance, el yoga y el Zen.

En la década de los sesenta es cuando sus trabajos y teorizaciones ejercen gran influencia en la gente del teatro del mundo entero, y se imponen como uno de los maestros indiscutibles del nuevo teatro internacional. Estas investigaciones las llevó a cabo gracias al apoyo financiero del Centro para la Investigación y Experimentación Teatral de Pontedera, Italia, de Roberto Bacci y Carla Pollastrelli, quienes tuvieron el mérito de permitirle a Grotowski dedicarse a la investigación pura, sin la exigencia de generar resultados rápidos y tangibles. Multitud de discípulos, procedentes de todos los puntos del globo, se entregaban a la enseñanza de Grotowski para, hallar en el teatro "un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación." (Brook, 1990 p.76). Y es así como el actor encuentra "en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo." (Brook, 1990 p.76). El actor, según el gran director polaco, se debe a un designio superior, a algo superior a sí mismo y debe evitar el peligro de la vanidad personal. Para Grotowski (1968):

El teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de vida, propone la sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida. (p. 39)

Grotowski pretende que el cuerpo del actor vuelva a ser fuente de todas las posibilidades. Lucha contra las atrofias y bloqueos que durante siglos ha propiciado el divorcio del cuerpo y la mente.

### 2.3. EL TEATRO ANTROPOLÓGICO: EUGENIO BARBA.



"Repetir, repetir, repetir. La acción en el teatro está hecha para ser repetida, no para alcanzar un objetivo y proseguir más allá. Repetir significa resistir, oponer resistencia al espíritu del tiempo, a sus promesas y amenazas. Sólo después de haber sido repetida y fijada, una partitura puede comenzar a vivir."  
E. Barba

Eugenio Barba (1936) nace en la ciudad italiana de Gallipoli, la muerte de su padre como oficial militar en la II Guerra Mundial hace que la situación socio-económica de la familia cambie de forma drástica y en 1954 el joven Barba debe emigrar a Noruega para trabajar como soldador en la construcción y como marinero, al mismo tiempo cursa el grado de Historia de las Religiones y Literatura Noruega en la Universidad de Oslo. En 1961 fue a Polonia para estudiar dirección escénica en la Escuela Estatal de Varsovia, pero, un año después, la dejará unirse a Jerzy Grotowski, como estudiante y colaborador, en el "Teatro de las 13 filas", con el que permanecerá tres años. En 1963 viajará a la India para estudiar Kathakali y otras formas de representación desconocidas para el teatro occidental. Tras esta experiencia escribe un ensayo sobre el Kathakali que fue publicado en Italia, Francia, Estados Unidos y Dinamarca. Su primer libro sobre Grotowski aparecerá en 1965, se trata de *Alla ricerca del teatro perduto (En busca del teatro perdido)*, en italiano y húngaro, donde afirma: "Creía que estaba en busca de un teatro perdido y, sin embargo, aprendía a estar en transición. Hoy sé que esta no es la búsqueda del conocimiento sino de lo desconocido" (Barba, 1992, p. 19). A su

regreso a Oslo, en 1964, quiso dedicarse profesionalmente a la dirección escénica, pero como extranjero fue imposible encontrar trabajo, por tanto reunió a un grupo de jóvenes estudiantes que no fueron aceptados en la Escuela Oficial de Teatro y crearon, en octubre de 1964, el grupo Odin Teatret. Como primer teatro de grupo en Europa trabajaron con una nueva práctica de entrenamiento para un aprendizaje total, este entrenamiento se basaba en el que Barba aprendió de Grotowski:

Al comienzo Grotowski y sus actores eran parte del sistema y sus categorías profesionales habituales de su tiempo. Luego, lentamente, comenzó la gestación de significados nuevos a través de procedimientos técnicos. Por tres años mis sentidos han absorbido cotidianamente, detalle tras detalle, la realización tangible de esta aventura histórica. (Barba, 1992, p. 19)

Su primera producción, *Ornitofilene* del autor noruego Jens Bjørneboe, la ensayaban en un refugio antiaéreo, fue representada en Noruega, Suecia, Finlandia y Dinamarca. Un municipio de este último país les invitó a establecer su teatro-laboratorio en un pequeño pueblo llamado Holstebro, para empezar les ofrecieron una vieja granja y una pequeña suma de dinero, desde entonces Barba y sus colaboradores han hecho de Holstebro la sede de sus múltiples actividades. Durante más de cincuenta años Eugenio Barba ha dirigido 76 producciones<sup>38</sup> con el Odin Teatret y con el grupo intercultural *Theatrum Mundi Ensemble*, algunos de los cuales han requerido más de dos años de preparación.

Desde 1974 Eugenio Barba y el Odin Teatret han desarrollado su propio modo de estar presentes en diversos contextos sociales a través de la práctica del “Trueque”, un intercambio de expresiones culturales con una comunidad o una institución, cuya práctica está estructurada como un

---

<sup>38</sup> Algunos de los espectáculos más relevantes han sido: *Ferai* (1969), *My Father's House* (1972), *Brecht's Ashes* (1980), *The Gospel according to Oxyrhincus* (1985), *Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Andersen's Dream* (2004), *The Chronic Life* (2011), *Ur-Hamlet* (2006), *Don Giovanni all'Inferno* (2006) y *The Marriage of Medea* (2008). Además de los espectáculos unipersonales de los actores del Odin.

espectáculo. Desde sus inicios como *Nordisk Teaterlaboratorium /Odin Teatret* ha desarrollado tres campos diferentes de actuación: el artístico, el pedagógico y la investigación. Los tres campos han tenido una retroalimentación continuada, al tiempo que han obtenido resultados y logros de manera independiente. Algunas de las estructuras que componen el *Nordisk Teaterlaboratorium* se dedican a la investigación pura, por ejemplo: ISTA - International School of Theatre Anthropology, The University of Eurasian Theatre-, CTLS -Centre for Theatre Laboratory Studies-, y OTA -Odin Teatret Archives-; hay también una serie de proyectos e iniciativas organizadas en el Odin Teatret como los Estudios de Género en el Teatro, con el “Magdalena Project”, el “Transit Festival” y la revista *The Open Page Journal*; además de simposios y publicaciones sobre el “Conocimiento Tácito”, donde la creación artística, la práctica pedagógica y la investigación se unen. Este campo fértil e intermediario tiene su correspondencia en lo que en las ciencias se denomina Investigación Aplicada. En el arte, y particularmente en el teatro, la investigación pura se corresponde con la investigación de los principios básicos, la metodología de investigación consiste en abrir caminos hacia nuevas fuentes a través de preguntas que parecen obvias o ingenuas, como realizar un planteamiento por primera vez para poder verificar de nuevo la experiencia adquirida. Tanto la investigación pura como la aplicada necesitan de un entorno para experimentar la efectividad de las herramientas de un teatro artesanal, donde se pueda intervenir en la calidad de las relaciones humanas. Este entorno ha sido desarrollado por el Odin Teatret, con carácter internacional e interdisciplinar, durante 50 años de actividades que han garantizado los estándares de garantías en los resultados de las investigaciones llevadas a cabo. La parte de metodología científica ha podido ponerse en práctica en este campo gracias a la unión de la dimensión histórico-teórica con la práctica-creativa para el desarrollo de una cultura teatral. Una consecuencia concreta ha sido la colaboración, la proximidad y el conocimiento mutuo de

los jóvenes artistas de teatro, viejos maestros, académicos y teóricos. Sus contribuciones al teatro de investigación han llevado a la creación de El Teatro Antropológico como un nuevo campo científico<sup>39</sup>.

En 1979 Eugenio Barba funda la ISTA, Escuela Internacional de Antropología Teatral, donde se investigan los fundamentos de las técnicas de los artistas intérpretes o ejecutantes desde una perspectiva intercultural. Está compuesto por personal permanente, una red de 50 colaboradores entre maestros asiáticos, euro-americanos y afro-brasileños, también actores y académicos de diversas universidades, más el grupo Odin Teatret. Las discusiones teóricas e investigaciones históricas durante las sesiones siempre se llevan a cabo simultáneamente con una comparación empírica de las tradiciones y rendimiento de las técnicas de diferentes culturas. A partir de la reunión y la interrelación de los ambientes que normalmente permanecen separadas (teoría y práctica) se origina la singularidad de la investigación científica en el campo del teatro. En las sesiones del ISTA es cuando Eugenio Barba ha identificado y definido el campo de la Antropología Teatral. El y sus colaboradores han forjado expresiones técnicas tales como “pre-expresividad”, principios transculturales básicos como “equilibrio precario”, “incoherencia coherente”, “subpuntuación”, “transformación de peso en energía” etc. El Teatro Antropológico es el estudio de los criterios que subyacen al proceso creativo y de los principios técnicos que los actores y bailarines utilizan básicamente, a pesar de venir de diferentes tradiciones y la aplicación de elecciones estéticas distintas, como el mismo Barba afirma:

A veces se afirma que soy un experto de teatro oriental, que estoy influenciado por él, que he adaptado sus técnicas y procedimientos a mi praxis. Detrás de la verosimilitud de estos lugares comunes se esconde lo contrario: es a través del trabajo de actores occidentales -aquellos del Odin Teatret- que he podido elevar la

---

<sup>39</sup> Sus contribuciones científicas han sido reconocidas con nueve doctorados *honoris causa* por las universidades de Aarhus, Ayacucho, Bolonia, La Habana, Varsovia, Plymouth, Hong Kong, Buenos Aires y Tallin; los reconocimientos de méritos científicos de la Universidad de Montreal; y el Premio Sonning de la Universidad de Copenhague.

mirada más allá de la superficie técnica y de los resultados estilísticos de tradiciones específicas.

Es cierto que algunas formas de teatro asiático y algunos de sus artistas me conmueven profundamente, tanto como mis actores del Odin Teatret. Reencuentro la cultura de la fe como agnóstico y como individuo que alcanzó la última etapa de su viaje, la de la cuenta regresiva. Reencuentro una unidad sensorial, intelectual y espiritual, una tensión hacia algo que está contemporáneamente dentro y fuera de mí. Reencuentro el “instante de la verdad”, con los opuestos que se acoplan. (Barba, 1992, p. 21)

Cada edición de la ISTA se propone un tema diferente de investigación y estos han abierto una nueva comprensión de los principios básicos del lenguaje teatral: la pre-expresividad y la improvisación, el papel femenino, la tradición del actor y de la identidad, la forma y la información del espectador; aprendizaje en una perspectiva multicultural; presencia como “bios” escénico; el efecto de la organicidad del punto de vista del actor y desde el punto de vista del espectador; dramaturgia del actor; la relación entre el ritmo, el flujo y organicidad en el actor y el trabajo del director; la memoria, la repetición y la discontinuidad en la práctica de la improvisación<sup>40</sup>.

La Universidad de Teatro-Euroasiano es otro de los proyectos de investigación y fue creado en 1990 en colaboración con la Universidad de Bolonia. Se dirige a un espectro más amplio de participantes y se reúnen prácticos y teóricos en Italia y otros países. Desde 1996 se ha celebrado una sesión anual organizada por el Teatro Proskenion. Junto a la ISTA, las

---

<sup>40</sup> Para una comprensión sobre el resultado de las investigaciones véase Savarese y Barba (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología*. Este libro, en forma de diccionario, es una guía perfecta para entender de manera profunda el arte de la interpretación. O, en palabras del *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, estamos ante "el libro más importante sobre la técnica de la interpretación escrito después de *Hacia un teatro pobre*, de Grotowski., creado en paralelo con los trabajos de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), fundada y dirigida por Eugenio Barba, con la colaboración de muchos maestros de teatro, docentes, actores y directores de todo el mundo, se ha convertido, en una referencia fundamental que ayuda tanto a estudiantes como a profesionales. Un libro imprescindible para todos los amantes de las artes escénicas. Ilustrado con más de seiscientos imágenes, es fruto de la investigación en todos los mundos teatrales o parateatrales, el trabajo de búsqueda en los orígenes y en todas las edades del teatro en las distintas culturas de Oriente y Occidente. Sus páginas nos muestran las huellas, pero sobre todo el camino, para penetrar en el arte secreto del actor, entendido como patrimonio de la cultura escénica universal.



sesiones de la Universidad de Eurasia Theatre también afrontan cuestiones centrales para la práctica teatral. Los temas incluyen: la relación entre el rendimiento y el texto; dramaturgia música y la actuación y técnicas que dirigen; las perspectivas de la escritura de la historia del teatro. Otro de los proyectos de investigación vinculado a la Universidad de Aarhus, en colaboración con el Departamento de Dramaturgia de la misma universidad, es el CTLS -Centre for Theatre Laboratory Studies- con base en la misma sede del Odin Teatret, su objetivo principal es el estudio del teatro como “laboratorio” y recibe a investigadores interesados en la historia y las actividades llevadas a cabo por este tipo de teatro, que se concibe como fenómeno de innovación que marca la historia del siglo XX y que no ha sido objeto de estudios exhaustivos, por lo que carece de una visión general, entre sus objetivos está la recopilación de documentación y fuentes de información para hacerla accesible a los estudiosos. Siguiendo una metodología científica, la sede del Odin se convierte en Centro de Documentación con su proyecto OTA -Odin Teatret Archivos-, desde su fundación en 1964 el Odin Teatret ha recopilado documentos, fotografías, películas y correspondencia. Con este proyecto en el que trabajan investigadores internacionales tienen la tarea de clasificar, digitalizar y poner a disposición de académicos y estudiantes estos archivos para colaborar con otras instituciones de teatro y universidades europeas. Los archivos incluyen, entre otros documentos, más de 30.000 fotografías y cientos de horas de película, así como la correspondencia de Eugenio Barba con Jerzy Grotowski. Resultado de este trabajo el Odín recibe más de un centenar de visitas, de especializadas en las artes escénicas, esta colección es la más grande de Escandinavia. Además de la clasificación de los documentos existentes, OTA también produce películas pedagógicas y de audio y material escrito. El más reciente proyecto se refiere a la formación en el Odin Teatret, visto desde una perspectiva histórica.

La investigación aplicada que lleva a cabo el grupo tiene que ver con campos de conocimiento relativos al teatro y aún por explorar, es el caso del “conocimiento tácito”, que para Barba constituye una problemática central para comprender el funcionamiento de los sistemas culturales. Se trata de estructuras y métodos de aprendizaje, con la transmisión de conocimientos y la dificultad de traducir el conocimiento del cuerpo en palabras. También se trata de la relación entre el olvido y la memoria. Para entender lo que significa “conocimiento tácito” para el teatro, Odin Teatret organizó una reunión entre los representantes de las más antiguas tradiciones de performance, como por ejemplo el Teatro japonés Nô (originado en el siglo 14), la Danza balinesa Gambuh (del siglo 15), los rituales chamánicos coreanos (del siglo 16) y la tradición europea más antigua como el ballet clásico, surgida en los siglos 16 y 17. En esta reunión los representantes de cada tradición demostraron cómo les habían sido transmitidos los elementos de su oficio y cómo estos se materializan en su desempeño. Los resultados de esta reunión quedan recogidos en un informe del que citamos la parte final:

The representatives of each tradition demonstrated how the elements of their craft had been passed down to them and how this is embodied in their performance. "Tacit knowledge" is a knowledge-in-life that doesn't belong to a single individual, but to a tradition, and which evolves as it passes from one generation to the next, by means of a net of personal relationships. It is "tacit" because it is embodied knowledge, and therefore does not use the circulation speed and the abstraction capacity that characterises written or oral words. What is lost in amplitude is gained in depth. Performance traditions are a privileged ground on which to confront the question of "tacit knowledge", of what threatens and preserves it. It doesn't deal with an archaic knowledge, but with a precious cultural legacy that represents a minority but complementary dimension compared to the transmission of information through words or technologies that save and reproduce images and documents. The dissemination of "tacit knowledge" needs time, lasting professional relationships and a mutual choice among individuals. The master-pupil relationship is the most evident example of such relationships, but not the only one. There is "information" that cannot be engraved on paper or into electronic devices. It consists of an actual putting-in-form of the body-mind of another person. It concerns information that cannot be separated from the physical presence, the net

of relationships and biography. In them the two faces of the word "discipline" - field of knowledge and behaviour manner- coincide<sup>41</sup>.

El teatro y los estudios de género es otra de las líneas de investigación que se llevan desde el Odin Teatret Laboratorium, en este caso la responsable es una de las actrices, Julia Varley, quién publica la revista *The Open Page*, dedicada a la recogida de testimonios y reflexiones sobre el tema de la presencia femenina en el teatro. Julia Varley pertenece a la red del Magdalena<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Texto recuperado de: <http://www.odinteatret.dk/research.aspx> (28 de abril de 2015). Los representantes de cada tradición teatral demostraron cómo habían pasado los elementos de su oficio a ellos y cómo esto se materializaba en su desempeño. "El conocimiento tácito" es un conocimiento- en-vida que no pertenece a un solo individuo, sino a una tradición, y que evoluciona a medida que pasa de una generación a la siguiente, por medio de una red de relaciones personales. Es "tácito", ya que se incorpora como conocimiento sobreentendido, y por lo tanto no utiliza la velocidad de circulación y la capacidad de abstracción que caracteriza a las palabras escritas u orales. Lo que se pierde en amplitud se gana en profundidad. Tradiciones teatrales son un terreno privilegiado en el que hacer frente a la cuestión de "conocimiento tácito", lo que lo amenaza y lo preserva. No se trata de un estudio sobre un conocimiento arcaico, pero sí de un legado cultural muy valioso que representa una minoría con una dimensión complementaria en comparación con la transmisión de información a través de palabras o tecnologías que ahorran y reproducen imágenes y documentos. La difusión de "conocimiento tácito" necesita tiempo, relaciones profesionales duraderas y una opción mutua entre los individuos. La relación maestro-alumno es el ejemplo más evidente de este tipo de relaciones, pero no el único. No es la "información" que no puede ser grabada en papel o en dispositivos electrónicos. Consiste en una forma de ponerse-en-la forma del cuerpo-mente de otra persona. Se refiere a la información que no puede ser separada de la presencia física, la red de relaciones y biografía. En ellos las dos caras de la palabra "disciplina" -campo de conocimiento y comportamiento de forma- coinciden. (La traducción es mía).

<sup>42</sup> Para conocer más sobre este proyecto que ha influido en los componentes de los grupos, sobre todo iberoamericanos como Yuyashkani y La Candelaria, véase la website de la red <http://www.themagdalenaproject.org>. La web funciona como espacio de encuentro de esta red de la que formamos partes muchas mujeres y grupos alrededor del mundo. Este proyecto fue fundado por Jill Greenhalg en Gales en 1986, en la actualidad la red proporciona una plataforma para el desempeño laboral de las mujeres, un foro para la discusión crítica, y una fuente de apoyo, inspiración y entrenamiento de alto rendimiento. Festivales, encuentros, conferencias, talleres, producciones, documentación, libros, películas, la edición de boletines informativos y una revista anual de teatro -*The Open Page*- y la web, son el medio a través del cual las conexiones interculturales se van logrando. Más de 100 reuniones documentadas, inicialmente en Gales, pero ahora también en otros lugares de Europa, América y Australasia, demuestran la presencia global de esta red. La fundadora explica el nombre del proyecto así:

El silenciamiento de lo que decidí que era la auténtica historia de Magdalena se convirtió en un símbolo de la mentira perpetua. El entierro de las palabras y la experiencia de esa mujer es la mentira, la estratagema política y religiosa, que pronto se convirtió en la piedra angular de la misoginia patriarcal que perpetró 2000 años de la historia de Occidente. Y tal vez, la

y organiza el Festival Transit, que reúne a las mujeres que trabajan en el teatro (actrices, directores, dramaturgas, historiadores, académicas, etc.). Es una red de relaciones que crea solidaridad más allá de las diferencias de idioma, cultura, tendencias artísticas y especializaciones profesionales. Esta red permite un diagnóstico de los problemas sociológicos, culturales y artísticos particulares que caracterizan el desarrollo profesional de las mujeres en el campo del teatro. Las evaluaciones y reflexiones se expresan a través de los escritos recogidos en la revista.

El Odin Teatret sigue en activo con multitud de eventos y exhibiciones y con una estructura de 46 personas y multitud de colaboradores internacionales. Desde la observación y la participación sistemática, en mi relación personal y profesional de muchos años con el grupo, encuentro conceptos que son el germen y el desarrollo de esta “tradición teatral”, como los valores, la ética y la resistencia. Barba ha asumido las biografías de Stanivslaski, Meyerhold, Brecht, Artaud o Grotowski como personas con una profunda ética, que les llevó a alcanzar un gran prestigio en sus postulados y llegaron al mismo sin grandes medios. Todos ellos han vivido grandes periodos de exilio interior y han alcanzado el éxito con muchos impedimentos. El origen del grupo tiene que ver con una idiosincrasia similar, actores que vivieron la experiencia del rechazo de manera personal, el director emigrante que no encontraba trabajo como extranjero, un grupo de apátridas que se juntan para resistir el impacto de la sociedad, y para todos ellos hacer teatro se convierte en el sentido de la dignidad. Estas características hicieron que el grupo inventara una nueva forma de comunicación, no solo basada en la palabra. Barba repite innumerables veces que en el comienzo sus espectadores eran los muertos: “los muertos eran los que nos asesoraban todo

---

distorsión más viril es el debilitamiento del papel de la Magdalena como la primera, la elegida, testigo de la resurrección, posiblemente el más potente de los símbolos cristianos. Simplemente, la estructura social judía de ese momento, no podía permitir que una mujer diese su testimonio siendo la única testigo de un evento de esa magnitud, sin importar si el acontecimiento era verdadero o metafórico. (Greenhalgh, 2003, pp.130-135).

el tiempo. Cuando yo hablo de Stanivslaski o de Meyerhold es porque eran personas que estaban a mi lado cuando nadie lo estaba.”

#### 2.4. EL TEATRO DE LA MUERTE: TADEUSZ KANTOR.



"En el teatro, los únicos seres vivos son los espectadores"  
T. Kantor

Tadeusz Kantor (1915-1990) quiso traspasar las fronteras de la vanguardia con su teatro, reclamando con sus espectáculos una radical autonomía para el trabajo teatral, que entendía como una indagación permanente. El director de teatro polaco no procede, inicialmente, del mundo de la escena sino de la pintura. Más tarde asumiría la dirección de escena, la actuación, la escritura de textos teatrales y teóricos sobre el teatro. Sus representaciones teatrales fueron revolucionarias, es considerado uno de los grandes creadores del siglo XX. En 1955 funda su compañía de teatro experimental en Cracovia, llamada Cricot 2, las etapas en la evolución de sus trabajos se plasman en diferentes manifiestos: Teatro Independiente, Teatro Informal, Teatro Cero, Teatro Happening, Teatro Imposible, y al final, Teatro de la Muerte. Kantor postulaba la ruptura de la ilusión y la idea de interpretación, lo hacía estando presente continuamente dentro de sus espectáculos, a modo de provocación, ya que él afirmaba que no tenía método interpretativo. Su único método era la utilización de elementos del circo, el humor negro, un lenguaje cínico frente a lo sagrado e incluso la blasfemia y el sacrilegio. No se oponía al texto pero proponía un tratamiento diferente para devolver la credibilidad a las palabras, sus espacios escénicos están poblados

de muertos y objetos míseros, procesiones y desfiles, músicas repetitivas y máquinas rudimentarias donde crean una atmósfera de memoria y olvido, un lugar donde “los únicos vivos son los espectadores”. Las producciones de Cricot 2 fueron: *La sepia* (1956), *La casa de campo* (1961), *El loco y la monja* (1963), *La gallina de agua* (1965), *La clase muerta* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1981), *Dejen a los artistas morir* (1985), *Nunca debo retornar* (1989), *Hoy es mi cumpleaños* (1990). *La clase muerta* (1975) es su pieza más relevante. Kantor da vida en esta obra a un maestro que preside una clase de personajes, aparentemente muertos, que son confrontados por maniqués que los representan a ellos mismos más jóvenes.

El teatro de Cracovia aborda en *Una clase muerta* un conjunto de problemas esenciales, tanto para un artista preocupado por el desarrollo de su propia idea como para un hombre que intenta definirse a sí mismo en relación con la sociedad. (Kantor, 1984, p. 262)

Los objetos son fundamentales en la obra de Kantor, cada personaje conserva un objeto que atribuye a su pasado, a su historia y que adquiere un valor significativo que se convierte en personaje con un valor de trasgresión. El objeto es resumen de memoria y conserva las huellas de su propietario, su energía. La muerte es una ceremonia que no se escenifica de forma dramática, al igual que los textos de Beckett o Heiner Müller es un teatro que viene de la muerte y se sitúa en un paisaje más allá de ella, un teatro tras la catástrofe<sup>43</sup>. El director polaco realizó reflexiones muy personales que desembocaban en manifiestos. En el manifiesto de 1970 Kantor expone los valores de la obra de

---

<sup>43</sup> El profesor José Antonio Sánchez afirma que la estética de la catástrofe propone el extrañamiento como medio para despertar el pensamiento crítico o creativo:

Existe un factor subversivo en esa liquidación de los límites entre lo estable y lo inestable, lo orgánico y lo inorgánico. Tadeusz Kantor lo sabía muy bien cuando decidió hacer coincidir en escena la vejez y la infancia, la muerte y la vida, y superponerlas sin ninguna mediación. De tal montaje surge esa fascinante sensación de extrañeza que acompaña el visionado de los espectáculos de Kantor. El extrañamiento es el momento clave, el detonante de la catástrofe. (Sánchez, 2000, p. 38).

arte y el acto creador, la espontaneidad y el abandono de todo hecho justificado, y el concepto de inutilidad desnuda de la actividad creadora:

“¡Posible sólo por la actividad creadora!  
 Obra  
 Que  
 No exhala nada  
 No expresa nada  
 No es un testimonio  
 Ni una reproducción  
 No se refiere  
 A la realidad  
 Al espectador  
 Ni al autor  
 Que es impermeable  
 A la penetración exterior, que pone su opacidad a todo  
 intento de interpretación  
 Vuelta hacia ninguna parte, hacia lo desconocido  
 Que no es más que vacío  
 Un “agujero” en la realidad,  
 Sin destino  
 Y sin lugar  
 Que es como la vida  
 Pasajera  
 Imposible de mirar y retener  
 Que abandona el terreno sagrado que le han reservado sin  
 Buscar argumentos a favor de su utilidad  
 Que  
 Es, simplemente  
 Que ¡por el solo hecho de su autoexistencia pone a toda la realidad que la  
 rodea en situación irreal!  
 / “artística”, se podría decir/  
 ¡qué fascinación extraordinaria en esta inesperada  
 Reversibilidad!  
 Cracovia, 14 de abril de 1970 / (Kantor, 1984, p. 213)

Kantor no ilustra el texto dramático, el texto tiene un componente transformador, no es ni traducción, ni realización, construye sin lógica, se sitúa fuera del ámbito teatral. Ya en los años cincuenta, Kantor había empezado a experimentar con la yuxtaposición de maniqués y actores vivos. El teatro de Kantor desapareció con su muerte, no tuvo discípulos y su grupo no puede repetir lo irrepetible. Pero como artista visual su trabajo teatral, que comienza con acciones provocativas, acciones performativas y happenings contra las

autoridades estatales, adelantan una intención que es reconocible en las formas posdramáticas de fin del siglo XX, entre ellas valorar los objetos y los elementos materiales en conjunto. La jerarquía del drama desaparece para girar en torno a las acciones humanas y a los objetos que son estrictamente necesarios. El rico cosmos de formas artísticas de Kantor se sitúa lejos del teatro dramático y cerca de los nuevos modos de hacer de la escena finisecular del XX. Tadeusz Kantor ejerció sobre la escena occidental una poderosa fascinación, con él se volvieron a desenterrar los términos de la vanguardia que, aplicados a su obra, producían una extraña vigencia, heredero y sucesor de la revolución artística ocurrida a comienzos del siglo XX, no sucumbió a la domesticación oficial, su teatro era llevado a las fuentes de las vanguardias de los años veinte con una lucidez que calificaba su obra de única, solitaria e inasible, algo que no se ha vuelto a repetir.

Kantor fue dando a conocer su concepción del teatro en los estrenos de sus espectáculos, en los que leía manifiestos que, a su vez, eran indicadores de las fases de sus procesos de trabajo, todo ello describía un paisaje en continuo movimiento. Pérez Coterillo (1999) describe el rechazo al texto teatral que tiene Kantor desde una perspectiva convencional:

Desde hace siglos, dentro de nuestra convención occidental, el teatro tiene como punto de arranque y como sustento una obra literaria, un texto escrito por un autor. Kantor rechaza esa primacía del texto. Para él, la acción escénica es fruto de la confrontación que se establece en escena entre la acción que comporta el texto y la acción escénica propiamente dicha. El autor pasa a ser un compañero de aventura. Las relaciones con el autor no se establecen como relaciones de fidelidad ni de veneración. Pero tampoco el teatro de Kantor se propone como un ballet o una pantomima. Para mí, decía, el texto es extraordinariamente importante. Constituye una condensación, una concentración de la realidad. Lleva en sí una carga que debe estallar en escena. Creo tener para el texto una fidelidad mayor que para quienes lo consideran como punto de partida y se quedan en ese mismo punto. Para mí, el texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre. (p. 153)

La memoria viva de su teatro queda en la Cricoteca, un archivo que armó Kantor en Cracovia y que constituye un archivo viviente de su obra.



## CAPITULO 3

### NUEVAS PRÁCTICAS Y COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS EN LA ESCENA DE INVESTIGACIÓN NORTEAMERICANA

#### 3.1. DESARROLLO HISTÓRICO DEL CAMPO DE ESTUDIO EN LA ESCENA NORTEAMERICANA.

La evolución y procesos de la investigación en la escena se van a dar de forma demostrativa en el continente americano, sobre todo a partir de los años sesenta. Tras la Segunda Guerra Mundial Europa había quedado devastada y EE.UU consolida su economía, lo que se va a manifestar en el progreso y prosperidad del país. En este escenario mundial se inicia la guerra fría entre EE.UU y la Unión Soviética, un mundo dividido por el llamado “telón de acero”, un escenario político estabilizado en el enfrentamiento entre capitalismo y comunismo. Artistas europeos emigraron a EE.UU, algunos como exiliados y otros buscando la tierra de las nuevas oportunidades. El predominio científico y tecnológico del país revelan su potente economía, lo que favorece el desarrollo de diversos campos de expresión como fue el cine y el auge creciente de galerías de arte, que acogían a los grandes pintores que llegan de las más diversas procedencias, al igual que el cine recibe a directores y actores. Ello convierte a EE.UU en el escenario propicio para que también el teatro encuentre una tierra fértil para su evolución.

La infraestructura teatral ya a principios del siglo XX era muy considerable, con bastantes espacios de representación, a lo que debe añadirse que las universidades empiezan a tomarse en serio este arte, lo acogen y lo

apoyan. Para George Pierce Baker, profesor de Harvard, era evidente que las obras dramáticas debían de ser estudiadas en laboratorios, “en teatro, el laboratorio es el escenario”. Entre los discípulos de este profesor se encontraba un joven que se convertirá en el dramaturgo iniciador y propulsor del moderno teatro americano: Eugene O’Neill (1888-1953). En Nueva York florecieron algunos grupos importantes de jóvenes actores y dramaturgos ansiosos por emular lo que ocurría en Europa. Uno de estos grupos, los Provincetown Player, serán conocidos en la historia del teatro por haber representado las obras del joven O’Neill: *Rumbo a Cardiff* (1916) *El emperador Jones* (1920) y *El mono peludo* (1922). Sus éxitos resonaban en Broadway gracias a su talento para construir dramas, pero también se debía esa resonancia a la colaboración de Edmund Jones y sus magníficas escenografías en las obras, en especial en *El deseo bajo los olmos* y *A Electra le sienta bien el luto*. Las fechas de los estrenos de estas obras, principio de los años 30, ponen de manifiesto el retraso del realismo dramático americano en relación con el europeo. El repertorio de O’Neill y su interpretación suponían un cambio con respecto a los movimientos europeos de finales del siglo XIX, a pesar de estar inspirados en ellos<sup>44</sup>. Sí es cierto que su teatro arranca del naturalismo, pero evoluciona hacia tendencias muy diversas: expresionismo, simbolismo, psicologismo. Se puede decir que el realismo psicológico va a caracterizar buena parte del teatro americano posterior a O’Neill y se manifestará con dramaturgos como Tennessee Williams y Arthur Miller. Williams es autor de piezas tan conocidas como *Un tranvía llamado deseo* (1947) y *La gata sobre el tejado de cinc caliente* (1955), y de otras muchas -bastantes situadas en el barrio francés de Nueva Orleans-.

---

<sup>44</sup> Para entender el fenómeno que supuso el éxito de la dramaturgia del irlandés Eugene O’Neill, hay que tener en cuenta su gran conocimiento tanto del mundo teatral como de su público, -era hijo de un gran actor, hecho que le hace viajar con la familia por todo el país, y conocer la profesión entre bambalinas-. Su admiración y estudio de la tragedia griega, iniciada con el profesor Baker, va a influir notablemente en su obra. Para los críticos también condicionaron su obra el conocimiento de la vida americana, de sus frustraciones y deseos, así como su rica y accidentada biografía (madre depresiva que hay que internar y mantener con alucinógenos, sus tres matrimonios, etc.).

Por otro lado, Arthur Miller nos ha dejado títulos memorables e influyentes como *Todos eran mis hijos* (1947), *La muerte de un viajante* (1949) y *Las brujas de Salem* (1953). Otros nombres de dramaturgos estadounidenses son William Saroyan, Arthur Laurents, William Inge, Robert Sherwood, Clifford Odest, etc., relacionados con el llamado Group Theatre, fundado en Nueva York en 1931 por Harold Clurman, Lee Strasberg y Cheryl Crawford<sup>45</sup>. El Group Theatre adoptó el método Stanislavski, con las sugerencias y adiciones de Strasberg, su más influyente director. Tras la disolución del Group Theatre, en 1941, Strasberg continuó con su labor de dirección y de enseñanza de actores y fundó, en 1947, el conocido *Actor's Studio*. El teatro y el cine americano, de tendencia psicológica y realista, se fraguan con la influencia de los actores “desertores” de Stanivslaski que tras una gira se quedan<sup>46</sup> en Estados Unidos y trabajan con las enseñanzas obtenidas en la primera parte de las investigaciones del maestro.

Estados Unidos se polariza en cuanto a la industria cultural, Hollywood y Broadway son referentes del hecho estético autónomo que dará lugar al

---

<sup>45</sup> Este grupo contó con un elenco de muy buenos actores, entre los que citamos a John Gorfield, Stella Adler, Elia Kazan y M. Carnowsky.

<sup>46</sup> Al finalizar la gira que realizó el Teatro de Arte de Moscú en 1922, algunos actores no regresaron a su país y se quedaron en EE.UU. para siempre; entre los que se encontraban Richard Bolevslasky y Maria Uspiénskaya, que crearon el American Laboratory Theatre, centro de enseñanza al que acudían numerosos actores y directores interesados en conocer el sistema de interpretación empleado por la compañía rusa. Algunos de los asistentes a estos cursos formaron el denominado Group Theatre, una compañía que producía espectáculos y que al mismo tiempo era centro de aprendizaje y experimentación para investigar sobre lo aprendido de los investigadores rusos. El Group Theatre lo formaban prestigiosas personas del teatro norteamericano como Lee Strasberg, Robert Lewis, Stella Adler, Harold Clurman, Clifford Odest y Cheryl Crawford; fueron ellos los que dieron popularidad al conjunto de normas y ejercicios de los actores rusos, pues por vez primera se encontraban los actores norteamericanos con un sistema para construir personajes. Para Saura (2007):

(...) lo que Lee Strasberg y sus compañeros estaban practicando era, sin saberlo, una pedagogía que Stanivslasky ya consideraba obsoleta. Lo que Boulevlasky les había transmitido era un conjunto de normas y ejercicios sobre cuya eficacia Stanivslasky albergaba dudas cada vez mayores a partir de 1910. En la década de los veinte el sistema de Stanivslasky experimentó una serie de transformaciones que lo alejaron del modelo conocido por los actores norteamericanos y dichas transformaciones tardaron mucho tiempo en ser conocidas fuera de la Unión Soviética. (p. 34)

imperialismo cultural . Hollywood crea un sistema de estudios en la década del veinte con la intención de lograr la construcción de un estado de poder, industrial, comercial y cultural, para lograr la creación de una política de afirmación de cierta tradición occidental y de oposición efectiva a los impulsos demolidores de la modernidad liberal. Los estudios se plantearon como empresas de organización vertical, donde lo que primaba eran las decisiones en todos los niveles, organizadas hacia una política de corporaciones. Desde la supresión de un plano en una película, hasta la incorporación de una actriz en un papel secundario. Hollywood era un sistema de autoridades, y su razón de ser era la toma de decisiones constante, que abarcaban todos los aspectos inherentes a las obras que de allí salían: desde la creación, la producción, la distribución y la exhibición de las obras, y por supuesto toda perspectiva derivada de previsiones económicas, tecnológicas y humanas, que, con el trabajo del estudio, se potenciaban. Con todo ello terminarían por construir lo que más tarde se conocería, en algunos casos peyorativamente, como la fábrica de sueños, corporación, *show business*, tierra de estrellas. La cultura vienesa, origen de los productores, trasladó al nuevo territorio americano, la idea de no secesión entre supuesta cultura alta y cultura popular. El cine negaba la idea de cultura burguesa, para Hollywood existía una gran apetencia universal, un arte que debía ser entendido por todo el mundo. De allí los géneros o el *star system*, ambos, dependencias de sus arquetipos prefabricados. Hollywood fue una elite, una asociación de pensamientos, postulados y posturas para la generación de patrones expresivos e influencias concretas dentro y fuera del cine. Todo convergía o emanaba de Hollywood, desde la publicidad hasta el control de los medios, la creación de la crítica y la magnífica suficiencia y hasta desprecio sobre Broadway, los submundos literario, universitarios, periodísticos y artísticos.

La composición imaginaria que tenemos del siglo XX, y de los anteriores, se debe en gran medida a Hollywood, que la realizó como

respuesta y como reclamo, de un lugar usurpado por el liberalismo, cuya última y más avanzada arma quiso ser el cine. Esta dominación americana es estudiada por Herbert Schiller, en *Mass Communication and American Empire*, (1969), y por Dorfman y Mattelart, en *Cómo leer el Pato Donald* (1972). En la tesis <sup>47</sup> de Schiller se reconstruye la larga historia de la dominación norteamericana a través de los diferentes medios, también estudia el papel del gobierno de los EE.UU., en el sostén de esta dominación, desde el momento en que Herbert Hoover, como presidente del Board of Trade en los años 1920, descubre y explota el potencial de Hollywood como una forma de exportar fuera del país una amplia publicidad para los productos de consumo norteamericanos (el “American Way of Life”). Partiendo de aquí, Schiller pone al descubierto el hilo conductor que lleva de Hoover a Henry Luce, quien como director del magazine *Time Life* en los años cuarenta, escribe su libro *The American Century* (1941), en el cual sostiene que el potencial de influencia – si no es que de control – por parte de los EE.UU. del imaginario y de la opinión en los países extranjeros es, de hecho, la quintaesencia del poder. El presidente Truman retoma de inmediato este punto de vista, y lo reinterpreta como una cruzada norteamericana por el “libre comercio” de los bienes culturales y de la información. Schiller reconstruye la trayectoria de esta ideología hasta la actualidad, en la que los sucesivos gobiernos de los EE. UU. también reconocen que las comunicaciones ya no tienen que ser consideradas como simples “soportes” de la política exterior, sino como un instrumento directo de dicha política. En opinión de Schiller, el mundo en que vivimos es todavía un mundo en que predomina el flujo de los media en un solo sentido; en el que los EE.UU. domina el comercio internacional en materia de cine y

---

<sup>47</sup> Suele afirmarse que esta tesis de Schiller ya es una vieja historia que hoy no está vigente. Pero en diferentes artículos en los que revisa y actualiza su tesis en los años noventa, Schiller afirma que el paisaje no sólo sigue siendo substancialmente el mismo, sino incluso más negro. La diferencia principal: las antiguas compañías norteamericanas nacionales han sido relevadas por grandes corporaciones transnacionales; pero aún así, hoy en día el mercado mundial de los productos culturales sigue conservando las características centrales del modelo norteamericano original.

de televisión; en el que las áreas clave de los media – como los informativos– están controladas todavía por un grupo de agencias anglo-norteamericanas; y en el que los EE.UU., a través de la exportación tanto de formatos como de contenidos, ha impuesto en el mundo entero, por decirlo así, la gramática de la producción fílmica y televisiva.

Uno de los periodos más confusos de la historia del cine estadounidense fue la llegada del sonido en la década del veinte. Cuando Hollywood tuvo la oportunidad de hablar no supo qué decir y por eso dirigió su mirada hacia la otra costa de Estados Unidos, encontrando en Broadway la solución perfecta a su dilema: dedicarse a cantar. La comedia musical nace en Nueva York (Broadway) en un contexto histórico de fortísima inmigración con una población urbana compleja y de muy distintos orígenes étnicos y culturales, que a menudo ni siquiera hablaba inglés; estos colectivos representan una vasta audiencia potencial para el musical, porque esta forma de entretenimiento es capaz de atraer con facilidad el interés del público con una historia que es claramente evidente en el desarrollo del espectáculo, sin necesidad de tener un profundo conocimiento del idioma, y que al mismo tiempo es visualmente atractiva. Hollywood compró todas las obras musicales y el cine se dedicó a la producción de películas musicales, que brindaban al público la magia del cine sonoro.

Como respuesta al predominio hegemónico de la cultura dominante, surge manifestaciones contraculturales<sup>48</sup>, que son expresiones socioculturales que contravienen los valores de esta erigiéndose como alternativa y manteniéndose al margen o en frontal oposición a la socialización de la cultura dominante, lo que fomenta la creatividad y la subsistencia de un claro

---

<sup>48</sup>Aunque claramente fueron manifestaciones contraculturales, anteriormente, el futurismo, el dadaísmo, el letrismo, el estridentismo o el infrarrealismo —sólo por mencionar algunas— no fueron concebidas como tales porque la idea de contracultura comienza a ser utilizada años después por Theodore Roszak para referirse a los movimientos hippie y beatnik de los años cincuenta y sesenta en Estados Unidos y difundida ampliamente en su libro *El nacimiento de una contracultura* [*The Making of a Counter Culture*, 1968] utilizo la reedición en español de Kairós, 2005.

descontento generacional, y que dan pie al surgimiento de movimientos alternativos y radicales dentro del paradigma contracultural, estos van a ser determinantes en la evolución de la escena teatral como fenómeno social comprometido políticamente.

### 3.2. LA EXPANSIÓN DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS

A mitad del siglo XX, Nueva York se había convertido en capital de la vanguardia, era el centro cultural del mundo, que había sustituido a París. Fue un centro importante para los medios de comunicación: la metrópoli contaba con numerosas agencias de información y de periódicos prestigiosos en los años treinta las cadenas de radio CBS y NBC se instalaron en el Rockefeller Center – denominado Radio City-. Se habilitaron dos teatros en el complejo: el Radio City Music Hall que era el más grande con casi 6.000 asientos; y el RKO Roxy o Center Theater que contaba con 3.509 asientos y que fue destruido en 1954. A pesar de la competencia de Los Ángeles, Nueva York siguió siendo hasta 1945 un centro cinematográfico importante: ejercía el control financiero de la industria del séptimo arte, producía películas en sus estudios y poseía muchas salas de proyección. La ciudad se convirtió en un centro artístico importante, en especial, con las comedias musicales de Broadway. Este rol aumentó hacia fines de los años treinta con la afluencia de refugiados políticos europeos que incluían a gran cantidad de intelectuales, músicos y artistas. Fue en la zona de Greenwich Village donde se reunieron los artistas y los escritores, un lugar que era frecuentado por los homosexuales, vanguardistas y los contestatarios. Las galerías y los talleres fueron los lugares privilegiados de la evolución de la pintura: en esta zona trabajaron los pintores realistas: Thomas Benton, Edward Hopper y los modernos como Jackson Pollock, Willem de Kooning.

Nueva York se convierte en una de las capitales del arte moderno con la apertura de los centros como el Museum of Modern Art (MOMA) que abrió sus puertas en 1929, el Whitney Museum of American Art (1931) y el Solomon R. Guggenheim Museum (1937), esta posición fue reforzada por la afluencia de artistas, músicos y escritores europeos durante la Segunda Guerra Mundial -Marc Chagall, Béla Bartók, o Hannah Arendt-, estas instituciones sellan a su vez el Mercado del Arte, ya que la producción cultural iba a la par del desarrollo económico. Nueva York reforzó su posición mundial en los años 1950 y 1960. En 1951, acogió a las instituciones permanentes de la ONU y la Exposición Universal de 1964 en el parque de Flusing Meadows atrajo a millones de visitantes. La ciudad se afirmó como capital del expresionismo abstracto. Por esta época el modernismo se había consolidado como canon académico de los museos y de las galerías de arte. En este canon la escuela neoyorquina representaba el epítome del largo camino de la modernidad, comenzado en París en 1850 y que desembocaba de manera inexorable en Nueva York. Hacia 1960, artistas y críticos compartían la sensación de que las cosas estaban cambiando la ruptura posmoderna con el pasado era vivida en algunos casos como una pérdida y en otros, como la percepción del último paso hacia la liberación total del instinto y la conciencia, un paso hacia la aldea global de McLuhan, el edén de la perversidad polimórfica o como veremos más adelante con el Living Theatre quienes proclamaban en sus escenarios, el paraíso ahora. En esta década la literatura y el arte presenciaron una rebelión protagonizada por una nueva generación de artistas entre los que destaco a Rauschenberg y Jaspers Johns, Kerouac, Ginsberg y los beatniks, Burroughs o Barthelme, contra la hegemonía del expresionismo abstracto, la música serial y el modernismo literario clásico. Los críticos se unieron muy pronto a esta rebelión de los artistas: Susan Sontag, Leslie Fiedler e Ihab Hassan, de maneras diferentes y en distinto grado, defendieron lo posmoderno. Este término adquirió su connotación enfática en los Estados Unidos y no en Europa



porque la rebelión de los sesenta no fue nunca un rechazo del modernismo *per se*, sino una revuelta contra la versión del modernismo que había sido domesticada, entrando a formar parte del consenso liberal-conservador, convirtiéndose, incluso, en arma -de propaganda en el arsenal cultural y político-, de un anticomunismo de guerra fría. El modernismo contra el que se rebelaban los artistas había perdido su pureza programática contaminándose con la industria cultural. Dicho de otro modo, la rebelión surgía precisamente del éxito del modernismo. Para Bürger (1984) el mayor objetivo de las vanguardias históricas europeas -Dada, el primer surrealismo, las vanguardias rusas posrevolucionarias- fue destruir o transformar la institución burguesa del arte y su ideología acerca de la autonomía. La perspectiva de Bürger frente a la cuestión del arte como institución en la sociedad burguesa incluye la diferenciación correcta entre modernismo y vanguardia. Según Bürger, la vanguardia europea fue, básicamente, una ofensiva contra la elevación del gran arte y su separación de la vida, tal como se presentaba en el esteticismo decimonónico y su rechazo del realismo. Afirma que la vanguardia intentó reintegrar el arte en la vida y considera esta reintegración como la ruptura más importante respecto de las tradiciones estéticas del siglo XIX.

El gran arte, en los años cincuenta se había institucionalizado en el museo, la galería, el concierto, el disco y los libros de bolsillo. El modernismo entraba en este espacio, a través de las reproducciones masivas de la industria cultural. En la era Kennedy, la cultura alta comenzó a adquirir funciones de representación política, con las visitas de Robert Frost, Pablo Casals, y Stravinsky a la Casa Blanca. La ironía de este proceso reside en que cuando por primera vez los Estados Unidos poseían algo que se asemejaba a un arte institucional, en sentido fuerte, este lugar lo ocupaba el modernismo, precisamente aquella forma artística cuyo objetivo había radicado siempre en la resistencia a la institucionalización. Bajo las estrategias del happening, del pop, del arte psicodélico, del rock pesado, del teatro alternativo en las calles, el

posmodernismo de los sesenta intentó reconstruir el *ethos* alternativo que había vigorizado el arte moderno en sus primeras etapas, al parecer en curso de desaparición. En Nueva York aparece la contracultura en las letras y artes, el Off-Broadway ofrecía una alternativa al teatro comercial, el Pop Art denunció a la sociedad de consumo, Frank Stella experimento con el minimalismo, mientras que el artista Christo propuso a los neoyorkinos obras efímeras. Cuando la ciudad se convirtió en un centro de envergadura internacional a nivel industrial, comercial y para las comunicaciones, la facilidad de los viajes intercontinentales propiciaron que un arte como el teatro, de carácter intrínsecamente nómada, no se resistiera a este desplazamiento, de hecho, muchos grupos europeos extendieron sus giras hacia el otro lado del océano, intercambios y viajes de grupos entre EE.UU y Europa, hicieron más rápidas las contaminaciones y mutaciones de las nuevas formas de hacer en la escena

También el fenómeno de la creación de Festivales Internacionales, como por ejemplo, el de la ciudad francesa de Nancy, que se convirtió en el primer festival de teatro experimental del mundo, comenzaría una selección internacional de grupos a nivel internacional. Para el investigador César Oliva (1994):

En Estados Unidos, y en la década de los sesenta, a las causas antes citadas habría que añadir que el teatro se hace eco de la evolución del arte en todas sus variantes, sobre todo de la pintura, e integra comportamientos humanos en los que caben todos los contrastes. Por otro lado y a pesar de sus formas innovadoras, el teatro americano moderno no ha cerrado sus puertas al mundo y menos aún a los movimientos europeos. Artaud por ejemplo se convierte en permanente ejercicio de reflexión para estas jóvenes vanguardias. Pero Artaud No lo era todo. (p. 406)

Efectivamente, como afirma César Oliva, por muy rompedor que fuera Artaud, no logró destruir el texto dramático, el proceso teatral hasta mediados del siglo XX venía siendo de la siguiente manera: La figura principal era el dramaturgo y su texto, un texto intocable, el director juzgaba la escenificación

del texto y si aceptaba llevarlo a escena se convertía en servidor del texto y una vez aceptado se lo impondría a los actores y demás participantes en el espectáculo (véase Oliva, 1994, p. 406).

### 3.3. EL CONCEPTO DE HAPPENING

A finales de los años cincuenta surge en Nueva York una práctica artística denominada *Happening*, palabra inglesa que se traduce por acontecimiento, suceso o evento, que acaece “aquí y ahora”. Su principal referente fue Allan Kaprow, alumno de Jonh Cage, un pintor que pasó a realizar -junto con otros artistas plásticos como Red Grooms, Robert Witman, Jim Dine y Claes Oldenburg- arte de acción con la producción de estos denominados *Happenings*. Este desplazamiento hacia la acción viene por el cuestionamiento sobre el espacio que deriva del Expresionismo Abstracto y el Neodadaísmo en Estados Unidos, corrientes artísticas que establecieron el uso del movimiento y el objeto dentro de la obra. El movimiento se introduce en la obra, tanto por la ejecución del artista (action painting) como por la participación del público -que se vuelve activo cuando rodea pinturas tridimensionales o esculturas móviles, y se introduce dentro de las instalaciones-, de tal manera que los objetos en relación con el público se convierten en elementos constitutivo de la acción, adquieren significado propio ya que se descontextualizan de la vida cotidiana y forman parte de la obra.

El *happening* supone la expansión temporal de la obra (convertida en acontecimiento) y del proceso de recepción e interpretación por parte del espectador, y supondrá un cambio radical con respecto al inmanentismo temporal defendido desde los sectores dogmáticos.

Aparecen dos perspectivas con respecto al marco teórico del *happening*, una teatral y otra procedente de las artes visuales, para Sontang (1996) es

“aparentemente un cruce entre exposición de arte y representación teatral”. La perspectiva que deriva del teatro sienta su base en el texto “Teatro de la Crueldad” de Antonin Artaud, ya que las características que en él se exponen también se contemplan en el *happening*, por lo que podríamos considerarlo como antecedente debido a las siguientes coincidencias:

La agresión al público, para Artaud la violencia hacia los espectadores viene por la eliminación de la cuarta pared, por lo que se entabla una relación directa entre espectador y el espectáculo. Los espectadores pasan a ser parte del acontecimiento.

El espacio, puede ser un lugar fuera de la sala de teatro, como la calle u otro espacio que es transformado en un escenario efímero a través de la acción.

El texto ausente, o sea, la utilización de un guión como pauta tan común en el teatro occidental. Artaud (2005) criticaba que la obra estaba subyugada a la dramaturgia en vez de ser explorada a través del cuerpo, los gritos, sonidos o movimientos, etc. Como en el teatro oriental. No apunta a la eliminación del texto pero sí a la subyugación de la estructura de guión.

El tiempo sin límite, el tiempo se torna imprevisible en base a incorporar accidentes de la acción imprevistos, donde la escena se va desarrollando y las circunstancias casuales o inesperadas hacen que no se pueda establecer un tiempo exacto.

En 1962 la escritora norteamericana Susan Sontag describía el *happening* en estos términos:

Un aspecto sorprendente de los happenings es su tratamiento del tiempo (...). El happening no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense. / El happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación, ni consumación. Es ésta, más que la lógica de la mayor parte del arte,

la alógica de los sueños. Los sueños carecen de sentido del tiempo. Como los happenings. Al faltarles una trama, un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente. (p. 343).

También Allan Kaprow en su libro *Assamblages, Environments & Happenings*, escribe:

El tiempo, que guarda una estrecha relación con las consideraciones espaciales, debiera ser variable. Es natural que si hay múltiples espacios en los que se programan acontecimientos, en orden secuencial e incluso aleatorio, el tiempo o el ritmo adquirirán un orden que está más determinado por el carácter de los movimientos en el interior de los entornos que por un concepto predefinido del desarrollo regular y la conclusión (cit. en Albarran, 2008, pp. 2-3)<sup>49</sup>

### 3.4. LA ESCENA DE TEATRO RADICAL.

Bajo esta nueva forma de experimentación surgen una serie de grupos, tanto en Estados Unidos como en otros países, que van a estar en la vanguardia en la historia teatral y social. Una generación espontánea de grupos que actúan en público realizando creaciones experimentales y colectivas, que utilizan nuevos caminos en la concepción del tiempo, del cuerpo y el espacio en sus creaciones. Serán exhibidas en viajes, giras, demostraciones de trabajo, programas y conferencias en universidades, escuelas, organizaciones y comunidades por todo el mundo. Muchos de estos grupos se asocian bajo la denominación de Grupos del *Radical Theatre Repertory*, entre ellos encontramos a dieciséis grandes agrupaciones que pasamos a revisar:

---

<sup>49</sup> Consultado el original en la reedición de 2003 de Kaprow, A., *Assemblages, Environments, and Happenings*. En Harry N. Abrams, *Essays on the Blurring of Art and Life*. California: University of California Press

### 3.4.1. *The San Francisco Mime Troupe.*

Es uno de los primeros teatros de guerrilla, creado por Ronnie Davis en 1959 como un proyecto experimental de un taller actoral en San Francisco, comenzaron a representar en parques públicos, utilizando la técnica de la comedia del arte. Hace un teatro concebido para actuar desde dentro de la sociedad. Davis pone de manifiesto la tremenda potencialidad que tienen las nuevas técnicas para ocuparse del teatro político. Satirizan la hipocresía, la insinceridad, los valores momificados. Por ejemplo en *L'Amant Militaire* (1967), obra del escritor italiano Goldoni, que habla, básicamente, de la ocupación de Italia por la armada española, pero Mime Troupe traslada la acción a su rigurosa contemporaneidad, para criticar la guerra del Vietnam, si bien satiriza también otras acciones militares.

Davis cree firmemente en el teatro experimental, había estudiado en París, con Etienne Decroux, danza moderna y métodos de interpretación. El grupo ganó gran notoriedad por sus espectáculos gratuitos en El Parque Golden Gate y también por sus numerosos altercados con la policía. Sus espectadores eran también artistas y le pusieron al grupo el sobrenombre “a wonderful, freewheeling feel.”<sup>50</sup>, Mime Troupe se instaló en una iglesia abandonada del barrio de La Misión en 1963 y comenzaron a realizar acciones y happenings multimedia en el San Francisco Tape Music Center on Russian Hill, como dice Cole (2012):

During its five-year existence, David Bernstein argues, the Center provided “an ideal environment for a significant interaction between the counterculture and the West Coast avant-garde.”<sup>45</sup>. Gaining its name in summer 1962, the TapeMusic Center was an autonomous and unaffiliated collective of artists and technicians including Ramon Sender, Morton Subotnik, Pauline Oliveros, William Maginnis, and Tony Martin. Later in 1963, it moved to 321 Divisadero Street on the eastern end of Haight Ashbury—a building it shared with KPFA and Anna Halprin’s Dancers’Workshop. The Center consisted of a performance space and studio with basic electronic equipment, establishing an independent alternative to academia and

---

<sup>50</sup> Los Maravillosos y despreocupados

corporate artistic control. *Event II* involved Davis and Judy (Rosenberg) Goldhaft standing naked in a mirrored closet imitating each other's movements while a voiceover intoned a detailed scatological commentary and performers pushed a large pyramid around the room, which featured a light show by Elias Romero, quotations from a tape recorder, and film projections. Audience members were placed against the walls on boxes, connected by a large black cloth with head holes cut out. (p. 321)<sup>51</sup>.

En la década del setenta, la compañía había ganado una reputación por oponerse al capitalismo, sexismo y la guerra. Davis deja la compañía cuando se constituye como colectivo, para formar el Epic West Center en Berkeley en 1968, dedicado al estudio de Bertold Brecht y el teatro épico. De este modo, Davis vuelve a ser pionero, ahora por sus montajes de Brecht y Dario Fo. Creó, un pequeño festival, en el que además de actuar ellos también lo hacen el Bread and Puppet y el Teatro Campesino. Davis escribe el manifiesto titulado "El teatro de guerrilla", en el que dice "cuando hay guerra el teatro es necesario"<sup>52</sup>, lo considera necesario porque este tipo de teatro desea eliminar la mentalidad burguesa esa era la idea de la contracultura y del movimiento hippie de los años sesenta y setenta. En la misma línea pionera continuara durante toda su vida, así, en los años ochenta y noventa Davis se unió a las causas ecológicas para salvar el planeta (Davis, 2014).

---

<sup>51</sup> David Bernstein argumenta que durante los cinco años de existencia del Centro proporcionó "un ambiente ideal para una interacción significativa entre la contracultura y la vanguardia de la costa oeste". El Music Center, nombre que toma el centro en 1962-estaba compuesto por un colectivo autónomo de artistas y técnicos no afiliados al sector profesional como eran Ramón, Morton Subotnik, Pauline Oliveros, William Maginnis, y Tony Martin. Más tarde, en 1963, la sede se traslada a la calle 321 Divisadero Street en el extremo oriental de Haight-Ashbury a un edificio que compartía con KPFA y el taller de danza de de Anna Halprin. El Centro estaba formado por un espacio para actuación y un estudio con equipo electrónico básico, este espacio era una alternativa independiente para el mundo académico y el artístico. En la pieza *Eventos II* Davis y Judy (Rosenberg) Goldhaft se situaban desnudos de pie en un armario delante del espejo imitando los movimientos que hacía cada uno, mientras una voz en off sonaba haciendo comentarios escatológicos y al mismo tiempo performers empujaban una gran pirámide por la habitación, las luces del montaje las citas que salían de una grabadora, y las proyecciones de películas eran obra de Elias Romero. A algunos espectadores se le colocaban un pañuelo grande en la cabeza con los agujeros de los ojos recortados y eran colocados contra las paredes. (p. 321) (La traducción es mía)

<sup>52</sup> (Cit. en Arias, 2004, p.146)

### 3.4.2. *Bread and Puppet*

Este grupo, denominado teatro de pan y muñecos, aparece, ya activo, en la ciudad de Nueva York, desde 1962. Su director y fundador es Peter Shumann y el grupo, compuesto de los actores con sus familias, hijos, mujeres, vecinos, etc. comienzan a representar parábolas y comedias sacras en la biblioteca Astor del Edificio Landmark, utilizan técnicas completamente *amateurs*. El espacio escénico rodea al público, que está sentado en butacas o bancos de madera, y los objetos de la escenografía, máscaras y vestuarios se amontonan a la vista del público. Viajan a Europa con la obra *Crucifixión*, a la que cambian el título por *The Cry of the people for Meat*. El personaje de Cristo es una marioneta de tres metros y los “inocentes” niños, que Herodes hizo matar, son una docena de chicos vestidos con vaqueros y portan una rama en la mano. Un narrador va anunciando las diferentes fases de la acción, los actores, sus mujeres e hijos, cuando dejan de actuar, se sientan con el público hasta su nueva intervención. En la escena de “la última cena” los actores dan un trozo de pan fresco al público, creando un sentido de comunidad. Los críticos de la época decían que no era un modo de hacer teatro sino más bien un modo de acercarse al teatro, de darle un sentido, una razón de ser. Sus espectáculos eran una invitación al coloquio. Los actores dan una fiesta al público y el público es su invitado. Antes de los espectáculos los actores organizaban cabalgatas por las calles adyacentes al teatro, invitando a los espectadores a la función. Es una nueva forma de situarse frente al público con cantos y alegría. Fueron muy activos durante la guerra de Vietnam, hicieron continuas protestas antibelicistas, se acercan a la tragedia en su obra *Theater of War (Teatro de Guerra)*, pero siempre de un modo festivo. El grupo se caracteriza por ser un medio de comunicación que solicita la alegría, esto es comprensible cuando se ve la operatividad del grupo con su público, ya que no cuenta mucho la parte hablada de sus espectáculos sino los puntos de referencia cultural. Por ejemplo, *Johny Comes Marchine Home* es una canción



muy popular en Estados Unidos y el grupo la escenifica en clave de la guerra del Vietnam, obteniendo un significado preciso y eficaz.

### 3.4.3. *The Poor Peoples Theatre.*

El racismo y la guerra son dos de los grandes problemas de Estados Unidos, las revueltas raciales tienen su momento álgido con el asesinato de la esperanza del mundo negro oprimido, Martín Luther King, la población negra sigue viviendo en *ghettos* y los jóvenes mueren en la guerra. Este hecho va a dar lugar a una serie de grupos en la línea del *Black Theater* o teatro de la negritud, que se acercan a la estética del *Black Power*, algunos de ellos negaran la estética occidental y volverán sus ojos hacia el Tercer Mundo.

El asesinato de Martin Luther King, en abril de 1968, deja impresionado a Scott Cumningam, quién decide abandonar el teatro profesional en el que había trabajado bajo la dirección de Elia Kazán y montar un grupo junto con Irish Van-Devere, cuyo interés es continuar de alguna forma la labor de Luther King. En base a su biografía y sus textos, Scott monta un relevante espectáculo en el que se escenificaba la vida y las ideas del líder negro. La primera representación de *Beautiful Dreamer* fue representado por un grupo de niños, aunque posteriormente se sumaron adultos, y la estrenaron en Resurrection City, en Washington. Sus componentes eran jóvenes de entre 13 y 25 años, negros, blancos, mejicanos y chinos provenientes de los suburbios de Nueva York. El grupo funcionaba como escuela, donde enseñaban técnicas de dicción y expresión corporal a sus integrantes. Subsisten gracias a organizaciones benéficas que les dejan locales de ensayo y les dan comida y alojamiento, su economía era precaria y algunos de sus integrantes tenían que hacer otros trabajos. Su objetivo era ser un teatro ambulante y hablar sobre la opresión social que sufren las minorías.

Representan de forma gratuita en cualquier lugar donde sean “invitados”, calles, plazas, iglesias, pero sus lugares preferidos son los suburbios. Formalmente *Beautiful Dreamer* enfatizaba más la expresión visual, y el tono emocional con la canción *We shall overcome* (Venceremos), repetida varias veces durante la representación, alienta el sueño de Martin Luther King, en el que un niño negro y otro blanco juegan cogidos de la mano.

#### 3.4.4. *El Firehouse Theatre.*

Este grupo surge, como *amateur*, en Minneapolis en 1965, con el objetivo de experimentar con el repertorio tradicional de los dramaturgos de la comunidad llegándose a convertir en un teatro que daba a conocer los trabajos de estos escritores americanos.<sup>53</sup> Apuestan por un teatro tradicional y por la adaptación de obras clásicas utilizando nuevas técnica experimentales de puesta en escena (planos de luces, sonido, adaptación o cambios de texto etc.). Por ejemplo, en *Ifigenia en Tauris*, la obra fue acortada y presentada con técnicas improvisadas bajo el título de *Ifigenia transformada*. Trabajaban con conceptos de la psicología del momento y utilizaban análogamente tanto la interpretación como la no-interpretación. Rompen con la tradición psicológica del drama moderno y establecen un teatro de arquetipos y metáforas. En su repertorio se incluye *Jack Jack* de Megan Terry, *Woyzeck* de Georges Buchner, ambas representadas en el Festival de Nancy<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Entre los que destaca Megan Terry e Irene Formes.

<sup>54</sup> Entre 1967 y 1978, el festival francés vivió su periodo de mayor proyección internacional, convertido desde 1968 en meca del teatro experimental a nivel internacional. Las "revelaciones" más importantes se produjeron en 1968 y años siguientes. Los espectáculos y grupos presentados allí calaron en la concienciación social y política no solo en Francia sino en todo occidente.

### 3.4.5. *The Om Theatre Workshop of Boston*

Los conflictos raciales de Estados Unidos tuvieron su impacto también en la directora Julie Portman, quien abre una escuela en Boston en 1966, en la que un gran número de jóvenes artistas blancos y negros realizan, durante cinco semanas, intensas improvisaciones colectivas cuyo resultado fue un documental titulado *Riot*, que se convirtió en un suceso significativo en la ciudad de Boston. El grupo Om –sonido fonético de la palabra de una oración budista- no podía representar la obra en un espacio convencional, sino en una sala diáfana donde cupieran 200 o 300 sillas plegables, que esa era su escenografía. La representación empieza como una conferencia en la que diversos líderes hablan del poder blanco, del liberalismo blanco, del moderno negro y del poder negro con opiniones estereotipadas, hay actores sentados entre el público que se mueven de forma inquietante, aparece una rata viva y dan lecciones gráficas para construir un coctel molotov, la policía se enfrenta a un milímetro del público. La conferencia se desintegra con salidas airadas, con cuerpos heridos, corriendo, cayendo, etc. Su segunda producción se desarrolló con una comunidad en la iglesia de Arlinton Street, en Boston. La colaboración de músicos y compositores era integrada en el servicio religioso, donde animaban a la comunidad a realizar improvisaciones libres por las calles.

### 3.4.6. *La compañía Daytop Theatre.*

Este grupo es una parte integrante de la discutida Daytop Village, una comunidad terapéutica de ex adictos a los narcóticos, interesados en las causas fundamentales de la adicción y no en sus síntomas. En esta comunidad viven sin una gran organización, se estructuran en tribus familiares y están implicados en el cambio de la sociedad al mismo tiempo que en el cambio

personal. Las metas de la comunidad son compartidas por los actores del grupo, los ex adictos y los residentes de ese lugar. La compañía utiliza una forma *documental-collage*, para conseguir escenas dolorosamente realistas utilizando elementos escenográficos experimentales. Su espectáculo *The Concept*, dirigida por Laurence Saharrow, fue representada por la compañía en el café La Mama de Nueva York, en 1967 y en el Sheridan Square, en 1968 con un contrato prolongado, consiste en una improvisación de sus vidas antes de llegar a Daytop y reviven lo que les sucedió: miedo, odio, soledad, drogas, prisión, etc. Considerando que a través del propio conocimiento viene la aceptación, la disciplina y el respeto a uno mismo.

#### 3.4.7. *The Black Troupe.*

Ed Bullins, dramaturgo afro-americano y también Ministro de Cultura del Black Panther Party for Self Defense, es un conocido representante del movimiento artístico negro. Formó este grupo a principios de 1968. Tres de sus obras de un acto agrupadas bajo el nombre de *The Electronic Nigger*, fueron producidas en Nueva York. Entre ellas *How Do You Do*, que comienza con la intervención de un narrador-observador que, en tono distraído, está pensando hacer una canción, cuando entra una pareja negra completamente burguesa y “blanqueada”. De manera muy estilizada se mezclan los diálogos de los tres actores, con tono hilarante, el artista negro quiere que la pareja se desprenda de sus identidades más arraigadas. Bajo el concepto de “Teatro Protesta” Bullins es ganador de numerosos premios<sup>55</sup> como dramaturgo.

---

<sup>55</sup> Ha recibido el Obie Award por su obra *The Taking of Miss Janie*, también el New York Drama Critics Circle Award y un par de veces recibió el Black Arts Alliance Award (por sus obras *The Fabulous Miss Marie* y *In the New England Winter*). En 1971, Bullins ganó el Guggenheim Fellowship como dramaturgo. También en 1975, ganó el Drama Desk-

### 3.4.8. Teatro del Ridículo.

Es uno de los grupos más importantes con los que cuenta la escena experimental norteamericana. En 1966, Ronald Tavel – como dramaturgo- y John Vaccaro – como director-, fundan en la ciudad de Nueva York el grupo teatral, para ello cuentan con una donación de quinientos dólares y alquilan un local de ensayos con el objetivo de montar la obra de Tavel: *The Life of Lady Godiva* (La vida de Lady Godiva), un drama “histórico” a modo de *commedia dell’ arte*, donde la escena se sitúa en un convento para homosexuales y travestis, en la obra el propio Vaccaro interpreta el papel de “la Madre Superviva”. Otras obras de Tavel son: *Tarzán de las películas*, *de Indira Gandhi atrevido*, y *Reina de Gorila*. Las características básicas del Teatro del Ridículo son su rechazo del proceso racional intelectual para intentar actuar directamente sobre el subconsciente y su autodefinición como “persona libre” en contraposición a las “personas autoritarias”. Consideran que las palabras son un medio inexacto para describir la realidad. Utilizan vestidos, disfraces, caracterizaciones circenses, todo vale para intentar asombrar a los espectadores que en ocasiones son buscados en la calle. En la gira del grupo por Europa deambulaban en un camión convertido en jaula hasta que encontraban una plaza o un solar adecuado donde realizar su representación violenta, ridícula y obscena, haciendo las cosas más inverosímiles pero al tiempo reconocibles, complicando al espectador y evitando su asombro exclusivamente pasivo. El ritmo de sus obras es de una precisión absoluta acompañado siempre de la demolición de las imágenes tradicionales en una locura creadora. La teoría del teatro del ridículo tiene cierta afinidad con el grotesco nacional pero mientras que el grotesco se expresa en los textos en el Ridículo nace de una poética del escenario. Los textos del ridículo son cortantes y agresivos y los actores técnicamente muy preparados para todo lo

que les requiere Vaccaro en escena. Este es un fragmento de *Gorila Queen*:

Karma.- No soy Queen Kong. ¿Cómo podría serlo? Queen tiene que ser un macho humano; alguien llamado Kong tiene que ser un gigantesco gorila. Es una contradicción terminológica.

Sweep.- Claro, porque empleas términos. ¡Macho! ¡Hombre! ¡Mujer! ¡Rey! ¡Reina! ¡Humano! ¡Animal! ¡Gorila! ¿Qué son estas palabras? Simples denominaciones poco significativas. ¿Podrías explicar la existencia y la vida en términos legales?

Gorilla Queen

Sus espectáculos a veces son incomprensibles por la falta de continuidad lógica, es el recurso con el que pretenden ridiculizar el mundo trivial en el que vivimos. Sus componentes se definen como una familia de personas libres, sin valores preestablecidos. Sus principios de conducta son convenidos entre ellos sin ninguna lógica y sin validez objetiva. Estas familias que forman el grupo asumen su propia identidad en escena, cuyo estilo de actuación se mueve en un tono irónico. Las representaciones del grupo tienen el concepto del “aquí y ahora”, el tiempo que viven en escena es el tiempo real, sus espectáculos son “momentos vividos”. A los espectadores los sitúan fuera de esas familias de “personas libres” pero que podrían, si quieren, formar parte de ella. El Teatro del Ridículo se opone al Arte como algo distinto a la vida. Para Tavel, “una obra de arte auténtica socavaría sin duda las estructuras sociales y el cuadro moral sobre el que se postula nuestra existencia, pero una obra real de arte es por definición un acto de verdad y nuestra estructura social es una mentira.”<sup>56</sup>

El tipo de actuación no permite lucir a los actores, el estilo de las obras los envuelve en una conducta alocada, indecorosa, indigna o degradante que les hace ridículos. La farsa teatral es pervertida y la identidad sexual se confunde con un travestismo perfecto. Las obras son de escasa calidad

---

<sup>56</sup> Cit. en *Yorick 1965-1974. Historia, Antología e Índices*. Centro de Documentación Teatral, p. 217.

artística, de hecho Vaccaro a los pocos minutos de iniciarse *La vida de Lady Godiva* dice: “a partir de este momento cada frase será peor que la anterior.” Sus obras más importantes son, además de la mencionada anteriormente: *Gorilla Queen*, *Screen Test*, *Indira Ghandi's Daring Devices*, *KitChenette*, *Whores of Babylon* y *Big Hotel*. La idea común en todas ellas es que el placer se identifica con el bien. Lo que dice este grupo es que con una serie de obras deliberadamente mal hechas, vulgares y groseras se puede lograr un impacto en el subconsciente que convenza de que todo lo que existe en el mundo es bueno, puesto que el mal es solo la otra cara del bien.

#### 3.4.9. *Concept East: New York.*

Es un “teatro negro revolucionario”, interesado en influenciar al público negro en las áreas urbanas y promover cambios. Este grupo es una rama de Concept East Theatre Production Company organizada en Detroit en 1959, por Woodie King Jr., David Rambeau y Clifford Fraxier, pero hay ramas del grupo operando en Nueva York, Chicago, Cleveland, etc. Este grupo de Nueva York montó *Slave Ship*, de Leroi Jones, y *The Message*, un lugar imaginario en un futuro en Estados Unidos, donde los negros pueden ser sistemáticamente transportados a campos de concentración y eliminados.

#### 3.4.10. *Pageant Players.*

Es un grupo pionero del teatro callejero en Nueva York. Empezó como un grupo de amigos con el deseo común de presentar un teatro al aire libre y de naturaleza política. Su primera obra *The Paper Tiger* (1965) representa una reunión anti-guerra, con música y trajes, pero sin parte hablada. Desde

entonces actuaron en parques, calles, esquinas, galerías y descampados. Trabajan de una forma muy libre, la gente les proponía ideas para representar, las discutían e improvisaban sobre las que más les gustase. El repertorio del grupo hace posible el uso de una gran variedad de ambientes. En *The Rulers* utilizan el mimo, música en vivo, máscaras y parques, hablan de cómo los gobernantes manipulan a los ciudadanos, cómo algunos neoyorkinos son enviados a Vietnam. En *King Con* la música en vivo, el mimo y la acción exterior alientan a la gente de la ciudad de Nueva York contra la “Consolidate Edison Co”<sup>57</sup>. En *Laundromat* dos mujeres vestidas de soldados, una vietnamita y la otra americana, luchan encima de una montaña de ropa lavada e intentan conquistar a los ocupantes del lavadero. En *The War Monster* un monstruo es alimentado con bombas y seres humanos y, en recompensa, excreta dinero para su dueño, un hombre de negocios, el monstruo se come a un joven que bailaba *rock and roll* con su amada y a esta la deja sola y enamorada. Y así en otras obras, el grupo también da clases de cómo actuar en espacios libres y construir los elementos necesarios también a cómo deshacer la mística del artista

#### 3.4.11. *The Gut Theatre*.

Se desarrolló gracias al trabajo de Enrique Vargas con las bandas callejeras de adolescentes en el barrio de Harlem, por un lado estaba el grupo de los Teenager y por otro el grupo de Comedia del Arte, que se formó a finales de 1960. Los dos actuaban en las calles representando momentos de la comunidad, el grupo de Comedia del Arte aportaba al otro un carácter más

---

<sup>57</sup> Es una de las empresas de energía más grandes de Estados Unidos. La compañía provee un amplio rango de productos y servicios relacionados con energía a sus clientes a través de las siguientes subsidiarias: Consolidated Edison Company of New York, Inc., una empresa regulada de servicios básicos que provee electricidad, gas y calefacción urbana en la Ciudad de Nueva York y al Condado de Westchester, Nueva York.



estructurado, pero el grupo de Teenagers daba la libertad de crear y sentir en las calles. Los dos grupos actuaban juntos y separadamente animando a los vecinos del barrio a ver sus representaciones. Se sitúan en el Este de Harlem, en un espacio que es como un club social para hablar, comer, representar el trabajo de los artistas sociales. Los miembros del grupo también desarrollan cursos de construcción de obras, técnicas teatrales, acrobacias, marionetas y construcción de máscaras. La mayoría de sus obras son *sketches* apasados relacionados con la vida de *ghetto*, trabajadores, drogas, emigración, también incluyen obras cortas de ocho a diez minutos orientadas a una acción política agresiva.

#### 3.4.12. *El Teatro Campesino.*

Este grupo fue fundado en 1965, en Delano (California) por Luis Miguel Valdés, como parte del “National Farm Workers Association”. Se originó en la huelga de la uva de Delano, como un método de enseñanza para los inmigrantes incultos recogedores de frutas que no hablaban inglés y no sabían que era una huelga para reivindicar un sueldo que les permitiera vivir dignamente. Los actores eran reclutados de la línea de los vigilantes huelguistas, no se usaban libretos y a través de las improvisaciones nació una clase de teatro única. El repertorio de este teatro chicano-campesino consiste en *sketches* de 15 minutos, con acompañamiento musical, sobre la vida de los trabajadores de las granjas. Los actores se cuelgan carteles o letreros en el cuello indicando los personajes que representan, no solo héroes o villanos están personificados, sino en el reparto hay *sketches* que hacen de uva verde, madura y podrida. En otro boceto *The Conscience of a Scab*, un rompehuelga (esquirol) de mediana edad discute a voces con su conciencia. La mayoría de las veces las obras son representaciones simbólicas de lo que siente el

trabajador.

Sus representaciones se hacían en las reuniones huelguistas y en la marcha de estos durante 25 días, posteriormente salieron de gira y actuaban en parroquias, universidades y también lo hicieron en el edificio del senado en Washington, en 1967. Como estilo de teatro funde claves populares de la tradición cultural mexicana con elementos de la *Commedia dell'Arte*, renovados con técnicas de la dramaturgia del siglo XX como las piezas didácticas de Brecht y los planteamientos y experiencias del *agit-prop* de Erwin Piscator y de grupos como la San Francisco Mime Group. Se incluye dentro del llamado teatro chicano y en sus representaciones el espíritu de huelga les acompañaba en sus giras.

Su primera obra larga, escrita por Valdés fue *The Shrunken Head of Pancho Villa*, representada en granjas y comunidades rurales tanto en inglés como en español. Y la obra más conocida es *El Extensionista* (1978), la representación trata los problemas de corrupción, abuso de poder y explotación de campesinos, narrando la historia de un joven ingeniero agrónomo que es enviado a un pueblo para ayudar con las cosechas a los campesinos; cuando llega al pueblo con ánimo de sacarlo adelante y de ayudar a que haya mas ventas y mejores cosechas, se va dando cuenta de que hay ciertas personas que manejan a los campesinos y que los obligan a sembrar lo que mas les convenga. Los más poderosos comienzan a verlo como un estorbo en sus planes de manipulación de los campesinos e intentan matarlo, por lo que el pueblo se vuelve a su favor y comienzan una revolución en contra de los poderosos. La obra no culmina, te da un espacio para que pienses el final, comienza la revolución y matan a Cruz y al campesino mayor. Lo que sigue, solo los espectadores pueden imaginarlo, da pie a que cada cual piense y reflexione sobre lo que pasa en el campo en México, ya que la explotación es real, así como el abuso de poder de autoridades que quedan

inmunes ante tales situaciones. *El extensionista* fue concebida como una obra para presentarse a nivel escolar ante estudiantes de agronomía con el fin de hacerles pensar sobre los serios desafíos que les esperaban en el medio rural mexicano. Su estreno por un colectivo de actores que aun trabaja a nivel no profesional dio inicio a una cadena de grandes logros para Santander, incluyendo el premio Casa de las Américas en 1980, el premio Xavier Villaurrutia para la Mejor Obra de Búsqueda de 1978, y en el mismo año el premio Sor Juana Inés de la Cruz para la Mejor Pieza Teatral de Autor Nacional, entre otras. Se estrenó en un humilde y pequeño teatro del CREA (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud) en la ciudad de México y en su primera temporada batió el record de más de 3000 representaciones.

#### 3.4.13. *Drama Group of the Mobilization for Yout.*

Grupo organizado en 1965, en el Lower East Side de Manhattan, este grupo llama la atención con su obra de teatro callejero, *Dope*, de la que se hizo eco. Maryat Lee fue el responsable del montaje, y a ella le sigue una versión moderna de *Waiting for Lefty*, de Odet; *The Torture of Mothers* basada en un libro de Truman Nelson, se trata de un documental dramático en el que se expone la estrategia de “The Harlem Six”, jóvenes procesados por el asesinato de un viejo tendero. Por último, cito *Charades on East Fourth Street*, escrita especialmente para MFY por un escritor residente en el *ghetto*, Lonnie Elder, en esta obra un policía es cogido prisionero por una banda en Lower East Side, la banda discute el destino de la policía en una sucesión de escenas violentas. Los argumentos eran tomadas de sucesos reales y entrevistas a los chicos del *ghetto*. El único objetivo de este grupo fue movilizar los talentos del *ghetto* en todos los campos artísticos, para dar a la gente joven la oportunidad

de una experiencia profesional y hacerles desarrollar artes originales de una manera directa y elocuente.

#### 3.4.14. *Theatre Black.*

Formado en 1966 en Cleveland, Ohio, con la misma idea de la agrupación anterior, dar oportunidades de representación a los artistas negros y poder desarrollar un “arte negro” teatral. Empezaron como una compañía de verano en el Midwest East, pero terminaron por hacer temporadas completas para fomentar la expansión y desarrollo de la revolución cultural. La compañía representó trabajos de Leroy Jones, Norman Jordan, Douglas Turner Ward, Anadolua Abdurramanh y otros. Actuaron en universidades de toda la costa Este de Estados Unidos, sus objetivos eran la expansión de los géneros con nuevas técnicas de la composición artística. Entre sus obras destacan: *Cadillac Dream*, *Tiger;Tiger*, *Burning Bright*, *Destination Ashes*, *Ghetto Sounds*, *Up from Slavery*, etc.

#### 3.4.15. *The Caravan Theatre of Boston.*

Barbara Edelson y su marido, Stan Edelson, fundan este grupo en 1966, como una compañía semiprofesional para representar *The Firebug*, de Max Frish, en Massachussetts. Atraviesan continuamente la línea divisoria entre la realidad y la ficción y rompen el espacio de la cuarta pared, con actores situados entre el público que sirven de catalizadores en la acción. Este grupo está totalmente desligado de las formas convencionales de representación. El repertorio normal incluía *Measure is Taken*, de Brecht, *How to make a Koman*, de Edelson, una obra satírica sobre la emancipación femenina y también *Cambio y*

*Revolución* creada por la misma compañía.

### 3.4.16. *The Living Theatre.*

En este grupo se juntan las dos perspectivas comentadas anteriormente en el marco teórico del *Happening*; la teatral y la procedente de las artes visuales. Fundado en 1946 por Julian Beck y Judith Malina, es el grupo de teatro experimental más antiguo de Estados Unidos. Judith Malina había estudiado teatro con Piscator, y también aprende las teorías de Brecht y de Meyerhold, Julian Beck era pintor y poeta que frecuentó el círculo surrealista norteamericano. Ambos concebían el teatro como una forma de vida y los actores vivían en comunidad bajo los principios libertarios. Crearon un teatro para los obreros, las personas de color y todos aquellos que quedaban excluidos en la sociedad estadounidense<sup>58</sup>. Fue una compañía teatral dedicada a la transformación de la organización del poder, que desde dentro de una sociedad autoritaria y de estructura jerárquica deseaba llegar a una comunidad cooperativa de expresión. Ha sido el grupo más radical, arriesgado y peligroso<sup>59</sup> para el sistema político de Estados Unidos y también de Europa,

---

<sup>58</sup> En la publicación *El Living Theatre* de Julian Beck, Ediciones Fundamentos, Madrid, en las páginas 86-87, aparece:

Los Siete Mandatos del Teatro Contemporáneo:

1. En la Calle: fuera de las limitaciones culturales y económicas del teatro institucionalizado.
2. Gratuito: Representaciones para el proletariado, el Lumpen proletariado, los pobres, los más pobres, sin cobrar entradas.
3. Participación Abierta: Romper las barreras. Unificación: Creación Colectiva.
4. Creación Espontánea: Improvisación: Libertad.
5. Vida Física: Cuerpo: Liberación Sexual.
6. Cambio: Crecimiento de la Atención Consciente: Revolución Permanente: Ideología Abierta (Flexible, Libre).
7. Actuación como Acción.

<sup>59</sup> El grupo vivía bajo el ideario anarquista y libertario sin temor a enfrentarse a las autoridades, desafiando el sistema fueron encarcelados en varias ocasiones. Resultaban peligrosos para las autoridades porque para el Living Theatre otro de sus mayores retos la

compuesto por 34 miembros más nueve niños nacidos en Europa -donde vivieron en un exilio voluntario durante cuatro años del que hablaremos más adelante.

El acto inaugural del grupo teatral fue en el propio domicilio de sus creadores, con el espectáculo *Ladies Voices*, actos únicos de Paul Goodman, Gertrude Stein, Bertol Brecht y García Lorca. El primer gran éxito de The Living Theatre será *The Connection*, en 1959, un drama sobre la adicción a las drogas, escrito por Jack Gelber; la obra utilizaba a verdaderos drogadictos como actores, convocados por una productora para rodar un documental, algunos de los cuales realizan improvisaciones auténticas mientras que las de otros son falsas. En 1954 se instalaron en The Studio, un local cerca de la Calle 101, donde en 1955 estrenaron *Questa sera si recita a soggetto* de Pirandello. Esta obra, basada en unos actores que ensayan una comedia, fue una sátira al teatro de vanguardia mediante la caricaturización de la figura del director. En 1957, consiguieron encontrar una nueva sede entre la Calle Catorce y la Sexta Avenida, a la que llamarán The Living Theatre y dos años más tarde realizaron la inauguración con la puesta en escena de *Many Loves*, de William Carlos Williams, en la cual la puesta en escena fue parecida a la anterior. En este local comenzaron las primeras investigaciones del grupo en el campo del teatro experimental y presentaron sus obras más importantes del periodo norteamericano: en tres años y medio, nueve puestas en escena, lecturas de clásicos, veladas de poesía, conciertos y happenings. Además, en la misma zona encontraron a personas de la comunidad artística de la época, como el coreógrafo Merce Cunningham y el músico John Cage.

---

fue implicación del público en sus obras, para lo que usaron diversas técnicas de instruir, provocar, iniciar experiencias, etc. Para ellos era importante trasladar sus ideales revolucionarios a las personas que acudían a sus representaciones, los cuales estaban llenos de contenido anarquista, con una intención de hacer frente a la sociedad capitalista que no paraba de crecer. Según sus fundadores, el teatro no era más que un instrumento para hacer la revolución. Todo ello tiene sus raíces en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

No contentos con las obras que habían representado hasta el momento por considerar que eran trucos para atraer al público algo que criticaban a los demás grupos, se deciden a montar *The Brig* de Kenneth Brown, estrenada en 1963, describe una jornada en la prisión militar de la base naval de Okinawa en Japón: la realidad cotidiana de violencia, prohibiciones absurdas y las prescripciones que despersonalizan al individuo. Además es un texto que deja lugar a la improvisación en algunas partes, por lo que el Living en su intento de rechazar la ficción, decide vivir *The Brig*, utilizando el manual de los marines como guía para los ensayos y creando relaciones aberrantes entre guardias y prisioneros. En este momento el Living se consolida como parte de la vanguardia artística norteamericana y emblema teatral de la lucha política de los sesenta.

El sistema político de aquella época advirtió el peligro que podía suponer un grupo tan contestatario y provocador por lo que los agentes fiscales decidieron clausurar definitivamente el teatro en 1963, con la excusa de una deuda<sup>60</sup> con el Estado. Cuando los agentes policiales ocuparon el inmueble, los actores se encerraron en el escenario negándose a salir. La doble ocupación duró varios días, mientras la gente les llevaba comida y protestaban en la calle por la libertad del grupo, cuando finalmente los agentes decidieron dejar el teatro, el grupo programó una nueva representación que la policía trató de impedir sin éxito, al acabar la representación los agentes evacuaron el teatro y realizaron veinticinco detenciones. Después de los intentos de resistencia, denuncias y algunas semanas en prisiones federales, en 1964 decidieron migrar a Europa. En este exilio voluntario, el grupo creó de forma colectiva cuatro obras: *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein*, *Antígona*, -esta última con la traducción de Judith Malina de la obra de Bertold Brecht- y por

---

<sup>60</sup> El Servicio Interior del Gobierno de los Estados Unidos, clausuró la sede del grupo por acumulación de tasas e impuestos impagados, en este momento donde parte del grupo sufrió arrestos de la policía de Nueva York por su resistencia, el grupo decide migrar a Europa.

último *Paradise Now*. Representaciones que han sido aplaudidas y muy criticadas por espectadores y críticos en decenas de capitales europeas.

En el periodo europeo que comenzó en 1964 y duró más de cuatro años<sup>61</sup>, crearon sus espectáculos más importantes y desarrollaron muchos conceptos y metodologías, como la creación colectiva, la improvisación como herramienta de creación y de representación y la inclusión del público en los espectáculos. Además de esto, también construyeron una comunidad de convivencia y trabajo basada en los ideales antisistema de los anarco-pacifistas. Todo esto les llevó hacia una estética teatral donde se eliminaron las distinciones entre director y actores. El compromiso ideológico les llevó a la creación de un nuevo teatro donde las ideas clave no solo eran parte de su discurso, sino que repercutían en su vida cotidiana: el colectivo, la autodeterminación, la comunidad, la espontaneidad, la igualdad, la participación, el juego, la creatividad, la independencia, la liberación sexual, colectivización de las funciones y las tareas, rechazo del beneficio económico, rechazo de la violencia y de todo tipo de poder y la apuesta por el teatro de creación colectiva.

La primera obra de este periodo europeo fue *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) es una serie aparentemente de incontables secciones que incluye una danza abstracta de la obra *The Brig* (1963), ejercicios de yoga; *Street Songs* de Jackson MacLow, una colaboración directa con los espectadores, cuadros vivos, juegos de sonidos y movimientos con libertad física y mental, y una

---

<sup>61</sup> Desde 1964 a 1968 el grupo se exilió en Europa, convirtiéndose en un grupo nómada, formado por hombres y mujeres procedentes de diversos países identificados entre sí ideológicamente. Su primera visita a España fue en 1967 con *Antígona*, obra que surgió de su montaje *Misterios y obras menores*. Poco después vino *El paraíso, ahora*. Volvieron a España en 1977, con *Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político*, una de las obras que componían su ciclo *La herencia de Caín*. En 1981, regresan a España, en la última gira de Beck con el Living, presentando una nueva versión de *Antígona*. Entonces Beck declaró "El teatro es un rito popular donde el público busca las llaves de la salvación, los secretos de la vida, una idea del éxtasis y la liberación de la imaginación". (*El País*, 16.9.1985)



experiencia de un ensayo de Artaud: *The Theatre and the Plague*. El sentido de esta obra está relacionado con la erudición desenterrando los ritos griegos. Las relaciones entre las piezas vienen aparentemente a depender del grado de conocimiento desarrollado en los participantes (actores y público).

La siguiente obra *Frankenstein* (1965) de Marry Shelley, fue un montaje realizado para el festival de teatro de Venecia, con imágenes de cultura pop, utilizando fuentes que integran una antología de teatro rítmico, teatro mitológico griego, juego de sombras, gran guiñol, circo, funciones de magia, etc. Los problemas que son éticos y morales en la construcción artificial de un hombre se convierten en una cuestión psíquica-social política enfrentándose con la sociedad contemporánea. Una escenografía enorme compuesta de celdas, construida con quince hileras de escalera, en cada una de ellas hay acciones donde los propios actores crean escenas del nuevo y viejo mundo, en este mismo año también montaron *Las Criadas* de Genet. Son momentos en los que el grupo le da mucha importancia al compromiso físico y político del actor, que utiliza el teatro como medio para provocar la revolución.

En la obra *Antígona* (1967), Judith Malina hizo la traducción de la obra de Brecht que destacando el acto de desobediencia civil. La puesta en escena correlaciona de forma orgánica con la acción de los actores, el coro nunca está quieto, envuelve la escena central y forma imágenes móviles.

La siguiente obra fue uno de sus trabajos más relevantes y que se convirtió en emblema teatral del mayo francés, se trata de *Paradise Now* (1968), en el que despliegan todos los descubrimientos hechos en las obras precedentes y van mucho más allá en forma y contenido para llegar al público recorriendo nuevos caminos, políticos y dramáticos a través de lecturas de I Ching, La Cábala, textos psicológicos de Wilhem Reich, sesiones de meditación, utilización de drogas y ejercicios físicos constituyeron una serie de

escenas preparadas para un público en estado de rebelión.<sup>62</sup> Regresaron a su país en septiembre de ese mismo año y fueron duramente atacados por la prensa, la última función de *Paradise Now* fue en 1970 después deciden disolverse en cuatro cédulas, Beck y Malina se quedan con el nombre del grupo y centran su trabajo en París con múltiples acciones de teatro de guerrilla, otros destinos fueron Marruecos, India e Inglaterra.

El 10 de julio de 1970 la célula de Judith y Julian viajó a São Paulo<sup>63</sup>, quisieron liberar a los brasileños sometidos por la dictadura militar del general Médici con otra de sus creaciones, *El legado de Caín*, inspirada en las inquietas novelas de Sacher-Masoch. Ni las autoridades ni la gente entendían las propuestas del grupo, con lo que la pareja acabó arrestada, con la excusa oficial de la droga. Dos meses después fueron liberados y expulsados a su país tras una amplia campaña internacional. La salida de Brasil les reencontró con la realidad norteamericana en 1972 y para enfrentarse a su propio país eligieron la obra *Siete Meditaciones sobre el sadomasoquismo político* (1973), basado en textos de Leopold von Sacher-Masoch, que formaba parte de un ciclo titulado *La herencia de Caín* (1970-78). Los temas eran los siguientes: la esclavitud, la represión sexual, el trabajo, el dinero, el estado, la guerra y la muerte.

En 1984 se estrenó la película autobiográfica de los fundadores del

---

<sup>62</sup> El grupo fue invitado al Festival de Teatro de Avignon, con lo que tuvieron que viajar a París el 13 de mayo del 68, y allí se vieron envueltos en los actos de insurrección tomando partido y apoyando las acciones revolucionarias. Los ensayos para la obra del festival fueron trasladados a la calle impregnándose del espíritu revolucionario. Representaban su obra a estudiantes, artistas, hippies, vagabundos, anarquistas y contestatarios de todas las razas. Las autoridades y el propio festival comenzaron una lucha contra el Living. Durante tres días se toleraron las representaciones, pero al cuarto llegó un mandato que les impidió continuar, dándoles la única opción de sustituir *Paradise Now* por *Antígona*. Por lo que el Living tomó la decisión de retirarse del festival.

<sup>63</sup> Este episodio ha sido descrito por Mario Vargas Llosa en un artículo de *El País* que reseña el nuevo libro de Carlos Granés *La invención del Paraíso*, de la editorial Taurus. Véase: Vargas Llosa, M. (2015, 17 de mayo). El Living Theatre, el arte de la Osadía. *El País*, p. 11.

Living, realizada por Sheldon Rochlin y Maxime Harris. En nuestro país el grupo dejó un gran impacto y da testimonio de ello Fernández-Santos (1985) quién afirma:

(...)Pero el Living de Beck sembró auténtico desorden. Nada volvió a ser lo mismo en el teatro europeo y, aunque en el furgón de cola, del español. Beck trajo menos ideas que las que aquí se cocían, pero a cambio trajo cuerpos y una manera insólita de incardinar en ellos actos teatrales puros. Casi con ingenuidad, Beck rompía, violentaba. Era otro lenguaje, al mismo tiempo nuevo y tan antiguo como el teatro. Este encontró en él su perdido entronque con las ceremonias bárbaras que había bajo sus pies calzados con seda. (*El País*, 16 de septiembre)

En 1985 murió Julian Beck, y en 1986 se estrenó en el Great Hall de Cooper Union, un espectáculo del Living Theatre, dirigido por Judith Malina, que contó con la participación de miembros que habían pasado por la compañía durante diversos periodos de su larga vida.

No solo la escena se radicaliza, otros movimientos claves surgen a partir de la contracultura de la década del sesenta. De forma generalizada, la contracultura de estos años crece a partir de la confluencia de personas, ideas, eventos, problemáticas específicas, circunstancias y avances tecnológicos que funcionaron como catalizadores intelectuales y sociales y que permitieron cambios rápidos. Este fenómeno de antisistema cultural -que se desarrolla en primera instancia en Estados Unidos y por extensión en la mayoría del mundo occidental- se extiende en medio de tensiones sociales en torno a temas como la sexualidad, los derechos de la mujer, el cuestionamiento de las formas tradicionales de autoridad, la experimentación con psicoactivos y las diferentes interpretaciones del llamado “sueño americano”.



## CAPÍTULO 4

### OTROS MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES

Estas nuevas formas de cultura emergente se caracteriza por la experimentación, la creatividad y la encarnación de un estilo de vida alternativo. Menciono abajo algunos de estos movimientos que resultan de interés para comprender mejor este estudio:

#### 4.5.1. *Nuyorican Poets Cafe*

El movimiento “Nuyorican” es gestado por Miguel Algarín y Miguel Piñero, escritores de origen puertorriqueños afincados en Nueva York. Aunque nace en la década del sesenta no será hasta 1973, en el apartamento de Miguel Algarín -en el East Village de Nueva York-, cuando comience a tener cierta relevancia social. Se darán cita un grupo de poetas, escritores, músicos y otros artistas que no eran aceptados por la academia o la industria cultural. En 1975, el grupo alquila un bar irlandés al que denominan

Nuyorican Poets Café, lugar de encuentro para desarrollar sus actividades. De todas las que llevan a cabo va a destacar la poesía performativa, los críticos terminan hablando de este lugar como la sede de la escuela poética “Nuyorican”. La representación de la poesía de este movimiento además de expresar los sentimientos y experiencias de los poetas, la define como comunidad y estética Nuyorican, posteriormente utilizan este término para hablar de la poética contemporánea en los Estados Unidos.

La poesía performativa no se debe confundir con la poesía escrita en los libros para ser recitada, Middleton (2005) describe lo que acontece en el Nuyorican Poets Café cuando la persona que realiza la acción se pone frente a los espectadores y comienza a hablar en voz alta sin que nadie le conteste, generando un silencio casi ritual. A diferencia de otras prácticas performativas que comenzaron a gestarse en Estados Unidos, como el “open-mike readings” (“lecturas a micrófono abierto”) o “poetry slams”<sup>64</sup> (“poesía slam”), que se suelen considerar eventos de poesía “performativa” más interactivos y espontáneos, el Nuyorican Poet Café tiene una reputación internacional de presentaciones en directo con carácter multiétnico, de poesías y poetas performativos de gran calidad artística.

El aspecto performativo de los poemas, junto con el carácter contestatario, hace de ellas un artículo difícil para el consumo masivo o para la conversión a otros formatos, pero estos rasgos han conseguido que esta práctica poética se convierta en la actividad de una comunidad marginada, excluida de la tradición literaria y que a través de esta herramienta de

---

<sup>64</sup> El slam consiste en un torneo de recital poético que implica al público y que se celebra a micrófono abierto. El público se implica como jurado y el micrófono abierto hace que todos tengan la oportunidad de recitar. El slam es poesía oral interpretada. Muchos poetas que escriben slam no publican sus trabajos porque no son completos sin la interpretación, algo que limita con las representaciones teatrales. La particularidad del slam es la simplicidad de sus reglas: Los textos tienen que ser propios, no se permite utilizar música, accesorios ni disfraces y el tiempo límite de cada poema es tres minutos. Marc Smith, un poeta de Chicago, fue el primero en organizar este tipo de competición poética.

inclusión, estas poblaciones se distraen de sus problemas sociales ya que los poetas Nuyorican promueven el intercambio de ideas -en un espacio fijo-, entre el poeta y el oyente.

Aunque la estética Nuyorican se circunscribe, en un principio, a los puertorriqueños que vivían en Nueva York pronto se expande el movimiento a otros autores que simplemente participan o son afines a este movimiento. De ahí que la utilización del *spanglish*, aunque se utilice, no sea característico de esta poesía, sobre todo en la segunda generación de autores, ya que se va a alejar de los orígenes y de la tradición puertorriqueña al vivir en Estados Unidos. Esta búsqueda de una nueva identidad de los autores que no se sienten puertorriqueños ni estadounidenses dará origen a un nuevo término: el “neorrican”, alguien que se declara distinto, nuevo. Aunque en el contexto de la isla puertorriqueña los términos “neorrican”, “neorriqueña”, “nuyorrican” conlleva usualmente connotaciones negativas, sin embargo dentro de la diversidad literaria de Estados Unidos no encontramos esta connotación sino que el término nuyorrican” y sus componentes son asociados a uno más de los grupos minoritarios, como los afroamericanos, mexicoamericanos o indoamericanos.



Foto: Entrada del Café en la dirección 236 E, 3rd St, en New York.

El concepto de hogar lleva implicaciones importantes para el

movimiento “Nuyorrican”, ya que sus raíces devienen del desplazamiento de una gran población que vive el rechazo tanto de su pueblo de origen como del de acogida, por lo que establecer el Café como lugar u hogar permanente de la tradición poética Nuyorrican representa, de forma simbólica, la superación de esta historia de desplazamiento y deviene en un territorio propio tanto geográfico como literario. La participación activa de poetas y oyentes genera un ambiente en busca de la auto-definición. Su práctica poética ha tenido un gran impacto local, por lo que debe ser analizado como un movimiento comunitario que se manifiesta mucho más en la actuación poética y las relaciones interpersonales que en la publicación de libros, ya que la poesía performativa más que escrita es transcrita.

El lenguaje que utiliza la poesía Nuyorrican proviene de un espacio geográfico específico, los barrios de Nueva York, que trasciende distinciones raciales y étnicas impuestas por la sociedad angloamericana dominante. El enfoque geográfico del barrio se manifiesta no solo en la poesía sino en el discurso crítico que la rodea. De forma general estas manifestaciones se dividen en tres categorías: uso del lenguaje callejero, referencia directa al espacio físico del barrio y a sus condiciones. Para Miguel Algerín (cit. en Mason, 2006) la función del poeta Nuyorrican es como la del trovador tradicional puertorriqueño injertado en el barrio de Nueva York: “He tells the tale of the streets to the streets”<sup>65</sup> (p. 36). El carácter irreverente y vulgar de esta poesía, en ocasiones se ha interpretado erróneamente como resultado de una escasa formación académica, si bien, como dice Mason (2006) “vistos en el contexto de las calles de Nueva York, las imágenes y el léxico representan una replica del lenguaje vernáculo, una decisión por parte de los autores que implica su actitud negativa hacia las normas estéticas dominantes.”(p. 38) De esta manera, cualquier intento de limpiar el lenguaje comprometería su sentido ya que los poetas lo consideran un elemento esencial de su obra.

---

<sup>65</sup> Él cuenta la historia de la calle a la calle. (La traducción es mía).



Problemas como la pobreza, el desempleo, la violencia y la drogadicción son tratados en esta poesía como una función de la geografía, es el caso de Miguel Piñero en su poema *The Book of Genesis According to St. Miguelito*, donde narra la creación de los barrios hechos por Dios y comunica la frustración de encontrarse en una sociedad ya establecida, cuya estructura parece hostil a las personas de cierta clase o raza.

(...) he created the people  
and he created these beings in ethnic proportion  
but he saw the people lonely and hungry  
and from his eminent rectum  
he created a companion for these people<sup>66</sup>  
and he called this companion

capitalism

who begat racism

who begat exploitation

who begat male chauvinism

who begat machismo

who begat imperialism

---

<sup>66</sup> (...) creó el pueblo  
y creó estos seres en proporción étnica  
pero él vio a la gente solitaria y hambre  
y de su recto eminente  
creó un compañero para estas personas  
y llamó este compañero  
capitalismo  
que engendró el racismo  
que será la explotación  
que engendró el machismo  
que engendró el machismo  
que engendró el imperialismo  
que engendró el colonialismo  
quien engendró a Wall Street  
quien engendró a guerras extranjeras  
...  
y Dios dijo  
VAYAAAAAAA  
(Cit. Mason, 2006, pp. 41-60)

who begat colonialism

who begat wall street

who begat foreign wars

and God said

VAYAAAAAAA

(Cit. Mason, 2006, pp. 41-60)

Hay otros poemas como *We all need*, de Peter Shapiro, que describen también las dificultades de la vida de barrio con un tono menos satírico, describe las dificultades y esfuerzos de algunos de los personajes que llevan una vida de pobreza y humillación; uno roba a un amigo, el otro comete un asesinato, otro muere de sobredosis de cocaína, etc., para concluir que la gente es responsable de su propia vida.

Las voces femeninas de la escuela nuyorican también van a tocar el tema de la responsabilidad con respecto al tratamiento de las mujeres, en algunos poemas<sup>67</sup> mandan que le peguen al amigo como lo hace a la mujer, no por una cuestión de venganza sino para entender el daño que se le hace a su mujer, y por ejemplo en otro de los poemas de Janice Erlbaum<sup>68</sup> se intenta motivar a las mujeres para enfrentar a los hombres, como podemos apreciar la poesía no sólo es un recurso para describir las circunstancias asociadas con el barrio.

La mayor parte del cuerpo poético de la escuela nuyorican se centran en los problemas socioeconómicos de las clases que viven en los barrios puertorriqueños y también en las experiencias de cualquier individuo que sea

---

<sup>67</sup> Como en *In Response to a Brother's Question About What He Should Do When His Best Friend Beats Up His Woman* de Asha Bandele.

<sup>68</sup> En el poema *The Days of Pot And Ice Cream*.

un marginado social. El discurso histórico es doble, consiste en un rechazo a la manipulación de la historia por la ideología dominante y una valoración de los elementos más importantes según su propia realidad. Muchos poemas exploran el impacto histórico y cultural de figuras como Martín Luther King, Jimi Hendrix, Darryl Strawberry, Clarence Thomas, Billie Holiday y Gwendolyn Brooks, desde el punto de vista de las minorías, que refleja la solidaridad con distintos grupos marginados, especialmente africano-americanos.

De alguna manera, la búsqueda de una identidad y su configuración es parte intelectual de los grupos étnicos o minoritarios, pero en Estados Unidos va a tener una relevancia especial los grupos latinos, quienes han concebido identidades basadas en sus países de origen y posteriormente han comenzado a investigar su potencial político, esta búsqueda va a ser muy compleja, algunos de los intelectuales latinos van a criticar el culto al multiculturalismo, entre ellos el creador que veremos en nuestro estudio sobre Guillermo Gómez Peña, quién crítica abiertamente el liberalismo estadounidense, afirmando que a menudo intenta resolver los conflictos sociales ubicando en un lugar visible a un miembro de una minoría para demostrar que no hay discriminación. Pero en la mentalidad nuyorican todos tienen el derecho de utilizar la poesía como medio de comunicación a pesar de su etnicidad, localidad, nacionalidad, ideología política, religión, género sexual, o cualquier otro factor fuera del canon tradicional; además, todos tienen el derecho de evaluar la poesía según su propia opinión. Su carácter efímero y su movimiento constante entre el Café y otros lugares -el movimiento Nuyorican se niega a limitarse a un contexto fijo o a una constitución fija-, previene su consumo masivo a la vez que posibilita la extensión de una estética cada vez más inclusiva.

Como vamos viendo, es evidente que en la segunda mitad del siglo XX

el arte no se puede encuadrar en el esquema de evolución ideológico-formalista que la historiografía construye para enlazar la concepción pictórica renacentista con la de las primeras vanguardias. Desde el Dadaísmo surge la dificultad de encuadrarlo y es imposible hacerlo con las experiencias artísticas iniciadas en los años sesenta y multiplicadas en los setenta, donde domina la diversidad de tendencias, procesos y formas que surgen totalmente alejadas de preocupaciones formales. Por tanto, actualmente no sólo no existe un sistema, sino que ni siquiera hay una voluntad de estilo, se manifiesta un eclecticismo y una de-semantización de las formas y los símbolos artísticos. Si ponemos nuestra atención en el informalismo y la construcción de un lenguaje abstracto-subjetivo en torno al gesto, vemos que en el caso de la plástica lo que importa ya no es la acción de pintar, sino la materialización de una idea, y en ella radica toda la importancia artística. Este cambio es paralelo al periodo histórico que se vive desde finales de los cincuenta, cuando, como afirmamos anteriormente, se producen nuevos modelos de comportamiento social y sexual, así como el rechazo al sistema y por tanto al arte y su mercantilización.

Las respuestas artísticas a todo este cúmulo de novedades en el campo cultural pueden englobarse en dos puntos que se unen. Por una parte, la desvalorización del objeto artístico tradicional, no sólo por su complicidad con los intereses del mercado sino también por las limitaciones intelectuales que conlleva y, por otra parte, el hecho de que más que el resultado artístico, es decir, la obra en sí, este arte va a estar asociado a su proceso de creación y, por ende, es más un arte procesual que objetual. Esta peculiaridad la veremos en el resto de movimientos artísticos de este contexto histórico que nombramos en nuestro estudio.

Surgen dos líneas teóricas de trabajo artístico: el arte como acción (Happenings, Land Art, Body Art) y el arte como lenguaje (Conceptual, Povera, Minimal, Nueva Figuración), propuestas difíciles de separar de forma

tajante, pues si las acciones también son una reflexión/negación del lenguaje, todas estas propuestas se organizan en torno a espacios como la calle o la naturaleza, mientras que hacen uso de recursos como la fotografía, la instalación o el video para su registro, captación y difusión.

También supone un obstáculo para la limitación de las artes el hecho de que los propios artistas trabajen simultáneamente en varias opciones. Dentro de ellas referiremos aquí sólo algunas que son de interés para nuestro trabajo, como son Fluxus, Zaj, Performances femeninas y, desde luego, el Body Art, que surge a finales de la década del cincuenta y se desarrolla durante las del sesenta y setenta.

#### 4.5.2. *Body Art o el cuerpo sentido.*

En este movimiento los artistas utilizan su cuerpo como parte de la obra de arte, es un soporte material más. Los temas tratados son la violencia, la autoagresión, la sexualidad, el exhibicionismo o la resistencia corporal a fenómenos físicos, así como el propio cuerpo, que puede estar transformado por un disfraz, ser utilizado como instrumento o unidad de medida, agredido o puesto a prueba hasta los límites del sufrimiento, etc. Podemos diferenciar varias líneas dentro del movimiento; una más analítica que se practica en Estados Unidos por Vito Acconci, Chris Burden o Dennis Oppenheim, quienes ponen el acento en las posibilidades del cuerpo; y otra línea más dramática, la europea, representada por Herman Nitsch, Gunter Brus, Rudolph Schwarzkolger o Gina Pane, que inciden en la reelaboración de arquetipos, junto a aspectos relacionados con el travestismo, el tatuaje o la sublimación del dolor. Como precursores del Body Art encontramos el dadaísmo, el happening y más tarde estará estrechamente relacionado con la práctica de las performances (acciones), el teatro y la danza. El interés por el

cuerpo comenzará en los años sesenta y, de forma ascendente, tocará techo a finales de los ochenta como objeto de reflexión, reinterpretación y confrontación hasta el punto de saturar el mercado artístico e incluso las investigaciones culturales<sup>69</sup>. La obra del filósofo Michael Foucault y del psicoanalista Jacques Lacan van a proporcionar un marco teórico para la historia de los cuerpos, también será utilizado por la crítica feminista<sup>70</sup>. Las representaciones sociales se inscriben sobre el cuerpo como un discurso concreto que está relacionado con el simbolismo de la sociedad, las imágenes dependen siempre de un estado social, de una visión del mundo y dentro de ella de la definición de la persona. De esta manera, el cuerpo alcanza la definición de una construcción simbólica y no de una realidad en sí misma; a partir de la interpretación del símbolo, el cuerpo alcanza el carácter de mediador entre el mundo exterior y el propio sujeto, a través de una experiencia corporal del espacio y el tiempo que habita. En el contexto del Body Art, el cuerpo humano es un soporte complejo, generador de ficciones, un producto polisémico susceptible de mimesis. En este proceso se controla y codifica la fisicidad para exteriorizar un conjunto de mensajes.

En un principio, en el Body Art, los artistas usaban modelos, como en las obras antropométricas de Klein, *Huellas azules* (1960), en el que el artista, vestido de esmoquin, dirigió a tres modelos que al ritmo de la música estamparon su cuerpo sobre el papel. Otros artistas utilizaban su propia persona como obra de arte, es el ejemplo de Piero Manzoni, quién daba a cualquier cuerpo un estatus artístico mediante su firma, después fue más allá y convirtió en arte todo producto de su propio cuerpo, bien fueran

---

<sup>69</sup> Véase Minglieti F.A. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. FAM: Nueva York, pp.17-18

<sup>70</sup> Véase a este respecto Butler, J., (Noviembre, 1989). Foucault and the Paradox of Bodily Inscription. *The Journal of Philosophy*, 86, pp. 601-607.

excrementos<sup>71</sup>, sangre o aire (*Aliento de artista*), que luego vendía.



Foto de la obra del artista Piero Manzoni titulada *Mierda de artista* (1961).

Hay artista que exploraron dentro de la danza la configuración de nuevos movimientos con respecto al espacio, creando un nuevo lenguaje para el cuerpo. En los inicios, el Body Art aspiraba a exhibir el yo como reivindicación del propio ser, los discursos culturales, tanto el norteamericano como el europeo, iban a la par y no existan diferencias rotundas entre los artistas de ambos continentes que reivindicaban el cuerpo como nuevo material y soporte tanto físico como psíquico, pero puede decirse que los americanos tenían tendencia a utilizar el cuerpo de manera objetual y plasmar sus creaciones como “documentos estáticos” en fotografías, notas y dibujos, más adelante, dieron prioridad a la acción o performance y, por tanto, a cuestiones como la percepción, el comportamiento de los espectadores y la temporalidad de la obra. Los documentos que hacen referencia a esas acciones

---

<sup>71</sup> Es el caso de la obra *Mierda de artista* (1961), del polémico creador Piero Manzoni, se trata de una mordaz crítica del mercado del arte, en el que la simple firma de un artista con renombre produce incrementos irracionales en la cotización de la obra. La obra consiste en noventa latas cilíndricas de metal de cinco centímetros de alto y un diámetro de seis y medio que contienen, según la etiqueta firmada por el autor, *Mierda de artista*. Contenido neto: 30 gramos, conservada al natural, producida y envasada en mayo de 1961. Este texto se encuentra escrito en el lateral de cada de ellas en diversos idiomas (inglés: Artist`s Shit, francés: Merde d`artiste, italiano: Merda d`artista, y alemán: Künstlerscheiße). Todas están además numeradas y firmadas en la parte superior.

son dinámicos, como películas y vídeos. Partieron de conceptos artísticos cercanos al Arte Mínimal y al Arte Conceptual, mientras tanto, los artistas europeos eran influenciados por el Accionismo Vienés<sup>72</sup>, que empieza a indagar experimentalmente sobre el cuerpo desde una perspectiva psicológica y social en la que se funden arte y vida, pues se creía que el lenguaje de la imagen y del cuerpo podía producir una comunicación muy directa e inmediata, realizando un Arte Corporal donde predominaban aspectos más dramáticos, como rituales, automutilaciones, masoquismo, sadomasoquismo, que tenían mucho que ver con relecturas de la obra de Sigmund Freud, (Guasch, 2001, p. 94).

Es interesante constatar que las obras de Body Art se centran en dos líneas temáticas preferentes: la denuncia hacia la opresión y la soledad del individuo en una sociedad hipócrita que miente y manipula, y la convivencia de nuestro cuerpo y el de los otros, así como los límites entre lo público y lo

---

<sup>72</sup> Es la aportación más radical del arte austriaco con una serie de líneas de acciones y performances virulentas y corrosivas realizadas por cuatro artistas principales: Gunter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Otto Muehl. Quienes reaccionaron contra el expresionismo abstracto norteamericano y realizaron obras transgresoras, fetichistas, provocadoras, en acciones en las que el cuerpo terminaba siendo mutilado o envilecido. El grupo se mantuvo desde 1965 a 1968 y durante este tiempo sus miembros estuvieron sometidos a continuos arrestos y condenas. El accionismo vienés supuso el paso del happening hacia un arte más corporal y por eso se considera un precedente del Body Art. Los accionistas vieneses intentaban acabar con los tabúes que bloqueaban desde hacía siglos la comunicación no lingüística reivindicando lo erótico-sexual, lo masoquista, lo ritual, la crítica política, etc. Las prácticas de acción para cada uno de estos artistas son las siguientes: Hermann Nitsch, practica una obra de arte total a la que denomina “Teatro de las orgías y los misterios”, que son acciones rituales en las que se crucificaban y destripaban corderos, con cuya sangre se bañaban los oficiantes vestidos con hábitos religiosos, a través de las que buscaba una especie de catarsis y liberación de los instintos. Günter Brus, buscaba una obra de arte total a través de la que luchar contra la represión de los instintos humanos. Sus acciones eran exhibiciones sadomasoquistas con automutilaciones, exhibicionismo anal, etc. Que acompañaba de escritos y dibujos de gran violencia expresiva. Otto Muehl, realizó acciones con connotaciones sexuales y también con una gran carga política burlándose de los símbolos del Estado. Por ejemplo, defecaba mientras cantaba el himno nacional. Rudolf Schwarzkogler, hizo acciones en las que usaba su cuerpo para simular actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestismo, desarrollados siempre con una dramaturgia muy efectista.



privado. De la primera tendencia podemos destacar a Chris Burden<sup>73</sup>, quien se tendió haciendo el muerto en una calle para documentar las reacciones de la gente, y del segundo, *Seedbed* de Vito Acconci<sup>74</sup>, en el que tumbado en el suelo se masturbó durante ocho horas para literalmente fertilizar el ambiente artístico de la galería en la que se hallaba, o a Ulay y Abramovic, que se colocaban desnudos de modo que los espectadores hubieran de pasar entre ellos.

Pero también existieron otras tendencias como la reinserción en la vida de Ana Mendieta<sup>75</sup> o los acercamientos al Arte Conceptual de Dennis Oppenheim, quién indaga la relación del creador con el espectador.

Cuando se utiliza como lenguaje la expresión del comportamiento y el gesto corporal en la articulación de la obra y se exploran los estados psicológicos, físicos y emocionales más básicos y la interacción entre las

---

<sup>73</sup> La reputación de Chris Burden como artista crece en la década del setenta después de hacer una serie de controvertidas performances en las que la idea del peligro personal como expresión artística era el eje central. Su obra más conocida de esa época fue quizás *Shoot (Disparo)* -realizada en 1971 en el F Space de Santa Ana (California), -en que una ayudante le disparó en su brazo izquierdo a una distancia de unos cinco metros. Otras performances de esos años fueron *Five Day Locker Piece* (1971), *Deadman* (1972), *B.C. Mexico* (1973), *Fire Roll* (1973), *TV Hijack* (1978) y *Honest Labor* (1979), obras en las que Burden se ha crucificado sobre un Volkswagen, gateado sobre vidrios rotos o se ha metido en un saco bajo un coche en medio de la calle.

<sup>74</sup> Comenzó su carrera artística como poeta a mediados de los años sesenta. En sus inicios trabajaba con la página en blanco como un espacio en el que se podía actuar, utilizando las palabras como objetos para el movimiento. Sus acciones poéticas pasaron del papel a la galería de arte. Su propuesta era una nueva definición del objeto material y un espacio de encuentro entre el espectador y el artista. Empleó el vídeo hasta 1980, evolucionando a partir de aquí hacia lo que él mismo denominó “arquitecturas autoenderezables”. Como artista provocador, exponía su propio cuerpo ocultando el pene entre sus piernas para aparentar un cuerpo femenino. En abril de 1972, en la Galería Sonnabend de Nueva York, aparecía masturbándose bajo una rampa por la que circulaba el público asistente, mientras por un altavoz se oían sus fantasías.

<sup>75</sup> Artista cubana que salió de Cuba a los 12 años en la operación Peter Pan. Las obras de Ana Mendieta fueron autobiográficas y enfocadas en temas como el feminismo, la violencia, la vida, la muerte, el lugar y la pertenencia. Mendieta se ha concentrado en una relación física y espiritual con la Tierra, muy especialmente en su serie *Siluetas* (1973-1980). Dicha serie implicó la representación de siluetas femeninas en la naturaleza -en barro, arena y hierba- con materiales naturales que iban desde hojas y ramas, hasta sangre, imprimiéndolo en su cuerpo o pintando su silueta en una pared.

personas, donde el público es también participante de la acción podemos estar hablando también del género del Performance Art. Muchas obras iniciadas dentro del movimiento Body Art fueron analizadas como Performance Art. Las características son similares y podemos reseñar algunas que definen los dos géneros:

- En mucha de las piezas se pone la atención en la acción del artista más que en la realización de un objeto.
- Todas las piezas exhiben un valor efímero; no terminan de realizarse como objeto, quedan como una huella en el espacio temporal, que dejan en la memoria colectiva.
- Las obras tienen un lenguaje híbrido, porque mezclan diferentes disciplinas artísticas en las acciones que los artistas realizan.
- El Body Art crea un nuevo lenguaje cercano a la realidad cultural e histórica del mundo en el que vivimos, donde se incluyen los lenguajes de todas las disciplinas artísticas que conocemos.
- El mensaje literal del Body Art, puede parecer en ocasiones ambiguo o abstracto, pero siempre dependerá del lenguaje que decida adoptar el artista.
- Una de las características del Body Art es el contacto directo con el espectador, por lo que el creador tiene la posibilidad de interactuar de una forma más personal con el público, que tiene la oportunidad de vivir la experiencia del performance.
- Body Art también significa que es un arte que no puede ser comprado, vendido o tratado como una mercancía, y los artistas que practican este

tipo de arte lo ven como una acción artística que ha servido como medio de comunicación directa entre ellos y los espectadores, sin necesidad de la intervención de galerías, representantes, agentes, pago de impuestos o cualquier otro aspecto del Capitalismo.

- El Body Art es gesto y comportamiento, el cuerpo es un lienzo en blanco que se llena de trazos, líneas, letras y palabras. La acción es como el pincel que dibuja el acto y cada acto es parte de un lenguaje gestual que expresa sentimientos, recuerdos, anécdotas. Es una traducción, un traslado semántico de ideas a acciones.
- La temporalidad que caracteriza el Body Art constituye un desafío radical a las concepciones tradicionales de pintura, escultura, fotografía, video, etc.
- Los trabajos se suelen exponer en espacios alternativos, que pueden ser el estudio del artista, parques, la calle, un solar, un almacén vacío y también museos.
- La característica más sobresaliente del Body Art es la provocación, y es utilizada con toda intención para causar una especie de shock, de sacudida en el espectador, y animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propios conceptos culturales, posturas políticas, comportamiento social, percepción de la realidad, etc.
- Todas las características antes mencionadas lo son también del Performance Art. Podemos afirmar entonces que el Body Art que se centra en la exploración del comportamiento y el gesto corporal, es Performance Art.
- El cuerpo del artista es el elemento más importante del lenguaje del

Performance Art, es el soporte del discurso, porque define el acto creativo, tanto si es lenguaje explícito de la obra como si es uno de sus componentes.

- En la mayoría de las piezas, el cuerpo del artista se erige en símbolo dominante (Turner, 1980, p. 22).

Una forma de arte dónde la acción de un grupo o solo un individuo ocurre en un lugar particular en un tiempo determinado, es una forma artística que podría definirse como Performance Art.

#### 4.5.3. *Performance Art: el arte efímero.*

Un performance puede ser cualquier situación que involucre los elementos tiempo, espacio, el cuerpo del artista que realiza el trabajo, y la relación que se establece entre dicho artista y la audiencia participante (Fernández Consuegra, 2014, p. 129). El Performance Art tiene libertad de acción, el artista no intenta reflejar la realidad sino su mundo interior, el valor efímero de la obra radica en que nunca termina de realizarse como objeto. Nace como un arte híbrido y sus manifestaciones son ilimitadas, describe cómo un acontecimiento artístico que incluye poetas, músicos, bailarines, realizadores de películas, fotógrafos y pintores entre otros.

De alguna manera, las acciones son siempre exploraciones deliberadas de ciertas situaciones efímeras y de ciertas correspondencias intersensoriales. En ellas no sólo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra. (Aznar Almazán, 2000, p. 8).

El Performance Art es el medio a través del cual las ideas del Arte

Conceptual fueron expuestas en la década del setenta, donde la idea predomina por encima del objeto producido, no en vano algunos críticos afirman que el Performance Art es arte conceptual en movimiento. En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte. (Lewitt, 1967, p.80).

Por sus pocas posibilidades comerciales se creyó que este tipo de arte desaparecería, pero como veremos en este estudio sigue vigente y adquiere relevancia en los creadores escénicos del siglo XXI, hay muchas actividades performativas que alimentan las imágenes del video arte y la escena. Como vemos el Performance Art está ligado conceptualmente a una serie de movimientos como:

- El Happening (evento, ocurrencia, acontecimiento) de una manifestación multidisciplinar caracterizada por la participación de los espectadores que limita con el teatro de participación.
- El Body Art o Arte del Cuerpo que, como ya hemos visto, se usa el cuerpo como material plástico, como soporte del trabajo artístico que suele ir acompañado del registro fotográfico o de video de todo el proceso como del resultado.
- El Sniggling es una forma activista de Performance Art donde el público inicialmente no es consciente de que se está desarrollando una acción performativa.
- El Action Art más conocido generalmente por Jackson Pollock como Action Painting, donde las acciones más atrevidas vinieron de la

actividad pictórica, pero también incluían rituales sexuales como orgías, exhibicionismos y bestialismos, a este arte también se le unió el Arte del Proceso, en el, que se incluye la participación multitudinaria para conseguir un objetivo.

- Las Intervenciones son acciones artísticas que modifican algunas propiedades del espacio donde se desarrollan, siempre de uso no-convencional.
- La Acción Poética está basada en su mayoría en la poesía y la literatura.
- El Collage, que surge en el cubismo a través de las exploraciones de texturas y materiales, derivó hacia el relieve pictórico y dio paso en 1957 al “Assemblage”, compuestos de materiales y objetos diferentes agrupados de un modo no determinado por su uso.

Estas técnicas fueron relacionadas con el Performance Art por su dependencia y uso de los materiales tergiversados, otro de los movimientos asociados que nos interesa es Fluxus.

#### 4.5.4. *Fluxus o la improvisación de la acción.*

Fluxus fue un movimiento autoproclamado como anti-arte y organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978), pero con manifestaciones y ramificaciones en Alemania con Vostell, Nam June Paik, Beuys, Dieter Roth; en Francia con Be Vautier, Le Mont Young, Filiou; en Italia con Marchetti; Estados Unidos con Dick Higgins, Robert Watts, Cage e George Brecht; así como en Japón, Holanda, Canadá y España. La primera manifestación colectiva, “Fluxus Internationale Festspiele”, tuvo lugar en

Wiesbaden (Alemania), en septiembre de 1962. Este movimiento reunió a más de medio centenar de poetas, músicos, artistas plásticos y performers bajo consignas muy cercanas al dadaísmo y surrealismo. Es un movimiento alternativo y radical formado por intelectuales cuyo objetivo es buscar esa parte irracional y no convencional de la creación artística. Su nombre “fluxus” -flujo en latín- nos invita a dejar correr en libertad ideas y obras. Es un movimiento que se aparta de aquella belleza convencional, que pretende desarrollarse en todos los campos, es decir pretende ser interdisciplinario, utilizando todos los recursos que están a su alcance para realizar sus obras. El lenguaje no es el fin, sino el medio para un concepto de la renovación del arte. Como heredero del dadaísmo también escapa a toda tentativa de definición o categorización, busca estar mezclado con la cotidianidad, por ello emplea la táctica de la experimentación y crea reacciones en cadena para realizarlo, es una búsqueda de expresión de libertad.

Hay infinidad de obras y artistas asociados al movimiento, pero solo vamos a ver de manera ilustrativa una serie de representantes del movimiento que enmarcan el momento histórico. Comenzamos por su organizador George Maciunas, artista estadounidense quien, en 1960 creó una galería de arte en 925 Madison Avenue de Nueva York que se convirtió en un lugar de encuentro para la gente de Fluxus, atrajo a jóvenes artista japoneses como Yoko Ono. Maciunas creó un manifiesto fluxus cuyas copias fueron lanzadas al público en el Fluxus Festum Fluxorum, de Düsseldorf en 1963.



Foto: John Lennon y Yoko Ono, de pie frente a una obra de Maciunas realizada en su apartamento: *Supera todos los registros sobre el Genocidio* (1970).

Para Robert Filliou (1926), artista francés, Fluxus es como un estado del espíritu, un modo de vida que conlleva la libertad de pensar, de expresar y de elegir. Su actividad artística comienza en 1960, junto a Daniel Spoerri<sup>76</sup>, y en 1961 exhibe en Copenhague sus primeros poemas transcritos al pastel en papel de embalaje e interpreta el *Poema de 53 Kilos*. Los *Poemas en Suspense* del mismo período son concebidos por Filliou como una teoría de las implicaciones sociales del arte. En 1962 conoce a George Maciunas y se integra al Fluxus Art en cuyos eventos participa activamente junto a George

<sup>76</sup> Es un artista y escritor suizo nacido en Rumanía en 1930. Figura importante del arte de posguerra europeo. Muy conocido por sus *snare-pictures*, un tipo de ensamblajes o arte de objetos, en los que captura un grupo de objetos, como los restos de comidas de individuos, incluidos los platos, la cubertería y los vasos, los cuales fija sobre una tabla o una mesa y después expone sobre una pared. También es aclamado por su *Anecdoted Topography of Chance*, una analogía literaria de sus *snare-pictures*, en los que hace un mapa de cada objeto para localizarlo en su mesa en un momento concreto, acompañando cada descripción con el recuerdo personal que ese objeto evoca.



Brecht, La Monte Young, Ben, P. A. Gette y muchos otros. Expone, viaja, publica libros asiduamente, filma videos y distribuye su tiempo entre Canadá y Alemania en donde da curso a su vocación docente sobre todo en la Academia de Arte de Hamburgo. En 1984 realiza una gran exposición retrospectiva en Hannover, Berna y París que lo consagra como uno de los más grandes artistas del siglo XX. Su obra ha sido comparada con la de los grandes precursores como Roussel, Duchamp, Marinetti, Schwitters y Cage, quienes han cuestionado radicalmente los fundamentos de la creación artística proponiendo la mayor desarticulación y desorden posibles en el arte. A continuación incluyo un poema paradigmático de Filliou:

#### EL FILLIOU IDEAL

Este es un poema de acción y voy a presentarlo:

no decidir nada

no elegir nada

no querer nada

no poseer nada

completamente despierto

TRANQUILAMENTE SENTADO SIN HACER NADA<sup>77</sup>.

Conocido como el padre del video arte, Nam June Paik se integró en el movimiento Fluxus por las mismas preocupaciones artísticas que Wolf Vostell, Joseph Beuys, Alan Kaprow, John Cage y Yoko Ono, quienes buscaban la manera de dejar fluir de la vida cotidiana para resignificarla como obra de arte. Se inspiró en el compositor John Cage y el uso de sonidos cotidianos en su música. Hizo su debut en una exposición conocida como Exposición de Música Electrónica-Televisión, en la que dispersa por todas partes televisores a los que aplica imanes para alterar o distorsionar las imágenes. En 1964 Paik se trasladó a Nueva York y comenzó a trabajar con la

---

<sup>77</sup> Este poema, de índole autorreferencial, es de inspiración Zen y fue interpretado por Filliou en el Café Gogo de Nueva York el 8 de febrero de 1965 junto a la artista Fluxus, Alison Knowles.

clásica violonchelista Charlotte Moorman, combinando video, música y performance. Realiza la obra *TV Cello*, con un par de televisores puestos uno encima del otro, hasta que alcanzaron la forma de un violonchelo real, cuando la violonchelista Moorman señala a su arco a través del *cello* aparecen imágenes de ella y otros violonchelistas en las pantallas. Su mayor proyecto fue *El abrigo alrededor del Mundo*, diseñado para los Juegos Olímpicos de 1988 en Seúl, Corea. Allí creó una gigantesca torre utilizando reproductores de audiovisuales a la que le dio forma de pastel de cumpleaños y denominó *El más mejor, para ello* utilizó 1.003 monitores de televisión para una presentación ininterrumpida de imágenes de vídeo-arte con las actuaciones del percusionistas de Corea y los artistas internacionales Laurie Anderson, David Bowie, Merce Cunningham, Sergei Kuryokhin, entre otros. A Nam June Paik se le atribuye la creación del término “supercarretera electrónica”, creado para un informe encargado por la Fundación Rockefeller en 1974<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> En los años 90, cuando se populariza la frase de "superautopista de la información" el propio artista comentó que Bill Clinton le robó la idea. En 1996 Paik fue desactivado después de sufrir un derrame cerebral, y estuvo en una silla de ruedas durante diez años, pero su energía e inteligencia eran tan productivas como siempre, sus obras están en colecciones de museos de todo el mundo.

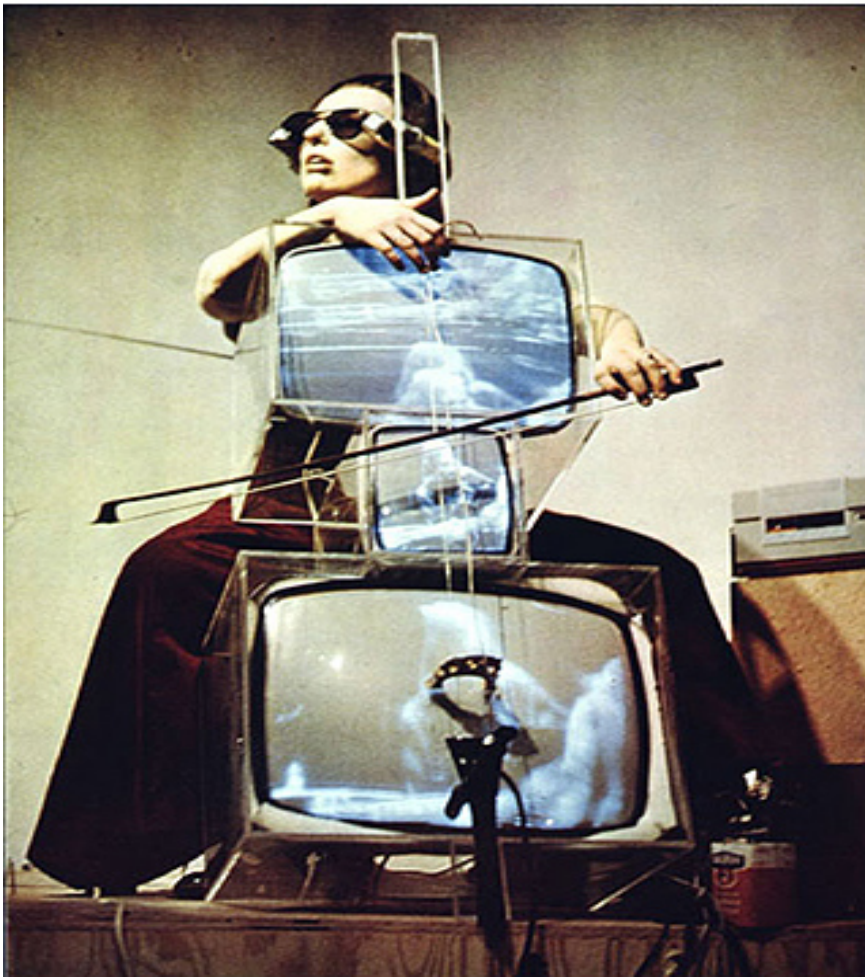


Foto de la obra de Paik *TV Cello* (1964) con la violonchelista Charlotte Moorman

Otro de los representantes de fluxus que tendrá gran influencia en los creadores que aparecen en este estudio es John Cage, compositor, filósofo, poeta, teórico musical, artista, etc., pionero de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales. Cage fue una de las principales figuras de la vanguardia o, mejor dicho, de la *post-war avant-garde*. Los críticos lo han aclamado como uno de los compositores americanos más influyentes del siglo pasado. Fue figura importante como elemento instrumental en el desarrollo de la danza moderna, sobre todo a través de su asociación con el coreógrafo Merce Cunningham<sup>79</sup>. Su composición más conocida es de 1952, la

---

<sup>79</sup> Pareja sentimental de Cage y una de las figuras imprescindibles de la renovación de la danza moderna.

denominada *4'33*, tres movimientos que se realizan sin la reproducción de una sola nota. El contenido de la composición está destinado a ser percibidos como los sonidos del medio ambiente que los oyentes escuchan mientras se lleva a cabo, simplemente cuatro minutos y treinta tres segundos de “silencio”, la pieza es una de las composiciones más controvertidos del siglo XX. Otra famosa creación de Cage es el piano preparado -un piano con su sonido alterado por la colocación de objetos diversos en las cuerdas-, con el que escribió numerosas obras para la danza y piezas de conciertos. Sus maestros Henry Cowell (1933) y Arnold Schoenberg (1933-35) son conocidos por sus innovaciones radicales en la música, pero las principales influencias de Cage estaba en diversas culturas orientales. A través de sus estudios de la filosofía india y el budismo Zen en la década de 1940, Cage llegó a la idea de la música aleatoria o el azar controlado, que comenzó a utilizar en sus composiciones a partir de 1951. El *I Ching*, un antiguo texto chino clásico sobre acontecimientos que cambian, se convirtió en herramienta de composición estándar de Cage para el resto de su vida. En una conferencia de 1957, denominada “Música Experimental”, describió la música como un juego sin propósito, que es una afirmación de la vida y no un intento de poner orden en el caos, ni de proponer mejoras en la creación, sino simplemente una forma de despertar a la vida misma.

Otro de los componentes de fluxus fue Joseph Beuys (1921-1986), artista alemán que decidió, después de la guerra, dedicar su vida al arte. Beuys fue nombrado profesor de escultura monumental en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf en 1961, un año después comenzó su asociación con artistas Fluxus, principalmente, Nam June Paik y George Maciunas, y más tarde con el artista minimalista Robert Morris. Ayudó a organizar la Festum Fluxorum Fluxus en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf en 1963, y participó por primera vez en la Documenta de Kassel en 1964. Beuys fundó el Partido Alemán de los Estudiantes en 1967, uno de

los numerosos grupos políticos que organizó durante la década de setenta. En 1972 fue despedido de la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf en medio de una gran controversia por admitir en su clase a más de 50 estudiantes que previamente habían sido rechazados. Al año siguiente fundó la Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Interdisciplinaria y se involucró en actividades políticas hasta que en 1976 se postuló para el Bundestag alemán. En 1978 fue nombrado miembro de la Akademie der Kunst de Berlín. Se caracterizó también por numerosas exposiciones en toda Europa y Estados Unidos. Beuys representó a Alemania en la Bienal de Venecia en 1976 y 1980. Una retrospectiva de su obra se llevó a cabo en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, en 1979. Fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo en 1980. Durante la inauguración de la Documentain Kassel en 1982, Beuys plantó 7.000 árboles de roble, acción que repitió en otras ciudades durante los años siguientes.

El factor más interesante de estas tendencias, es el empeño por representar lo real eludiendo el uso del símbolo, un verdadero proceso de sublimación metafórico del arte. Algunas de las performances más famosas e interesantes las protagonizó Beuys y su peculiar manera de dirigir la percepción del espectador a elementos sensoriales diversos dentro de narraciones poéticas a la vez que eficaces didácticamente. En su obra se funden mito, razón e intuición para crear un sentido nuevo. *La Silla de Grasa* es un buen ejemplo de ello: se trata de una modesta silla a la que añadió un bloque de grasa en diagonal, impidiendo así su función y obligando a contemplarla de nuevo con otros ojos. En performances como *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), se encerró en la Galería de Dusseldorf con una liebre y la cara cubierta de miel y polvo de oro, jugando con los elementos sonoros y táctiles. Convertido en una escultura viviente, sentado en una silla en un rincón de la galería en donde explicaba a la liebre muerta, que tiene en

su regazo como si fuera un niño, el significado de sus propios cuadros expuestos en la galería. Previamente se había paseado con la liebre por la galería, le había enseñado sus dibujos y dejaba incluso que los tocara con sus patitas. Para él los animales eran tan inteligentes como el hombre y había que aprovechar las fuerzas de algunos de ellos para contribuir al desarrollo político y social del mundo. En esta obra Beuys actúa de chaman, que intenta salvar a un mundo que está muerto, simbolizado por el conejo. El mismo Beuys dijo que prefería explicar sus obras al animal muerto en tanto en cuanto que considera que una liebre muerta tiene más sensibilidad y comprensión instintiva que algunos hombres con su racionalidad.



Foto de Joseph Beuys *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, (1965)  
Galería Schmela, Düsseldorf.

Sus temas, que giran en torno a la vida, la muerte y el sentido del arte, incorporan animales muertos o vivos, fieltro, mantequilla, grasa, trineos, etc., como en la performance *Coyote: Me gusta América y a América le gusto yo* (1973 Nueva York), la acción se iniciaba en el aeropuerto, desde el que fue

trasladado a la galería de arte en una ambulancia y envuelto en fieltro. Allí se encerró tres días con un coyote, un animal mágico para los indios pero repudiado para el resto de culturas por ser considerado un salvaje a pesar de no atacar al hombre. El coyote estaba en un espacio diferente al del artista, sin embargo Beuys entraba de vez en cuando envuelto en fieltro a este espacio, hasta que se fue ganando su confianza y acaba durmiendo sobre la paja del coyote en tanto que este duerme sobre las tiras de fieltro de Beuys. La acción acaba con el abrazo del artista al coyote y el esparcimiento por el suelo de la paja y el fieltro. Después, el artista volvió a ser trasladado, en ambulancia y envuelto en fieltro, al aeropuerto, de modo que no pisó más suelo americano que el de la galería. En la acción se incluían otros elementos que daban pistas del significado de la acción, como periódicos que simbolizaban el capitalismo norteamericano, una linterna, un viejo magnetófono, un bastón y un triángulo que Beuys llevaba en el cuello y con el que hacía música. En definitiva, lo que hacía era una crítica a la política estadounidense en relación con sus poblaciones aborígenes. Para Beuys, los Estados Unidos de Norte América tenían un trauma que superar y lo debía hacer a través del trato tú a tú con el coyote.

Siguiendo con el movimiento Fluxus, surgieron grupos vinculados a este movimiento como es el caso de España con el grupo Zaj.

#### *4.5.5. Zaj, el grupo pionero en el ámbito nacional.*

Zaj es un colectivo creado en el año 1964 por los artistas y compositores españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, y el compositor italiano Walter Marchetti. Fue el grupo pionero en el ámbito nacional en las prácticas del happening y la performance. Siguen la estela de John Cage, sus propuestas y prácticas artísticas se desarrollan en el ámbito de la experiencia y lo

experimental, abierto a músicos, artistas plásticos y poetas y sustentado principalmente en la música y la composición como proceso. El grupo contó con la participación destacada de Esther Ferrer, además de otros muchos creadores como Tomás Marco, José Luis Castillejo, Ramón Barce, Manolo Millares y Manuel Cortés. Zaj se dedicó sobre todo al desarrollo de las músicas de acción. Su gestación, entre 1959 y 1963, tiene una importante influencia del neodadaísmo y del zen, así como del pensamiento del compositor estadounidense John Cage, a quien Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocieron en Darmstadt en el año 1958. También se ha vinculado la actividad de Zaj a la de los primeros momentos del Fluxus, aunque existen evidentes paralelismos y similitudes, no podemos negar que las propuestas Zaj son tremendamente originales y se caracterizan por la precisa descripción de sus acciones, de manera que no dejan lugar a la improvisación ni tampoco a la participación del espectador.

Cuando Hidalgo y Marchetti se establecen en España a partir de 1960, una serie de circunstancias propician el nacimiento del grupo, sobre todo, el impulso vanguardista que afecta tanto a la música como a la literatura y las artes plásticas, cuyas iniciativas entran en contacto. Entre 1965 y 1967 Zaj se diversifica; compositores como Tomás Marco o artistas plásticos como Martín Chirino colaboran con el grupo, que se dedica sobre todo a lo que ellos mismos denominan un nuevo "teatro musical", en el que el sonido queda relegado a un segundo plano, para dar más importancia a los gestos y la producción de objetos.

La poesía visual, el mail-art, el happening, la performance y los libros de artista son algunos de los géneros cultivados por Zaj. Los componentes del grupo han participado en proyectos internacionales organizados por el movimiento Fluxus, por ejemplo con la pieza *A la búsqueda del silencio perdido* (1978) en el evento El tren de John Cage, en su gira por Estados Unidos en



1973; han organizado de manera intermitente conciertos y festivales Zaj; y la acción *Viaje a Almorox* realizada en 1965.

En 1967 tienen una apoteósica actuación en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, sólo realizaron una de las siete actuaciones previstas, debido al escándalo que supuso el estreno. El público madrileño no estaba acostumbrado a que un intérprete musical se comiera una manzana como única participación en un concierto. Entre 1967 y 1972 el grupo se reduce, en 1972 Zaj participa en los Encuentros de Pamplona, tras los cuales deciden realizar sus actividades fuera de España, debido a las presiones e incomodidades del régimen franquista. Desde ese año 1972 Zaj será de nuevo un grupo circunscrito a tres personas: Juan Hidalgo, Walter Marchetti, y Esther Ferrer. Dada la naturaleza experimental y conceptual de sus trabajos, estos se extienden a distintos soportes: libros de artista como *La caída del avión en el terreno baldío* (1966), de Castillejo; *Viaje a Argel* (1967), de Hidalgo; o *Arpocrate seduto sul loto* (1968), de Marchetti. Además de textos, partituras, obras musicales, fotografías y objetos de reminiscencias duchampianas, como *Pavé-valise* (1975), de Ferrer. La fotografía aparece en su doble acepción, como obra -véase el caso de *Flor y hombre* (1969), de Hidalgo- y documento gráfico de sus conciertos y acciones, tal como queda patente en *El recorrido japonés*, 1963; *6 minutos para dos intérpretes y 3 posiciones de contacto* (1966), de Hidalgo; o en *Íntimo y personal* (1971), de Ferrer. El grupo prolongará su existencia y sus actividades hasta 1996, año en que el Museo Reina Sofía realiza una retrospectiva de su producción. En el día de hoy, hablar de Zaj es seguir hablando de los límites del arte musical y de las delicadas líneas que separan un arte de otro.

Dentro de las parcelas del happening, la performance, el fluxus y el Body Art, entendidos todos ellos como arte de acción, tuvieron un papel muy importante los movimientos feministas. Las reivindicaciones y acciones

feministas van a proliferar a partir del mayo francés. Las acciones feministas cuestionan el valor que se le da a la diferencia de sexo, las convenciones e instituciones que discriminan la vida pública y privada de la mujer: la familia, el estado, incluso el museo. Critican también la existencia de un falso feminismo que en el fondo es puritanismo y fascismo disfrazado.

#### 4.5.6. *Performances Feministas: el cuerpo político.*

A partir de los años 70 surge un tipo de performance específicamente femenina/feminista influida por la primera generación de mujeres artistas conscientemente feministas, como Judi Chicago<sup>80</sup>, que quisieron dar imagen a todo lo que había quedado fuera de la lógica patriarcal, para lo que hablan de la condición femenina y sus condicionantes, y luchan por disociar a la mujer de su representación como objeto sexual fetichizado, caso también de la obra de Nancy Spero.

Las performance feministas nos permite dar cuenta de procesos de creación y producción que transitan métodos y formas procesuales, prácticas colaborativas, creación de alianzas, trabajo en red y la presencia del sujeto excéntrico de la política feminista. Muchas artistas feministas adoptaron el

---

<sup>80</sup> Pionera del arte feminista estadounidense, fue reconocida por la crítica en la década de 1970 por su obra *The Dinner Party*. Se trata de una gran mesa dividida en treinta y nueve espacios donde se colocaban otros tantos platos, cada uno de los cuales conmemoraba a una mujer histórica o mitológica. Los platos estaban distribuidos en un triángulo equilátero de tres mesas. Cada mujer estaba representada por un plato que contenía una forma abstracta creada a partir de la iconografía de la vulva que la artista consideraba el “núcleo central” femenino, además de por un mantel con su nombre bordado y por un cáliz. En las baldosas del suelo se inscribieron otros tantos 999 nombres. La secuencia cronológica de la obra reconstruye los orígenes sociales y el declive del matriarcado, su sustitución por el patriarcado, la institucionalización de la opresión masculina y la respuesta de las mujeres a ésta. La obra viajó por todo el mundo y contó con más afluencia que ninguna otra exposición celebrada hasta la fecha en un museo. Hoy, *The Dinner Party* forma parte de la colección permanente del Brooklyn Museum de Nueva York.

Performance Art en los 70, resignificando el género de acuerdo con las estrategias del movimiento político femenino. Es interesante destacar cómo estas estrategias incluyen la “colaboración, el diálogo y un cuestionamiento constante de las asunciones estéticas y sociales, y un nuevo respeto por el público.” (Felshin 2001, p. 83).

Para López Anaya “el feminismo tuvo un impacto decisivo en el arte y en la crítica, cuando el debate entre una visión política de la sociedad y de su arte estaba en el centro de todas las disputas” (López Anaya 2007, p. 215). En la necesidad de democratizar el arte, de evidenciar las restricciones discursivas, ideológico-culturales que condicionaban la participación de las mujeres y de todo. Otro sujeto que no respondiera a las características del “Hombre Ilustrado” son las artistas mujeres, quienes toman la calle para apropiarse de los alrededores de los museos, del espacio público. El espacio público deja de ser solo el lugar donde se instala la obra de arte, generalmente escultórica, para convertirse en soporte del arte: la superficie donde se despliega la creatividad de los y las artistas. El espacio donde el arte disputa su lugar dentro de la sociedad y los sujetos productores de arte su rol social. El arte público, es aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le superpone una localización pública y una recepción participativa. (Felshin 2001, p. 85), el arte feminista, a través de una gran cantidad de medios, se hizo eco de las propuestas políticas del feminismo, dando forma estética al credo “lo personal es político” (Felshin 2001, p.83); idea que guió gran parte del arte, exhortándonos de la dimensión pública que adquiere la experiencia privada. El espacio público se presenta como el lugar en el cual se disputan sentidos y significados.

El cuerpo ha sido y es un dispositivo fundamental de regulación y control social, pero también de denuncia y reivindicación, por lo que ha estado y sigue estando muy presente en los diferentes feminismos, sobre todo

en el sector artístico o en el feminismo de la diferencia. Las mujeres, ausentes durante mucho tiempo del paisaje artístico, imponen su visión del mundo, alternativa y rebelde contra el orden patriarcal, a través de la imagen escenificada de su propio cuerpo. Un claro ejemplo es el caso de Orlan, quién ridiculiza el estereotipo de la mujer objeto (*Le baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque n° 2* [El beso del artista. Distribuidor automático o casi n° 2], 1977/2009) cuyo cuerpo, exhibido y lustrado, se vende como un coche. Sus parodias del cuerpo -máquina tragaperras evocan a un Eros contemporáneo con una función de objeto de consumo corriente.



Foto de la obra *El beso del artista*. [Distribuidor automático o casi n° 2] (1977) de la artista Orlan, en Málaga 2015.

Una de las acciones más simbólicas, realizada a principio de los años 60, por la artista Yoko Ono fue *Cut Piece* (1964). En ella la artista se dejaba cortar la ropa inmóvil, contemplaba la escena tranquilamente sentada, con lo que simbolizaba, de un lado, la pasividad de la sociedad ante la discriminación de la mujer, y por otro, la falsa moral ante el cuerpo desnudo femenino. Otras importantes accionistas que trataron temas feministas fueron Adrian Piper, quien puso en evidencia la manipulación a la que es sometida la mujer. En su performance *Algunas superficies reflejadas* (1976) aparecía vestida de negro, con

gafas y bigote bailando e iluminada de un solo foco. Al mismo tiempo su voz grabada explicaba algunos aspectos de su vida, su trabajo como chica gogó, etc., y otra voz de hombre criticaba severamente sus movimientos que ella variaba según sus indicaciones. Finalmente, se apagaba la luz y aparecía proyectada en una pantalla, para cuestionar si había sido aceptada por la gente. Rebeca Horn, artista alemana, trabajó sobre el tema del cuerpo femenino, desafiando a los espectadores a que ignoraran o les pasara desapercibida la parte sexual de la mujer y se valoraran más otros aspectos. Con esta idea realizó trajes que eran especialmente sensuales con los que se paseaba por la ciudad y los parques intentando que la gente se acostumbrara a ignorar su hermosa presencia. Un ejemplo es *Unicornio* (1971), consistía en una serie de bandas blancas atadas por su cuerpo desnudo con un cuerno de unicornio sobre la cabeza. Otra de las artistas feministas fue Barbara T. Smith, famosa por su obra de 1973 *Freed Me*, en la que en un ambiente ritual, con incienso, aceites, vino, perfumes, marihuana, libros, estaba sentada invitando a entrar a las espectadores a hablar con ella o actuar sobre ella. Ella se mostraba a sí misma como una odalisca, aludiendo a la estereotipada imagen de la mujer como objeto del deseo masculino. En muchas de sus acciones asumía el papel de virgen, y en otra de puta. Hannah Wilkie realizó un cartel llamado *Cuidado con el feminismo fascista*, cuyo objetivo fue intentar desenmascarar el falso feminismo. Su reivindicación del género femenino frente al mito del hombre omnipresente en el arte fue una lucha constante en la vida de la norteamericana. Su cuerpo, en general, y su vagina, en particular, fueron iconos que utilizó para aunar arte y lucha. Otra de las creadoras de la que hablamos anteriormente y a la que situamos en el activismo feminista es Ana Mendieta, como comentábamos con anterioridad, esta artista cubana fue exiliada y tuvo una vida muy al límite, en sus acciones trató temas rituales, de sangre, violencia y fertilidad, mezcla de catolicismo y paganismo, de santería y religiones animistas cubanas. Pero al mismo tiempo, trabajó mucho el tema de

la violación. Un ejemplo es su obra *Muerte de un pollo* (1972), en la que la artista desnuda sujeta a un pollo agonizante sin cabeza y salpicando sangre, con lo que además de a los ritos cubanos, aludía también, en cierto modo, a la violación. Esta temática se ve más abiertamente en *Violación* (1973), realizada poco después de la violación y asesinato de una estudiante en el campus de la Universidad de Iowa. En la acción la artista aparece desnuda, llena de sangre, sobre una mesa iluminada y todo su alrededor son objetos rotos, sangre, etc. El mismo hecho de hablar de violación suponía romper el código de silencio que rodeaba a este tema, siendo esto lo más importante de una obra que fue muy criticada.



Foto de la obra de Ana Mendieta *Violación* (1973)

También desde la fotografía se dieron a conocer muchas mujeres artistas cuyo trabajo respondía a la mirada lasciva de un público masculino, es el caso de la fotógrafa neoyorkina Cindy Sherman (1954), como comentamos anteriormente, la artista también neoyorquina de performance Hannah Wilke era un peso pesado durante este periodo, y en cuya obra a menudo posaba desnuda. Al contrario que el exhibicionismo de Wilke, Sherman ha sido una artista del ocultamiento, disfrazándose desde mediados de los setenta para emular fantasías pop. El desnudo no formaba parte de su trabajo a pesar de que en los años ochenta, tras los éxitos de sus fotogramas, adoptó en su fotografías pechos sintéticos y vulvas artificiales. Pero durante los años setenta, Sherman jugó un papel preponderante en la reestructuración feminista del cuerpo. La propia Sherman, especialmente en sus comienzos, creó infinidad de personajes. Su importancia como artista reside en esta confusión capaz de crear con su cuerpo para revelar la naturaleza interpretativa de la psique femenina. Los seres que emergen de sus brillantes transformaciones pertenecen al glamour de la industria cinematográfica de los años 30 y 40, cuando la belleza femenina era la clave para vender entradas.

Sherman conjuga la verdad y el artificio al mismo tiempo. Hace hincapié en el momento en que una mujer ya no sabe si está interpretando un papel o revelando su propio ser.

A mediados de los años 80 aparecen un grupo de artistas en Nueva York que se hacían llamar *The Guerrilla Girls*, quienes desplegaron por la ciudad carteles reivindicativos en forma de performances cuestionadoras. En uno de estos carteles aparecía una lista de galerías de arte donde menos del 10% de las obras expuestas eran de mujeres. Otro de los carteles más elocuentes es el que preguntaba: DO WOMEN HAVE TO BE NAKED TO

GET INTO THE MET MUSEUM?, en este cartel una mujer desnuda con una máscara de gorila aparecía junto a un texto que decía: “Menos del 3% de los artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero el 83% de los desnudos son femeninos.”



Foto del cartel que denuncia las pocas artistas mujeres que pueden encontrarse en los museos.

El origen de este trabajo está en un encargo para diseñar una cartelera para el Public Art Fund en Nueva York, que lo rechazó con el argumento de que el diseño no era suficientemente claro. Las Guerrilla Girls pagaron un espacio de propaganda en los buses de Nueva York para poder exponerlo, hasta que la compañía de buses canceló el encargo diciendo que la imagen era demasiado sugestiva.

La imagen es, efectivamente, muy sugestiva. Combina la famosa Odalisca de Ingres con la máscara de gorila: una conjunción extraordinariamente lograda de la idea de lo femenino sexuado –una mujer perteneciente al harem, condensación de las fantasías acerca de la mujer como objeto sexual- junto a la referencia a lo primitivo como lo instintivo, lo brutal, lo salvaje. (Ocampo, 2010, p. 16).

Las componentes del grupo siempre llevaban máscara de gorila y, ocasionalmente, minifaldas y medias de red. Comentaban que nadie en su entorno familiar o laboral conocía su identidad. De hecho, además de su misteriosa identidad, se desconoce cuántas personas formaban el grupo. De todas maneras, las Guerrilla Girls americanas tuvieron imitaciones y



compañeras en otros países como Francia e Inglaterra.



Foto de la Guerrilla Girl con máscara de gorila.

Las Guerrilla Girls inventaron una combinación única de texto, contenido y gráfica veloz que presenta los puntos de vista feministas con un humor descarado y divertido. Como resultado, muchas personas que originalmente no están de acuerdo con las posiciones de las Guerrilla Girls son llevados por su gancho gracioso, reflexionan y, con frecuencia, cambian su modo de pensar. Guerrilla Girls quiere rehabilitar la palabra con "f" (feminismo), para que la gente que cree en las ideas feministas (igualdad de oportunidades, el fin de la discriminación por género, acceso igualitario a la educación, educación acerca de los derechos reproductivos y derechos humanos para las mujeres) vuelva a llamarse a sí misma "feminista".

Todos estos procesos artísticos se van a consolidar como referentes e influencias para los creadores propuestos en este estudio que son una muestra significativa de la escena de investigación de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

## **BLOQUE II:**

LA ESCENA DE INVESTIGACIÓN ENTRE DOS SIGLOS.

CRE-ACCIÓN EN EL ÁMBITO HISPANO.

## CAPITULO 5

### TRÁNSITOS DEL TEATRO DE INVESTIGACIÓN EN LA ESCENA ESPAÑOLA

#### 5.1.- EL ARTE TELÚRICO DE ALBERT VIDAL.

Albert Vidal (1945) es un creador polifacético, artista pionero en España de la investigación y experimentación escénica. Como creador ha transitado por las fronteras artísticas engendrando piezas que van desde la performance, teatro, cine, video, conciertos musicales, teatro visual, acciones, fotografías, chamanismo industrial y eventos telúricos, término acuñado por él mismo, creando un género propio: el arte telúrico.

Su obra es tan prolífica y diversa que atenderemos concretamente a los trabajos de creación en el límite de la disciplina teatral y también aquellas experiencias fuertemente presenciales. Sus obras aluden a temas sociológicos y antropológicos relacionadas de forma connotativa con el espacio donde son presentadas. Albert Vidal es uno de los artistas más originales y potentes de nuestro país, un investigador incansable de la escena española de investigación.

En el segundo tercio del siglo XX en España la experimentación escénica era prácticamente inexistente, se da a pequeña escala en ámbitos minoritarios con poca o nula trascendencia pública y siempre influidos por experiencias foráneas más permeables en la zona de Cataluña, debido a la herencia anterior de la dictadura española, dónde Barcelona estaba en plena eclosión modernista en la

arquitectura, el mobiliario, las artes decorativas y la literatura. Su burguesía era más culta que la de otras ciudades españolas, lo que contribuía a generar una sociedad civil más desarrollada y propiciadora para que ciertas iniciativas teatrales hallaran su apoyo. También la situación geográfica y el dinamismo social le hicieron ser más abierta a las formas artísticas que emergían en Europa, Francia en primer lugar. En este contexto de apertura, para Albert Vidal va a ser determinante su formación con maestros europeos y posteriormente asiáticos como Lecoq, Darío Fo y Kazuo Ohno. Nuestro creador se autodenomina artista performántico “quien debe tener la condición física de un atleta y la mente de un sabio” (Vallejo, 2009, 3 de octubre). No se considera actor sino un pensador que se expresa teatralmente y se expresa de una manera volcánica con una excesiva actividad, en su dilatada carrera ha combinado espectáculos más convencionales con aquellos completamente fuera de lo común, así como su participación en el cine español con conocidos actores y directores.<sup>81</sup> Se ha dedicado a lo largo de su prolífica carrera como profesional a la subversión de los cánones escénicos y se puede definir como el creador mutante por excelencia, construye en sus obras un discurso que viene avalado por una investigación teórica llevada a la praxis y en la que encontramos frecuentemente los principios del teatro antropológico que creara Eugenio Barba en esta época de los sesenta.

La Antropología teatral individualiza los principios que el actor debe poner en práctica para permitir esta danza de los sentidos y de la mente del espectador. Es un deber de los actores conocer tales principios y explorar incesantemente sus posibilidades prácticas. En esto consiste su oficio. Serán ellos quienes decidan luego cómo y con qué fines utilizar la danza. En esto consiste su ética. La antropología teatral no da consejos sobre la ética es su premisa. (...) Se basa en una búsqueda empírica, de la cual extrae principios generales. Se desarrolla en una dimensión operativa en pos de la eficacia de la acción escénica. Define un campo a indagar y forja los instrumentos teóricos para explorarlos. Individualiza leyes pragmáticas. (Barba, 1992, p. 69)

---

<sup>81</sup> Actores como Javier Bardem, Vittorio Gassman, Sharon Stone y Gerard Depardieu. Sus películas más recientes son: “*Barcelona, Ciutat Neutral*”, dirección de Sonia Sánchez, 2010, “*El Gran Vazquez*”, dirección de Óscar Aibar, 2009. “*El Tambor del Bruc*”, dirección de Daniel Benmajor, 2008, “*El Color de la Inocencia*”, dirección de Empar Roselló, 2004, “*El año que trafiqué con Mujeres*”, dirección de Jesús Font, etc.

Las experiencias parateatrales de Vidal de las que hablaremos más adelante formaban parte de esa incesante búsqueda exploratoria, sus estudios preliminares para las creaciones van a ser dinámicas comunicativas de relaciones interpersonales y de experiencias intensas de vida colectiva, mucho más allá del espectáculo y de la relación del actor con el espectador, para buscar la “eficacia” que toca al espectador en el mismo sentido que Artaud encontraba la eficacia en la precisión absoluta y ésta la halló con el descubrimiento de la Danza Balinesa “Un teatro que someta al texto, puesta en escena y realización, es decir todo lo que tenga especificidad teatral será teatro de imbéciles, de invertidos, de gramáticos, antipoético, vale decir, occidental.” (Artaud, 1980, p. 41).

Artaud despojó al actor de la realidad cotidiana occidental para hacerlo volver a la etapa primitiva expresando visceralmente sus sensaciones, estamos en los inicios de la gestualidad moderna, que deja de ser una copia de la gestualidad de la realidad cotidiana para constituirse en un lenguaje metafórico, dónde el espectador puede llegar a sentirse incapaz de reconocer la relación entre los gestos y sus significados, esta gestualidad como vimos en el inicio de este estudio parte de las propuestas de Meyerhold, Piscator, el propio Artaud, Brecht y otros quienes hacen que los gestos no se correspondan con la realidad que vive el personaje, están en función de un nuevo código que tiene que ver con el contexto y con una vía de recepción más sensorial en la que el director juega con la intuición del espectador, estamos en plena ruptura con el texto dramático y con el autor como elementos principales del teatro.

Como vimos anteriormente hacia finales de los sesenta se produce esta reacción contra los supuestos estéticos de la generación realista, aunque esto no supuso la desaparición absoluta de la estética social. La ruptura que se produce se refiere a la forma de concebir el teatro y no a su sentido último, que en esencia sigue siendo el mismo: una visión crítica de la sociedad contemporánea. En este sentido, podemos hablar de Albert Vidal como el creador español escénico pionero en esta ruptura realizando un trabajo de investigación teatral en los

límites, transitando y sobrepasando las fronteras de la monodisciplina teatral. Al igual que los creadores que trabajan desde la investigación y la multidisciplinareidad, Vidal encuentra mayor comprensión con la gente del mundo de la danza que con los propios del teatro: “Yo en Barcelona soy un bicharraco marginal, me llevo bien con la gente que hace danza y con la gente de teatro tengo poco contacto” (Ortega 1982, p. 23).

No en vano, desde sus inicios Albert Vidal siente inclinación por la música y el teatro desde su infancia al que llegará según sus palabras por una necesidad orgánica y no por un ejercicio racional, fue introducido en el ambiente de la música Jazz dónde comienza a tocar la batería, y posteriormente en el año 1963, junto con el trompetista Martín Colomer, funda el grupo “New Jazz Quarter”, uno de los grupos pioneros de música Jazz en España. Sus primeros trabajos como actor profesional serán en la compañía de la conocida malagueña Doña Ángeles Rubio Argüelles<sup>82</sup> creando con el violonchelista holandés Gert Kretz la pareja artística “Maxi and Candy” dedicada a realizar números de clown musical. La casualidad que Vidal esté en Málaga en aquella época -una ciudad de provincias que se convirtió en apéndice de la vanguardia teatral española gracias a la labor del Teatro Ara-, influirá en el devenir creativo del creador. Son de esa época sus primeras obras *La Caída del Pájaro Herido* (1964) y *Germans Quinter* (1967) producida esta última por el Teatro Ara<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Ángeles Rubio-Argüelles (Málaga, 1906-1965), condesa de Berlanga de Duero, promotora de una iniciativa teatral que removi6 la escena malagueña en una 6poca poco propicia para el teatro. Creadora del Teatro Escuela ARA, logr6 que en los a6os sesenta, por las piedras del Teatro Romano, revivieran los cl6sicos gracias a su labor como directora y dramaturga. Por sus manos docentes pasaron Antonio Banderas, Ra6l S6nder, Fiorella Faltoyano, Tito Valverde y una extensa lista de artistas agradecidos a sus m6s de veinte a6os de entrega como mecenas de la profesi6n en una ciudad de provincias, convertida en ap6ndice de la vanguardia teatral. Hija de una multimillonaria, Carlota Alessandri y Aymar y casada con el escritor, arist6crata y diplom6tico Edgar Neville (conde de Berlanga de Duero), su privilegiada posici6n le acerc6 a Lorca, Falla, Ortega y Gasset, Valle Incl6n, Baroja y Mihura. Era amiga de los autores del momento y consigui6 que vinieran a M6laga casi simult6neamente que a los estrenos de Madrid.

<sup>83</sup> Iniciales de 6ngeles Rubio-Argüelles.

En plena dictadura franquista Doña Ángeles Rubio tenía su peculiar forma de evadir la censura de la posguerra. Su estatus social y su pasaporte de diplomática ayudaba a que las autoridades fueran benévolas con sus iniciativas. Aún así, tuvo que emplear la picaresca en más de una ocasión, como da testimonio el profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de la ciudad malacitana Oscar Romero:

Hacíamos siete copias mecanografiadas en papel carbón del texto que íbamos a representar y al Ministerio le entregábamos las tres últimas, que casi no se leían. Aprovechábamos los 15 días de rigor para esperar la respuesta y, si no llegaba, el Gobierno Civil nos autorizaba el estreno. Luego la censuraban, pero ya estaba estrenada<sup>84</sup>.

La censura en España duró desde 1939 a 1975, fue un instrumento de control que cerró el camino algunas obras dramáticas. La incidencia de la censura en el teatro de la época fue más que evidente, tanto por las obras que fueron completamente censuradas como por aquellas que fueron recortadas o por las que fueron recluidas a teatros de circulación minoritaria, los llamados teatros de cámara y ensayo.

La influencia de esta larga censura se dejó ver en el Teatro Español tanto por lo que se censuró como por lo que se generó con ella, es sabido que el censor que corregía al autor de derechas lo hacía solo en estridencias inoportunas con el público pero no censuraba las ideas de la obra, en cambio, la corrección al autor de izquierdas era inevitable y el choque frontal con el censor suponía la prohibición de la obra, la manera de evitar la censura siempre generaba polémica como asegura el crítico José Monleón (1993) “(...) se reflejó en la famosa polémica sobre el *posibilismo*, protagonizada por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre” (p. 8). El autor que vivió muy de cerca esta polémica nos dice que para Buero lo importante era que el teatro ha de ser “posible” para que llegue a existir, y en el dramaturgo está la posibilidad de no proponer un texto que sea rechazado

---

<sup>84</sup> Comunicación personal, el 10 de marzo de 2009.

frontalmente por motivo imposible para la censura, la reflexión de Sastre en este sentido nos dice que este *posibilismo* puede degenerar en una autocensura por parte del autor, privándole del papel de explorar los límites de su posibilidad. Pero el teatro de la izquierda también se valió de otros procedimientos para evadir la censura como el citado caso del Teatro Ara de Málaga, y tantos otros, era común el uso de la metáfora para insinuar aquello que estaba prohibido decir.

Herederos directos de las corrientes europeas hay dos autores españoles vanguardistas de este momento: Fernando Arrabal y Francisco Nieva. Fernando Arrabal es el creador del “teatro pánico”, caracterizado por la mezcla de elementos diversos (humor, terror, azar...) y la influencia surrealista, especialmente en el lenguaje<sup>85</sup>. Francisco Nieva enlaza también con el teatro del absurdo, pero concibe sus dramas como un vehículo de liberación de cualquier tipo de represión (social, sexual...); por su propia formación teatral como escenógrafo, sus obras tienen una importante dimensión plástica<sup>86</sup>.

En los sesenta aparece también en España la vanguardia que se desarrolla en los límites de la teatralidad, comienzan los inicios del grupo Zaj (1964) con su teatro instrumental *Concierto Zaj* (1967), la poesía escénica de Joan Brossa con *Concert Irregular* (1968) quién dedicará elogiosos comentarios al trabajo de Vidal y Els Joglars con *Mary d'Ous* (1972) en Barcelona, herederos del happening de John Cage<sup>87</sup>, para estos autores la creación musical es un modelo válido para llevar el arte escénico a una libertad radical eliminando los sistemas verbales “ya que estos implicaban un fuerte anclaje de carácter mimético y culturalista con la realidad exterior.” (Cornago, 2000, p. 249).

---

<sup>85</sup> Había empezado su trayectoria con *El cementerio de automóviles* (1957), que presenta una sociedad en desintegración. De la década del setenta, aunque escrita a mediados de los años sesenta, es *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de claro contenido simbólico.

<sup>86</sup> A través de los años ha ido clasificando su producción en: teatro furioso: *Pelo de tormenta*, teatro de farsa y calamidad: *Malditas sean Coronada y sus hijas* y teatro de crónica o estampa: *Sombra y quimera de Larra*.

<sup>87</sup> Recordemos que John Cage compositor estadounidense organizó el primer Happening después de la II Guerra Mundial en la escuela Black Mountain College en 1952, esta iniciativa fue multiplicándose por otros artistas como Allan Kaprow (1958) hasta el primer festival Fluxus (1962) “Internationale Festpiele Neuerer Musik” organizado por George Maciunas en Wiesbaden, como adelantamos en el capítulo 2.



A nivel internacional se dan en Europa los laboratorios de investigación teatral de Grotowsky y Eugenio Barba, se da el estreno de la mítica obra *El Príncipe Constante*, de Grotowsky en Polonia y tenemos a Joseph Beuys, en Alemania con su pieza *Cómo se explica los cuadros a una liebre* por otro lado se sitúa Arrabal con *El cementerio de Coches*, en Francia. El panorama español se describe con protestas estudiantiles que invaden las calles y en el contexto norteamericano estamos en el inicio de la guerra del Vietnam, también los disturbios raciales están en el panorama de EE.UU que desembocan en el asesinato de Malcom X, los grupos americanos como el Open Theatre y el Living Theater de Nueva York forman parte de este escenario internacional. Con este paisaje de experimentación en las artes y de revolución social nuestro creador Albert Vidal decide trasladarse al París de 1968, para cursar estudios en la escuela de Jacques Lecoq en materia de mimo, teatro y movimiento. También aprenderá comedia del arte, máscara, arte del clown, análisis de movimiento, acrobacia dramática y demás en la Escuela de Circo de París.

Su encuentro con la actriz inglesa Celia Booth desembocará en la creación de su primera compañía independiente con la que realizaran creaciones de teatro visual, estrenando en el Teatro Romea de Barcelona la obra *Máscaras i movimente* (1969) que volverán a presentarlo en una segunda versión incorporando la colaboración de grupos de marionetas como La Claca de Joan Baixes y Teresa Calafell, este trabajo tuvo una buena acogida por parte de la crítica y el público, una nueva versión la presentaron en L.A.M.D.A Theatre de Londres con el título *Maketheatreup* (1970).

Tras acabar su formación en la escuela de Lecoq, éste le hace una proposición a Vidal para dar clase de mimo y acrobacia dramática en Italia en la Escuela del Piccolo Teatro de Milán, -que en aquellos momentos era uno de los centros docentes más reconocidos de Europa de tradición brechtiana-, Vidal chocará de frente con la dirección de la Escuela ya que las nuevas corrientes artísticas que trae desde París rompen de manera radical con la tradición de la

institución, su trabajo *Pasegiatta in campagna* (1970) consistía en mostrar una vaca viva en el aula de danza como ejemplo de presencia pura y belleza en movimiento natural, con su segundo trabajo *La tempestad* (1970) termina su aventura docente en el Piccolo ya que todo el público acaba empapado de agua y entre ellos el director del centro.

Tras la experiencia docente crea su primer espectáculo en solitario titulado *Il Mimo Vidal* compuesto en dos partes la primera *L'incio della giornata* (1971), mostraba como un ciudadano al extrapolar los gestos rituales del vestirse, acaba estrangulándose haciéndose el nudo de la corbata, en la segunda parte *Week-end* (1971), un rutinario trabajador se expande en fantasías al disfrutar del poco tiempo libre que le concede su apretado ritmo laboral, estos primeros trabajos presentados en el Teatro Stabile di Como (Italia) mostraban ya, -aunque en clave de comedia-, la clara actitud crítica e inconformista que encontraremos a lo largo de toda su carrera artística.

En la Italia de principios de los años setenta y después del mayo del sesenta y ocho, en París se respiraba un efervescente ambiente de agitación política y cuestionamiento social, caldo de cultivo idóneo para el posteriormente laureado Premio Nóbel de Literatura (1997) Dario Fo que con su "Teatro della Comune" (1970) mantiene una presencia muy viva en todo el país, ya que se situaba en el entorno de la izquierda política italiana y escribía acidas sátiras contra el poder; el vaticano, la mafia y el capitalismo<sup>88</sup>. Siendo Darío Fo amigo de Jacques Lecoq, Albert Vidal tuvo ocasión de conocerlo en sus frecuentes visitas a la escuela por lo que se presentó en su compañía y fue aceptado como actor, manteniendo así, una continuidad en su formación artística. Darío Fo acogió con entusiasmo la incorporación de Vidal en su compañía, actuando como actor de gira por toda Italia con la obra *Il Telaio* (1971) y en el papel de "Il mangiavespe" en sustitución

---

<sup>88</sup> Entre sus obras más conocidas se citan *Muerte accidental de un anarquista* (1970) y *Aquí no paga nadie* (1974). En 2002 publicó su autobiografía *El país de los murciélagos*. En una de sus últimas obras, *L'anomalo bicefalo* (2003), presenta un retrato irreverente y crítico del primer ministro italiano Silvio Berlusconi. En el 2013 escribió el Mensaje del Día Mundial del Teatro donde critica al poder en estos tiempos de crisis y sus políticas contra los actores.

del mismo autor. A través de esta relación surgió el espectáculo de teatro visual en solitario de Albert Vidal dirigido por el propio Fo *Lavora, lavora che domani e domenica* (1972). Durante los dos años siguientes trabajará como actor en esta compañía y realizará giras por toda Italia, llegando incluso a escribir a Darío Fo una obra especialmente dedicada a las capacidades de actuación de Vidal que llevaba por título *Traliccio di stato* (1972) sobre la desaparición del editor Feltrinelli<sup>89</sup>.

En una pausa de su trabajo con la compañía, presenta en el Festival Internacional de Música Contemporánea la obra *Charter* (1972), claramente influenciada por su colaboración con el comediógrafo italiano. La obra trata sobre la peripecias de un turista romano que coge el avión por primera vez en su vida para ir a visitar el Museo Nacional de Londres, este trabajo que al principio se presentó casi como una composición “a capella” de música contemporánea, fue tomando con el tiempo un matiz de tragedia y comicidad, obteniendo un gran éxito popular que le llevaría por los más prestigiosos teatros de Europa. Ya finalizada su colaboración con la Compañía de Darío Fo y antes de su regreso a París, Albert Vidal presentó en el Teatro Spazio Zero de Roma la obra *Miti e riti della borghesia* (1973). Para el creador su experiencia en Italia complementaría la formación anterior de la escuela francesa en el teatro de la alta comedia con dos de sus grandes maestros Jacques Lecoq y Darío Fo.

Albert Vidal se instala en París a la edad de 26 años y durante los próximos dos años y medio trabajará como profesional del espectáculo. Cada noche presenta en el cabaret L'Écluse su obra anterior *L'incio della giornata* (1971) intentando adaptarla al panorama artístico de la ciudad, junto a la actriz Marie Pillet presentará la obra *Le rituel* (1974) en el Festival de Como (Italia) escrita por

---

<sup>89</sup> Giangiacomo Feltrinelli (1926-1972) fue editor, político y activista comunista italiano que tras fundar una editorial de éxito en 1954 fue fundador y comandante en 1970 del grupo paramilitar GAP (Grupo di Azione Partigiana), este grupo se convertiría en los “años plomo” en la segunda organización terrorista después de las Brigadas Rojas. Como editor promocionaba publicaciones sobre la vanguardia, en 1972 fue encontrado muerto al pie de una columna de alta tensión, aunque su muerte fue vista popularmente como sospechosa.

el propio Vidal. Con las obras de *Charter* (1972) y *Week-end* (1971) actúa en varios teatros de la capital francesa combinando su trabajo como actor televisivo, esta época es de incertidumbre y adaptación en la búsqueda de su propio lenguaje como creador pero bajo la sombra de las enseñanzas de sus maestros.

Utilizando el modelo de creación a través de la relación con la música presentará un trabajo en el Festival de Avignon en colaboración con el compositor de música contemporánea Phillipe Capdenat titulado *Opera Solo* (1975), trata de un bebé con extraños poderes, quien corta con sus propios dientes el cordón umbilical que le une a su madre y se aventura por la ciudad burlando todo tipo de normas sociales, acabará siendo perseguido por la policía, encontrando refugio en las cloacas de la ciudad y siendo expelido a un vertedero de la periferia. Allí, descubrirá al gran amor de su vida Beatriz, al cantar sus bellezas descubriremos que se trata de una motocicleta. Indudablemente está influenciado por la temática del teatro del absurdo como forma de acuerdo frente a la ansiedad, lo salvaje y la duda, frente a un universo inexplicable optando por la metáfora poética como medio de proyección de los estados más íntimos y asumiendo la fantasía, sueños o pesadillas sin interesarle la realidad objetiva, en estos momentos el creador entra en un periodo de lucha existencial.

La maquinaria industrial junto con técnicas de teatro físico será la siguiente propuesta de Albert Vidal estrenada en el Theatre Le Palace de París y llevará por título *Le diable a ressort* (1976), elementos de esta obra era una motocicleta y unos grandes globos de gas que acabarán explotando al ser alcanzados por flechas multicolores seguidas de catapultas, rotura de platos, huevos lanzados a una cariátide, petardos etc., en este punto de su carrera, el actor romperá con el mundo del teatro y suspenderá una de sus funciones en plena actuación pidiendo al público que pasen por taquilla para que le devuelvan el dinero, porque no encuentra ninguna explicación racional para seguir haciendo teatro, pidió disculpas a todos. En la entrevista con Martínez (2011) afirma que aquel hecho estuvo producido por un profundo respeto al teatro, ya que no podía permitir

engañar más a los espectadores, sintiendo que estaba completamente fuera de lo que hacía y que quizá aquel acto fue uno de los más puros y honestos que ha hecho en su vida. Sobre el mismo hecho afirma en Picazo (1993) lo siguiente:

(...)Estaba en una situación de considerable debilidad interna, entonces. Y desperté precisamente, a mitad de esa actuación. Estoy de acuerdo en que estuvo mal hecho, pero en aquel instante era el teatro o yo, o hacía lo que hice o me daba un infarto allí mismo. Fue una reacción completamente visceral. *L'aperitiu (El aperitivo)* fue el primer resultado de aquella huida y tardó en llegar dos o tres años. Me costó en efecto, dos o tres años volver a presentar algo al público. Después, la evolución, como la de ahora misma va siguiendo...A mí me da la sensación de que todo depende de la actitud interna, de la manera de situarnos delante de la cultura, la política y la sociedad. (p. 244)

Quizás este hecho no hubiera tenido trascendencia si esa decisión la hubiera tomado en privado y no delante del público, lo cual atendiendo a la personalidad del artista sería una decisión premeditada para darle mayor fuerza y relevancia al hecho, aunque no era la primera vez que suspendía la función delante de un público.<sup>90</sup>

Tras la decisión de su retirada de los escenarios y en plena crisis creativa y existencial Albert Vidal decide marcharse a la India, necesitaba algo nuevo y fue a buscarlo al continente asiático como muchos jóvenes de la época, aunque la estancia en ese país a principios de 1976, no duró mucho ni fue relevante a nivel profesional pero la cultura hinduista y su filosofía sería de gran influencia en su devenir creativo.

El veinte de noviembre, de 1975 moría en España el General Franco, dándose por finalizado un periodo de cuarenta años de dictadura militar. Al restablecerse la democracia en España, se creó un ambiente de apertura social y cultural, por lo que Albert Vidal decidió volver a España instalándose en su ciudad natal e iniciando una nueva faceta en su creación artística, esta vez como productor y director de cine.

---

<sup>90</sup> Cuando trabajaba con la compañía de Dario Fo, en Italia, hubo una llamada telefónica al teatro anunciando una existencia de bomba que resultó ser una falsa alarma.

Desde la abolición de la censura una serie de momentos históricos con carácter relevante hicieron trascender su influencia en el ámbito cultural del Estado español, estamos hablando de la aprobación de la Constitución, el intento de Golpe de Estado, la victoria del PSOE en las elecciones con mayoría absoluta, la integración de España en la Unión Europea, la Huelga General de 1988, la Expo en Sevilla y los Juegos Olímpicos en Barcelona, además del triunfo del partido popular en las elecciones, de 1996. Durante estas dos décadas las manifestaciones culturales experimentan un desarrollo muy vivo. A rasgos generales podemos destacar una creciente difusión exterior de la obra de escritores, mayor presencia de obras y autores de lengua no castellana como consecuencia de la presencia de los poderes autonómicos y una extraordinaria vitalidad creadora en todos los géneros literarios.

La supresión de la censura tuvo inmediata repercusión en la escena española, los primeros años estuvieron señalados por la recuperación de obras y autores prohibidos hasta entonces, textos emblemáticos de Valle-Inclán y Lorca, obras acerca de la Guerra Civil o críticas del régimen de Franco, sin embargo lo más característico fue la exhibición excesiva de desnudos femeninos, el llamado destape.

En este contexto hay que tener en cuenta que durante los años posteriores hubo un descenso de espectadores debido a la competencia del cine y la televisión por lo que en las ciudades el teatro dejó de ser el principal entretenimiento. Lo que da lugar, en los primeros años de Gobierno Socialista, a un ambicioso plan de apoyo al teatro desde la administración pública, con proyectos como: la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico bajo la dirección de Adolfo Marsillach, el Plan Nacional de Auditorios y Teatros, la creación de festivales como el de Teatro Clásico Español de Almagro, en definitiva, el Estado se convierte en el principal empresario. Fueron ocho años de Gobierno Socialista con un conjunto de mejoras y desilusiones que llevaron a conformar el panorama teatral de finales del siglo XX, en España.

Los espectadores de teatro de la transición seguían relegados a un sector de la burguesía, la política teatral ejercida por el partido socialista no tenía el respaldo de los espectadores, por lo que a medio plazo llegaría a ser insostenible, el teatro en España no estaba ligado a las luchas sociales y curiosamente ningún líder sindical lucharía por una reivindicación cultural, -uno de los tradicionales motores del movimiento obrero y los teatros independientes de la transición ligados al ámbito de la universidad irían desapareciendo-. El clima de permeabilidad entre los diferentes tipos de teatros que se daban en aquel momento estaban ligados al pacto nacional, una especie de voluntad de consenso para superar los enfrentamientos civiles de la dictadura del General Franco.

Se dan en estos últimos años un conflicto entre teatro de autor y teatro de director. En esta corriente suben a las tablas dramaturgos pertenecientes a tres grupos: los que ya escriben durante el franquismo -pero que a partir de 1975 amplían y consolidan su prestigio-, como Antonio Gala y Fernando Arrabal, Buero Vallejo o Alfonso Sastre, algunos procedentes de grupos de teatro universitario, que se dan a conocer en esta época, como José Sanchís Sinisterra, -dramaturgo que realizará talleres de teoría teatral y práctica dramaturgica dando lugar a nuevas generaciones de dramaturgos y fundando el llamado “Teatro Fronterizo”-, o autores como José Luis Alonso de Santos, considerado uno de los autores más representativos de la transición porque sus obras conectaban con la realidad del espectador del momento en obras como *La estanquera de Vallecas* (1981) y *Bajarse el moro* (1985), la cual supuso su consagración, también el actor y autor Fernando Fernán Gómez, autor de *Las bicicletas son para el verano* (1984), donde recrea la cotidiana existencia de una familia corriente en el Madrid de la Guerra Civil.

Como consecuencia de la política realizada en las distintas autonomías en materia de subvenciones culturales también se favoreció el germen de autores de las distintas autonomías españolas. La progresiva desaparición de los grupos de teatro independiente, dio lugar a la aparición de compañías estables, formadas por

profesionales del teatro unidos por planteamientos comunes tanto estéticos como ideológicos que trabajan juntos de modo permanente, asumiendo por lo general todos los aspectos del proceso de la creación dramática: textos, dirección escénica, interpretación y gestión económica y amparados por las políticas regionales y la creación de empresas públicas de gestión cultural y sus circuitos autonómicos.

En Cataluña, tuvo especial relevancia los grupos de Els Joglars o Tricicle, los cuales han creado espectáculos históricos, y en Andalucía el grupo La Cuadra que ha desarrollado un tipo de teatro basado en las formas de la cultura popular española y mediterránea: la fiesta, el cante, danzas y rituales. Otra modalidad específica es el teatro de calle, espectáculos itinerantes, desfiles, procesiones, etc., que rompen por completo la tradicional barrera entre el público y la escena, desapareciendo los elementos verbales y el desarrollo lineal de la acción, se potencian al máximo los gestos, el movimiento, la mímica facial, la música, los ruidos y el vestuario. También en estos modos de hacer destacan dos grupos catalanes: Els Comedians y La Fura dels Baus, todos ellos coetáneos de Albert Vidal, quien a su vuelta siente una nueva necesidad de rompimiento con el lenguaje teatral y realiza una tentativa en el mundo de la imagen, produciendo tres cortometrajes en compañía de Maribel Melero como ayudante de dirección, el primer cortometraje titulado *La Boda* (1976), nos presenta una visión crítica comparada con una pelea de Boxeo sobre la institución del matrimonio, en *El Sopar* (1977) trataba de la voracidad con la que unos señores de la alta sociedad comían un cerdito asado el día de Navidad siendo ellos mismos al final convertidos en cerdos y el último cortometraje que cierra la trilogía de lenguaje surrealista y crítica social es *El Consumidor* (1978), aquí el personaje interpretado por él mismo, se ve sumergido en un mar de ansiedades irresistibles adquiriendo cada vez más y más nuevos productos de consumo.

Pero tras esta experiencia Vidal se retirará de nuevo inmerso en una crisis no resuelta desde que abandonara los escenarios en París, aunque tuvo muy buena acogida su recopilatorio de obras presentadas en Europa *Weekend, Opera Solo*, y



*Charter* todas ellas bajo el título de *El Bufó* (1975) en el Teatro Romea de Barcelona, también le llegaron premios por su trabajo cinematográfico como productor y director. Los trabajos iconoclastas en el lenguaje del mimo contemporáneo fueron recogidos en una publicación titulada *Cant a la mímica* (1982) con fotografías de Leopoldo Samsó.

Pero todo esto, no era suficiente para mantener a Albert Vidal en los escenarios, se imponía la necesidad de una habitación propia, en el sentido de la emblemática obra de Virginia Woolf, es decir, ese lugar propio que será urgente en la vida del actor. Un espacio privado para pensar lo público, un lugar para el tiempo reflexivo susceptible de ser al mismo tiempo comunicación y acción pública, un espacio para el desarrollo creativo e intelectual y para la producción de la práctica creativa le resulta al actor necesarias para la comprensión de las nuevas condiciones en las que quiere realizar su producción por lo que Albert Vidal se instala a veinte kilómetros de Barcelona -en el pirineo catalán-, donde adquiere una antigua casa de campo cuyos cimientos datan del siglo X, un refugio a mil doscientos metros de altura aislada del mundo urbano y sin luz eléctrica, este lugar a modo de cuarto propio cumple las condiciones sugeridas por Marc Auge (1998) para ser considerado “lugar” ya que es identificatorio y permite cargarse de referencias para la identidad, es relacional y contiene historia, contiene recuerdos en contraposición a su concepto “no-lugar” como espacio transitorio y circunstancial y siguiendo a Virginia Woolf (2003) es un lugar diferente, un símbolo del cambio, una concreción del lugar autónomo donde empezar a “ser”, mediante la lectura y la escritura, “un lugar intersticial donde estamos queriendo ser algo distinto a través de la auto-observación, la escucha del propio cuerpo, la recreación del gesto o la presencia como entidades en sí misma, en la contemplación del mundo y su movimiento”(p. 49).

En este lugar donde el creador se aleja del teatro para entender el teatro desde sus experiencias artísticas y su formación, será el lugar donde nacerán nuevas resistencias creativas que acabará denominándose “arte telúrico”, una

nueva piel desde la que mirar. Aunque para llegar como tal a este concepto faltarán diez años más de investigación y trabajo sobre energía corporal y el nuevo concepto de comunicación.

Los alumnos de unos talleres impartidos en Barcelona, dos años antes, irán a visitarle al refugio de montaña y junto a ellos -Tony Jodar y Marisa Madrona-, comenzaran a realizar entrenamientos y prácticas de movimiento corporal al aire libre, inspiradas en el alma de la marioneta como principio de búsqueda para un nuevo lenguaje del actor. Este entrenamiento acabará en un trabajo significativo en la obra de Vidal denominado *L'aparitiu* (1977), llevando una idea del teatro hacia el territorio de la performance y proponiendo un cambio en la clave de lectura para el público. Como había decidido dejar los escenarios este espectáculo se presentó, por primera vez, en el escaparate de una zapatería como soporte de la comunicación. La acción de esta pieza duraba cincuenta minutos y consistía en una pareja sentada en una mesita tomando un aperitivo atendidos por un camarero, la excelencia en la ejecución de las acciones y la belleza artística del trabajo fue elogiada por la crítica, de tal manera que fue requerido de nuevo en festivales internacionales, aunque para el creador uno de los errores fue presentarla en el Teatro Romea porque “luchaba continuamente contra el escenario, el edificio, el patio de butacas” (Picazo, 1993, p. 244), en esta ruptura con los escenarios y su avance hacia la performance, Albert Vidal comienza a comprender las claves de este nuevo lenguaje, por lo que el propio Vidal afirma:

En aquella ocasión me di cuenta realmente de la importancia fundamental del lugar donde presentas el hecho que ha de tener una lectura. Se ha de ser muy respetuoso con la elección de los espacios dónde se han de presentar las cosas, porque son determinantes para la lectura de la obra. Con *L'aparitiu* respiré, cuando volvimos a la calle, ya fuese en una estación, al pie de una farola, en el aeropuerto o en medio de la Plaza Real. En aquellos lugares donde la gente podía decidir si se detenía a mirarnos o si seguía andando, *L'aparitiu* reencontraba aquella lectura más distendida, más de performance que ya incluía, aun siendo la primera obra de mi salida del mundo del teatro. (Picazo, 1993 p. 254)

Presentando la pieza en circuitos europeos, -pero fuera de espacios escénicos convencionales-, y actuando libremente en plazas públicas, estaciones de trenes, mercados, etc., Albert Vidal y Marisa Madrona que formaban pareja escénica, -y también en la vida real-, irán alternando los circuitos comerciales con su refugio en la montaña durante dos años, hasta que en el Festival de Nancy (Francia) irá representando a España y conocerán al maestro japonés de danza butoh, Kazuo Ohno, esta mirada hacia el país japonés acabará influenciando significativamente su evolución creativa, no solo en él sino en otros artistas y grupos españoles<sup>91</sup>.

La ruptura sentimental con Marisa Madrona provoca la desintegración de la compañía profesional, Vidal se encuentra de nuevo solo y sin ninguna orientación creativa, lo que genera su desaparición del panorama escénico como artista de vanguardia para realizar una nueva experiencia parateatral, vuelve a la búsqueda de nuevas vivencias en el mundo del cabaret y la revista, el actor se presenta como un personaje anónimo en las puertas del Teatro Oasis de Zaragoza<sup>92</sup> en busca de trabajo como cómico, donde el director del teatro le contrata poniéndole el nombre artístico de “Cachito”, incorporándose como parte de la plantilla del teatro con un modesto salario que mantendría durante cuatro meses, allí aprendería la tradición oral de otro género artístico: el teatro de revista, desaparecido en la actualidad.

Mediante esta experiencia como eterno alumno que trasciende al maestro Vidal hallará lo que denomina “El teatro del ruido”, concepto que le traslada al recuerdo del teatro oriental donde encontró que las representaciones teatrales cuya duración de siete horas, era seguida por cientos de personas que asisten habitualmente como público, y que hacen su vida al mismo tiempo que se produce la representación, este tipo de teatro es el que Albert Vidal encuentra en el teatro de revista, último bastión de la tradición oral que se transmite entre los

---

<sup>91</sup> El grupo español La Fura dels Baus pasará temporadas en la escuela de Kazuo Ohno, en Japón, influencia que se verá reflejada en sus trabajos.

<sup>92</sup> Uno de los mejores cabarets de España con más de cincuenta años de historia, actualmente convertido en discoteca.

actores del género, y que la pulsación generada y la energía de este tipo de representaciones no se encuentra en el teatro literario, para Vidal este menosprecio a la revista y al actor de este género le confiere una marginalidad y una dignidad al oficio no mistificada (Ortega, 1982), en la continua búsqueda de su identidad a través de la obra creativa, el creador ahondará en la temática de la muerte como paso a un nuevo renacimiento.

En este sentimiento del negarse a sí mismo nacen una serie de obras que giran en torno al tema de la muerte, entre ellas *L'enterrament* (1982), una de las obras de la trilogía, compuesta por tres acciones: el velatorio, el cortejo y la aparición, en las cuales escenifica su propio funeral convocando a todos sus amigos y conocidos mediante un anuncio publicado en los periódicos de su ciudad natal. La ceremonia fúnebre se celebró en la ciudad de Vic y contrató los servicios funerarios y todo el ritual de un velatorio: flores, esquelas y cintas con inscripciones tipo “tus amigos no te olvidan...”, quedó instalado en una pequeña salita de una casa abandonada en el centro de la ciudad, rodeado de velas un féretro custodiado por los propios servicios funerarios, siendo una atmósfera real y ritual. El siguiente punto de la representación fue el cortejo fúnebre seguido por un total de trescientas personas a pié, todos los espectadores que veían el cortejo se convertía en actores viendo la representación desde las puertas o balcones de sus casas. La acción más inesperada de esta representación fue cuando el coche fúnebre comienza a aumentar la velocidad hasta desaparecer en un descampado fuera del alcance de la vista de todos y volviendo aparecer en las puertas del cementerio de Sitges a las cinco de la mañana como una presencia.

Albert Vidal como actor/performer es el teatro mismo, construye un territorio específico del hombre en situación de representación ante el espectador, -la muerte de la acción y la resurrección en la próxima aparición-, es creador de la metáfora del propio hecho teatral, como cuerpo que (re)presenta su propia muerte metaforizada en acciones poéticas y por lo tanto simbolizada, el teatro como celebración de la vida que se representa y se celebra, porque está sujeta a la

muerte, como así, sujeto está el actor/performer Albert Vidal a su propia obra. Como creador no tiene impuesta la piel de ningún personaje como afirma en Fernández Lera (1995):

(...) y cuando el actor es creador, no existe razón para imponerle la piel de personaje alguno, como si fuese una lagartija, sino que puede tomar la voz del personaje -como el violinista toma las notas de Bela Bartok o de Cristobal Halffter, o de Gyorgy Kurtag- sin renunciar a su voz, a su piel, a su experiencia y a su presencia. Sin caer en imposturas absurdas. (...) Y en estos momentos es más lógico -y debería ser más realista- pensar en los territorios del teatro- del escenario- como territorios abiertos. Esa es una realidad en la existen una verdadera infinidad de ejemplos en la historia de las artes escénicas del siglo XX. (p. 24)

Esta acción se representó en el Festival Internacional de Teatro de Sitges con el título *Danza por un momento de silencio* (1982), al principio el actor se encuentra detrás de una cortina que traspasa como primera acción y camina por una alfombra de metacrilato con luz propia, esta transición está separada o mediatizada por una imperceptible transparencia, cuando aparece crudamente representando el vacío y la desnudez en la ingravidez del espacio donde el cuerpo camina y explora adentrándose en el reino del caos. En este sentido, Grotowski denomina “actor santo” a aquel capaz de conferirle capacidad operativa a su propio cuerpo, de corporizar tanto en el sentido de ser-cuerpo como en el de tener-cuerpo, mientras que el acto de tal corporización lo denomina “acto de revelación”, esta utilización de un vocabulario religioso para denominar el cuerpo del actor no es para sacralizarlo sino para poner de relieve que el cuerpo humano, como decía Gordon Craig, no es un material como cualquier otro, sino que es un organismo vivo en continua transformación. De esta manera para Fisher\_Lichte (2011):

(...) El cuerpo humano no posee una esencia invariable, solo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera de nuevo, se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo. De ahí que el cuerpo mantenga, en última instancia, su condición de indisponibilidad. El físico estar-en-el-mundo, que *no* es, que *deviene*, contradice palmariamente la obra de arte. El cuerpo no puede convertirse en obra hasta que muere, y entonces solo en tanto que cadáver. Con ello se alcanza al menos provisionalmente

una esencia invariable que solo puede mantenerse con un rápido embalsamamiento. En este estado se deja emplear como material, y puede ser trabajado, preparado y moldeado no solo en rituales, sino también en procesos artísticos (...). El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene en otro. (pp. 36-37)

Albert Vidal se adentra cada vez más en esta nueva actitud interpretativa donde le pide al espectador una lectura diferente a la del espectáculo teatral convencional, una lectura más activa donde prime el interés por las emociones y sentimientos donde su papel como creador es el de desaparecer dentro de su propia obra matando al ego para no anteponerlo a la situación o al sentimiento y poder engrandecer la obra. Para Vidal “el artista se ha de situar detrás de lo que hace.” (Picazo, 1993, p. 254).

Tras esta experiencia artística de su representación del viaje al reino de la muerte decide viajar a Japón, y ponerse en contacto con las vanguardias artísticas, entre ellas la danza butoh o también conocida como danza de las tinieblas, una danza posnuclear cuyo máximo representante es el bailarín y maestro Kazuo Ohno, de quien recibirá clases paralelamente con el también coreógrafo y bailarín Min Tanaka uno de los fundadores de mayor edad de la danza butho japonesa. En el Teatro Plan B de Tokio, cuna de la vanguardia nipona de danza, presenta la obra *Omoide* (1982) obra no vista en España, en la que él mismo se introduce lentamente en un cúmulo de tierra, bailando la memoria de la vida, las sensaciones que tiene una persona en sus últimos instantes de vida, cerrando así con esta trilogía de las obras sobre el tema de la muerte.

De vuelta a España forma de nuevo compañía para comenzar los ensayos de su próximo montaje, en su centro de los Pirineos convoca a cuatro actores: Albert Jaén, Dietrich Grosse, Xavier Millán y Toni Jodar -quién había trabajado anteriormente en *L'aparitiu* (1977)-, como preparación a los ensayos propuso una nueva experiencia parateatral, consistía en iniciar una expedición de tres meses por pueblos de España sin saber exactamente dónde iban, dejando al destino la aleatoriedad de su viaje, moviéndose en automóvil con *rulotte* y camioneta, y atendiendo una de las reglas preestablecidas, la cual consistía en pernoctar al aire

libre y en la naturaleza, sin poder cobijarse en hoteles ni campings. La jornada comenzaba al amanecer con prácticas y ejercicios corporales en torno a la energía del cuerpo, con este entrenamiento fue desarrollando un principio dramaturgico sobre la relación del cuerpo y el espacio, de aquí surgió la idea de presentar estas coreografías en pueblos y plazas públicas, con esta experiencia trabaja a nivel pre-expresivo, es decir un nivel operativo, una práctica que durante el proceso intenta desarrollar en la vida escénica haciendo aflorar nuevas relaciones e inesperadas posibilidades de significados, para Eugenio Barba (1992) el nivel pre-expresivo tiene coherencia propia, una independencia que tiene que ver con la lógica del proceso y no del resultado.

El concepto de “pre-expresividad” sirve para algo solo si está relacionado con el actor, una persona que utiliza una técnica extra-cotidiana del cuerpo en una situación de representación organizada. Las técnicas de levitación, de artes marciales, el ping-pong y el tai-chi, son todas técnicas extra-cotidianas, pero no tiene nada que ver con la pre-expresividad. El concepto de pre-expresividad tampoco sirve para comparar las técnicas del cuerpo de diversas culturas. Se transforma en algo absurdo si intentamos aplicarlo a otros campos. (pp. 168-169)

La idea de presentar los entrenamientos en las plazas públicas lo vimos anteriormente en los trueques del Odin Teatret realizados durante los años 1974 a 1984, donde las comunidades respondían con sus danzas, sus manifestaciones culturales o cualquier manifestación ante su presencia, los actores de Odin recogían de alguna manera en el intercambio, voces, instrumentos, formas y energías del cuerpo con relación al espacio para sus propias investigaciones y organización del *bios-escénico*, estos trueques se realizaron en pueblos de Italia, Perú (en Lima y en una prisión de Ayacucho), España (en un hospital psiquiátrico de Valencia), en Japón con los burakumin (parias), en el Sahel, en Venezuela o en la Amazonía venezolana con la tribu de los Yanomami, etc., un teatro que Eugenio Barba (1986) ilustra de esta manera:

La diferencia es nuestro punto de encuentro. Imagínate dos tribus, en las dos orillas de un río. Cada tribu puede vivir por sí misma, hablar de la otra, hablar mal de ella o

elogiarla. Pero cada vez que cruza el río y va a la otra orilla, lo hace para trocar algo. No cruza el agua para enseñar, predicar, entretener, sino para dar y tomar: un puñado de sal por un pedazo de tela, un arco por unas perlas. Trocamos nuestro patrimonio cultural. (p. 237)

Al igual que la fórmula odiniana sirve para crear significados en el espectáculo, del mismo modo, la experiencia de investigación que propone Albert Vidal “a lo ibérico” a sus actores, acabará en un nuevo montaje. La expedición llega hasta las Hurdes, seis meses de nomadismo hasta el camino de regreso a su refugio de montaña, una vez allí comenzaron a ordenar todas las experiencias adquiridas que desembocaron en el espectáculo *Cos* (1982), estrenado en el Teatro Regina de Barcelona. Un teatro visual que dirige e interpreta con cuatro actores más, en clave de música y movimiento, los actores se relacionan con los objetos sin ningún argumento previo solo la confrontación de los cuerpos con los objetos



Foto de la pieza *L'home urbà* (1984).

sin ningún simbolismo, “el objeto cuenta con su apariencia y sus posibilidades cinéticas que por obra y gracia de la técnica, puede llegar a adquirir movilidad autónoma” (Abellán, 1983, p. 88).

En su siguiente proyecto pone de manifiesto esa búsqueda incesante y experimental como creador, va a trabajar la (des)contextualización y la realización escénica en espacios performativos como lo hicieron anteriormente los grandes renovadores escénicos y los vanguardistas<sup>93</sup>, la necesidad de crear nuevas posibilidades entre el actor y el espectador para el movimiento y la percepción lo lleva a presentar el trabajo en varios formatos dependiendo del espacio performativo de exhibición con la pieza *L'home urbà* (1984), este trabajo va a ser uno de los más representativos de Albert Vidal. En él nos encontramos con un oficinista realizando su tareas cotidianas rodeado de más de cien objetos

<sup>93</sup> Tal es el caso de Reinhardt con la obra *Sueño de una noche de verano* presentada en un pinar cercano de Berlín (1910), o *El Gran Teatro del Mundo de Salzburgo*, de Hofmannsthal, en la Kollegienkirche de Salzburgo (1922) y *El Mercader de Venecia* en el campo San Trovasso de Venecia (1934). En el caso de Evreinov presentó *Asalto al Palacio de Invierno* en la plaza delante del Palacio de Invierno de San Petesburgo (1920), etc. (Fischer-Lichte, 2011, p. 75)



numerados y colocados en el espacio intencionadamente en función de las necesidades fisiológicas, creando diversos espacios para realizar las actividades cotidianas de aseo, alimentación, reposo, entretenimiento, trabajo, etc., entre los objetos que le llevarían a poder realizar estas actividades estaba una cama, una mesa de comedor, un inodoro, un lavabo, una bicicleta, una radio, un televisor. Los espectadores se detenían delante de su jaula y podían verle cambiándose el traje y poniéndose un pijama, cogiendo el teléfono, oyendo la radio, etc., el actor se comunicaba con el público a través de la mirada o de acciones y gestos, se podía ver sus reacciones ante las diferentes situaciones, miedo, temor, risa, pero la palabra no estaba dentro de los códigos técnicos de expresión para este trabajo, las acciones que realizaba no tenían ninguna lógica ni una secuencia predeterminada para Xabier Fábregas (citado en Sánchez, 2006) constituye la pérdida de sentido que conduce al espectador a concebir la finalidad como una argucia pragmática. Es la exposición viva de un ciudadano de la urbe cuyas únicas imágenes de este hábitat se ven a través de la pantalla de un televisor en la que aparecen ininterrumpidamente anuncios publicitarios, el impacto de este trabajo tiene que ver con la connotación del espacio en el que se exhibe, aunque fue estrenado en el paseo marítimo de Sitges, en 1983. Fue muy sorprendente para el público cuando este espectáculo se lo encuentran en el zoo de Barcelona, como un animal más de la fauna que normalmente se exhibe, situado en un espacio acotado junto a tres chimpancés y mostrándose a la contemplación de los visitantes dentro del hábitat natural de un ejecutivo medio. La presentación de un hombre descontextualizado llevando hasta el extremo la representación del hombre urbano, del individuo de la ciudad exhibido en más de cuarenta zoológicos de ciudades del mundo como Londres, Tel –Aviv, Miami, etc. De todos los perfiles de público posibles, para el creador los niños son su mejor público, quedándose horas contemplándole en los zoos de todo el mundo, aunque también fue presentado en otros espacios como el marco del Congreso Internacional de Teatre e Catalunya o en una plaza céntrica de Bruselas, etc, es en

el espacio zoológico donde encuentra su sentido más poderoso. Sobre el espacio performativo Fischer-Lichte (2011) afirma:

Los reformadores del teatro en el paso del siglo diecinueve al veinte y los representantes de las vanguardias históricas eran conscientes de la performatividad del espacio. Exploraron las posibilidades que ofrecían los diferentes espacios en lo que tocaba a la relación entre actores y espectadores, al movimiento y a la percepción, e intentaron reforzarlas por medio de una con (des)figuración específica según sus respectivos objetivos e ideas, de tal manera que se suscitaran en el espectador determinados modos de percepción y comportamiento. Con estas medidas, los directores de las vanguardias anhelaban, como ya se ha señalado, mantener el control sobre el bucle de retroalimentación autopoiético. (pp. 75-76)

Volviendo al espectáculo del Albert Vidal la idea del Zoo surge cuando el creador bajaba de su refugio -apartado de los pirineos-, a la gran ciudad viendo la dinámica de las personas urbanas de la misma manera que si viviera en un zoo, veía que los seres humanos estamos en este laberinto lleno de espejos y que, a veces, la salida de este laberinto es en espiral ascendente.

Para nuestro creador la cultura intenta mostrarnos estos recovecos de la realidad pero hay que saber que esta salida hacia arriba está en el interior del ser humano, siente una fascinación por el cuerpo humano porque cree que es albergue de dioses y nadie se debe arrodillar ante nada más que ante la maravilla de uno mismo. Declara un gran respeto por el ser humano y por ello trabaja, en este sentido, discrepando de la crítica cuando le dicen que lo que hace es provocación.

En la década del ochenta, en España es considerado como un “profesional polémico que hace de su carrera un continuo riesgo” (G.P.O, 1985, p. 23), ante esto el creador declara reiteradamente que le interesa la investigación y la experimentación que su trabajo y que es una continua indagación “yo me considero un investigador teatral más que un actor” (p. 23).

El interés de Albert Vidal por lo cotidiano llevado a una situación de representación lo conduce a realizar una serie de montajes en esa línea. Es un creador en tránsito y para Barba (1992), la transición es una cultura, en este

sentido podemos observar que la cultura posee tres aspectos: la producción material a través de técnicas, la reproducción biológica que permite transmitir la experiencia de generación en generación y la producción de significados. La importancia de este tránsito en Albert Vidal reside en el hecho de llevar a cabo una búsqueda persistente en su trabajo que inyecta nuevos valores a un teatro vacío rechazando los de su propio tiempo y llevando al extremo su valor personal, su propio teatro.

En estos últimos trabajos Vidal comienza a generar ideas desde su concepción teatral pero que no serán representadas sino presentadas en un lenguaje más performativo, es el caso de *Kinesis* (1985), pieza que consistía en la exhibición del actor junto a dos fotografías de tamaño real en las que vestido de ejecutivo cambiaba en dos poses ligeramente diferentes, donde el público que las veía -en la sala Metrónom de Barcelona-, podía contemplar y analizar las diferencias a través de un conocimiento solo accesible al cuerpo, en aquellos momentos estas realizaciones las denominaba “teatro del conocimiento.” En la misma galería presentará *Cosmogonía de l’home urbà* (1985), donde mostrará a ese hombre urbano expuesto con todos los objetos colocados en el espacio para ser observados e interrelacionados en la posición espacial en la que son exhibidos por los visitantes.

El actor abrirá el festival de teatro Grec’86 de Barcelona con *L’Aparicio* (1986) o lo que denomina un acto social y en la que previamente previene a los críticos que lo que van a ver no es teatro. Se instalará en una valla publicitaria de la calle Pelayo de la ciudad condal en una estructura de ocho por tres metros y con forma ovalada y allí se moverá como si estuviera dentro de un anuncio publicitario sin música y sin palabras con una serie de proyecciones basada en iconografía ibérica, estilo la virgen de Lourdes y Covadonga, así como el anuncio de las próximas elecciones, como elemento relevante se puede ver un enorme cartel con miles de claveles rojos que contenía el mensaje de “*I am the solution*”, un juego con el líder y su idolatría, una especie de ponderación del hombre urbano, a los pies de

la valla se sitúan otros elementos como unas mesitas con flores, tazas, retratos, etc., objetos para la celebración de esa idolatría, es evidente que incursiona en el lenguaje visual de la publicidad, pero de tal manera que sigue su propia línea experimental, sin dejarse llevar por la incompreensión en las críticas.

La creación para mí es una combinación de espontaneidad y oficio que hacen las dos ruedas de una bicicleta. Me gusta la fluidez, la soltura, que es lo que siempre busco y por el momento lo he encontrado mucho más en la calle. Ahora siento una cierta tentación de volver al escenario lo que puede producirse dentro de un año. (La Vanguardia, 1986, p. 44)

Xabier Fábregas ya le definía en su tiempo como uno de los pocos creadores que era capaz de mirar nuevos paisajes y lanzarse a nuevas aventuras, y a la búsqueda de lo desconocido. Siguiendo con su escena de investigación sobre nuevos modos de comunicar, huyendo de los convencionalismos declarará su rechazo frontal a la intelectualidad teatral y al convencionalismo imperante para acudir al teatro.

Ahora vas al teatro y parece que vas a misa. Los actores parecen curas. Hay una liturgia de la comunicación que es la cultura. Entrás en un teatro y ya está, no puedes hablar, no puedes comer cacahuetes. Has de entrar dentro de unos códigos. ¿Qué pasa?, ¿qué yo no sigo viviendo?. Me clavan durante dos horas en una silla. La cultura me angustia, aburre mucho. No puedo ni leer un libro, ni ir al cine, los periódicos si porque se leen rápido. En cambio las artes plásticas si me interesan. Me interesan más que el mismo teatro.” (La Vanguardia, 1986, p. 44)

Conquistado el terreno de la acción performativa presenta *El Vendedor de Gelats* (1986), pieza que fue presentada en el festival de Sitges dónde Albert Vidal se sitúa en la calle con un carrito de helados para vender, esto fue tomado por los críticos como una broma del creador pero Vidal lejos de conformarse les escribió llamándoles “retrógrados”, porque el objetivo de este trabajo para el creador, no era otro que realizar un acto auténtico, con plena vivencia de la acción y cuya validez consistía en la no utilización de la seducción del actor, es decir, un Albert Vidal haciendo de actor y por lo tanto su valor intrínseco era la no-actuación. El creador afirma que “quién encontraba el hilo gozaba plenamente aquel punto de

teatro que no lo era” (Picazo 1993, p. 255), el espectador era colocado en los límites de una situación existencial entre la realidad y la ficción, entiende que esta obra es una negación total del mismo acto de ser nihilista, ya que fue invitado para realizar este tipo de acciones en otros festivales y se negó para que no se convirtiera en representación.

El público de esta acción formaba parte de la obra, tanto en cuanto algunos espectadores ajenos al hecho teatral compraban helados sin más y eran observados por el resto de público que contemplaba la acción, este hecho ocurría de la misma manera en la obra de la que hablamos anteriormente, *L'enterrament* (1982), (*El entierro*).

Al año siguiente, realiza una acción teatral calificada por Fernández Lera (1987) como de “muy altos vuelos” (p. 8), se trata de “*Alma de Serpiente*” (1987), en ella el público entra al espacio de representación y se encuentra con un montículo de arena de color rojizo, el público toma asiento y puede beber copas mientras espera lo que pueda acontecer, normalmente el ambiente es distendido mientras el público bebe y habla hasta pasada media hora que hace su aparición en el espacio los tamborileros de Semana Santa de Hellín, con sus cabezas cubiertas con pañuelos negros y sus cuerpos vestidos con túnicas, la intención del creador es que con este sonido se densifique la atmósfera, posteriormente se puede apreciar como del montículo de arena salen nubes de polvo hasta que va apareciendo el actor vestido como un hombrecillo con los ojos muy abiertos -utiliza prótesis oculares elemento común en otros espectáculos, para dar apariencia de maniquí-, mientras tanto se va transformando gestualmente en este hombrecillo que mira todo con curiosidad. Esta vivencia en la noche del estreno supuso para el creador la noche más fuerte de su vida teatral, afirmando que le faltó poco para caer desmayado, la recepción en el público es de júbilo y alegría, dando gritos y aplausos al finalizar la completa aparición de este hombrecillo. Es la pieza que venía gestándose de manera subterránea en los anteriores trabajos, el arte y la vida se funden también en este creador como un continuo donde aparecen

connotaciones de unas obras en otras que van llevándole al siguiente descubrimiento.

La idea de enterrarse aparece después de su vuelta de la Documental de Kassel, el trabajo sobre la energía de los diez años anteriores va aproximando al creador al encuentro de su obra, aunque en estos momentos la clasifica con una distinción entre las denominadas “obras mayores” y “obras satélites”, las mayores para van a ser *El Aperitivo*, *El Bufón*, *El hombre Urbano* y *Alma de Serpiente* y el resto son piezas que van generando un “metabolismo” que desemboca en una pieza mayor y que surgen cada tres o cuatro años.

El lenguaje que el propio Vidal define como punto de partida en sus trabajos es el de la metafísica, entendiendo ésta como un equilibrio entre la tensión espiritual y la alegría del espíritu, que para él es lo que define el carácter español, en Fernández Lera (1987) afirma: “en todo mi trabajo hay una pulsación, una pulsión que se relaciona con algo muy profundo y muy de la Península Ibérica” (p. 8). Sus investigaciones escénicas nos llevan a un trabajo de antropología cultural en la investigación de las músicas del pueblo de Hellín llamada “la ciudad del tambor” y lugar de nacimiento de su madre, los ritmos y el material encontrado para su obra los describe en su “diario de campo” o “diario de ensayos” del que podemos extraer lo siguiente:

A las ocho de la tarde cuando han llegado los tamborileros y cornetas convocados, he hecho la explicación del trabajo con soporte visual de la tierra allí dispuesta. Tras un comprensible recelo inicial, poco a poco han ido tomando mucho interés en la explicación del trabajo y al final de ella, sin perder un minuto, se han puesto de un lado los tambores y de otro las cornetas a ensayar los diferentes ritmos o melodías que me iban a proponer como acompañamiento de las escenas que les he comentado. Hemos estado así aproximadamente dos horas, grabando en un “cassette” las diferentes posibilidades. Este sería un precioso material para al día siguiente haber seleccionado el material más idóneo. Cristina, por su parte se ha encargado de grabar un documento videográfico de este primer encuentro”<sup>94</sup> (Fernandez Lera, 1987, pp. 8-12)

En este mismo año va a realizar otra de las performance en la sala Metronom durante el Festival Internacional de Sitges denominada *La exposición*

---

<sup>94</sup> Del diario de ensayos, martes 29 de septiembre. Ensayo nº 10.

*viva de 40 personajes* (1987) donde reúne en una sola exposición a 40 personas que representan los distintos oficios o profesiones con la intención de ser exhibidos delante de un público, aunque su anterior trabajo con *El vendedor de helados* no había tenido trascendencia alguna Vidal sigue en el proceso de investigación sobre el tema del mirar y ser visto. El objetivo de esta propuesta es que el público como agente que mira es -al mismo tiempo- observado por el agente expuesto -el objeto a observar-.

Es infatigable y muy loable la actitud investigadora de Albert Vidal en una época dónde a la luz de las subvenciones del partido socialista español aparece una clase de críticos, técnicos y programadores culturales con estatus funcional que deciden lo que es cultura y lo que no lo es, en estos momentos tan difíciles para enfrentarse a las garras de la oficialidad el creador se defiende ante las críticas y el chiste fácil de esta manera:

La defensa del que no entiende es siempre el vilipendio y la chirigota. Pienso que esta es una posición de autodefensa de quienes participan de todo aquello contra lo que lucho. Si ellos toman mi trabajo con una distancia irónica y autosuficiente, les invito a que me muestren que grado de conciencia civil tiene su adicción a la mayoría de hechos representativos de esta sociedad (Fondevila, 1987, p. 10)

Para este proyecto Vidal no quería actores profesionales sino una suerte de voluntarios que quisieran participar en su proyecto, que fueran profesionales que amaran su trabajo, para el creador son aquellos que hacen que la sociedad funcione, cuando consigue reunir a estos profesionales los sube en un podio y les da unas sencillas instrucciones, quería posiciones hieráticas pero no tensas y con la vista fija. Albert Vidal en esta ocasión se encarga de las luces, que manipula en función de las reacciones del público su objetivo fundamental es salir de la cultura del laberinto de la seducción acercándose a la clave contemporánea de un nuevo proceso comunicativo desde un rol artesano y de investigador con el que da rienda suelta a todas las pulsiones creativas, desde esta óptica el resultado de cada montaje no debe ponerse en valor de la misma manera.

El 20 de noviembre de 1990 abría las puertas de manera metafórica la *Expo '92* de Sevilla dónde se encontraba gentes del teatro, profesionales, programadores y periodistas presenciando a orillas del Guadalquivir una ceremonia ritual de iniciación de las obras del que sería posteriormente el Teatro Central de Sevilla, espacio pensado para albergar la vanguardia teatral con una programación de compañías y artistas nacionales e internacionales como Bob Wilson, La Fura dels Baus o el propio Albert Vidal, un espacio para albergar el llamado “teatro experimental”. Albert Vidal presentó su *Canto telúrico a los cimientos del teatro* (1992) celebrando así, de manera ritual, sus cantos en medio de las obras rodeado de excavadoras, maquinaria de construcción al ritmo de la Banda Municipal de Música, de Sevilla y sacado de la cantera por un helicóptero que paseó su cuerpo colgante por los cielos de la ciudad. En esta misma línea realiza una intervención urbana, en Madrid con una pala-oruga donde la maquina le arrancaba de un socavón para trasladarlo -entre los escombros- a un camión, la acción la denominó *De las malignas raíces del bien* (1990) con la etiqueta de “chamanismo industrial.”

A partir de aquí, cristaliza su obra con “el arte telúrico” alejándose desde hace años de los códigos escénicos del mundo teatral y también de la vanguardia, siempre en viajes de eterno retorno hacia su propia experiencia existencial y artística, buscando las raíces de lo sagrado, practicará en el Sahel el nomadismo con las tribus boroboro de Níger y volverá a España para transformarse en Mr Goldy, actor de teatro erótico en locales propios para presentar sus *Varietades eróticas* (1993), y meses más tarde encontrarlo meditando en el Himalaya o en monasterios tibetanos fue realizando cantos telúricos durante 15 años, se alejará de su ciudad natal durante largos periodos, residiendo en Mongolia e investigando en las tradiciones chamánicas, también podemos encontrarlo en eventuales festivales con sus cantos telúricos, aclamado en Londres por el Institute of Contemporary Arts como uno de los grandes maestros de la vanguardia europea.



Un creador que sigue transformándose e investigando vuelve aparecer en el panorama escénico español en el año 2004 con *El Príncipe* y demás eventos telúricos. Una de las últimas producciones fue la realización de un teatro musical, dejándose dirigir por Mario Gas en *Un frágil equilibri* (2011).

Albert Vidal ha sido pionero en la investigación escénica española, la renovación del lenguaje teatral, su personalidad y la actitud constante de seguir en el camino de la experimentación nos llevan a describirlo como un rebelde de la escena de investigación. Él representa la insubordinación de los signos en la escena española, sus investigaciones nos han dejado puestas en escena revolucionarias para el teatro de arte español.

## 5.2.- UN TEATRO DE CULTO: LA ZARANDA

La Zaranda, Compañía Inestable de Andalucía la Baja, (1978) es un grupo de culto, un grupo ritual y poético, oriundo de Jerez de la Frontera (Cádiz). El grupo fue fundado por Juan de la Zaranda<sup>95</sup> con los que denomina sus hermanos<sup>96</sup>, sus integrantes son: Paco de la Zaranda, Eusebio Calonge, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos<sup>97</sup>. Eligen la denominación de Teatro Inestable de Andalucía la Baja, con la intención declarada de su inestabilidad y su interinidad. El término “zaranda” significa criba, es un instrumento metálico que sirve para separar el grano de trigo de las impurezas. Este separar lo deseable o precioso de lo indeseable y común va a ser uno de los elementos más característicos de su lenguaje escénico. Podemos hablar de este grupo como un laboratorio de investigación teatral cerrado, exclusivamente para sus miembros, cuyo objetivo es la creación de espectáculos con un lenguaje escénico único e inimitable. Su trabajo

---

<sup>95</sup> Seudónimo de Juan Sánchez

<sup>96</sup> Alguno de sangre como su hermano Paco de la Zaranda

<sup>97</sup> Son denominados por la profesión como los Zarandos.

combina a la perfección las dramaturgias de la imagen con las dramaturgias textuales.

Su modo de hacer viene precedido por algunos acontecimientos históricos que influirán de manera decisiva en el teatro independiente español de la segunda década del siglo pasado. El estallido de mayo del 68 fue el momento histórico que contribuyó de manera significativa a la muerte del texto teatral al igual que el papel relevante de la figura del director frente al autor. Para el crítico teatral Haro Tecglen el teatro burgués estaba completamente derruido en occidente, incluyendo España que vivía los finales de la dictadura franquista. Los festivales internacionales se convirtieron en un fenómeno que apareció en el campo escénico y contribuyó decisivamente a la desaparición, en aquel momento, del texto teatral. En estos eventos de carácter internacional el lenguaje suponía un inconveniente a la hora de representar en otros países, una demanda internacional en la circulación de espectáculos comenzaba a generar un fructífero mercado teatral. Ciertamente los programadores teatrales preferían aquellos espectáculos donde predominaba lo visual frente a la palabra. Aunque esta muerte de texto, en principio, no solo se debía a las leyes del mercado, sus antecedentes tienen un origen que se remonta a principios del XX con Gordon Graig (1872-1966), uno de los grandes innovadores del teatro contemporáneo, quien rechazaba que los autores fueran los dueños y señores del escenario. Siendo este, un espacio de dominio para las demás gentes del teatro, donde no incluía a los autores y argumentando que el público va a “ver” teatro, de lo contrario, se quedaría en su casa a leer. Negaba que el teatro tuviera que ver con la literatura.

Las teorías surrealistas y sus propias experiencias hicieron que en los años treinta, otro de los referentes de la escena contemporánea, Antonin Artaud elaborara un discurso teatral que aunque en principio no tuvo repercusión alguna se convertiría en uno de los grandes paradigmas del teatro occidental actual, como

vimos en capítulos iniciales de este estudio. En *El teatro y su doble*<sup>98</sup>, -colección de ensayo donde recoge sus ideas sobre el arte escénico-, dedica sus esfuerzos a definir el lenguaje teatral y cuestiona el poder de la palabra frente a los signos, lo que supone cambiar el punto de partida de la creación artística y modificar las leyes y principios habituales del arte escénico. El teatro como arte autónomo para sobrevivir debía diferenciarse de forma radical de la literatura, la palabra pura, sustituyéndola por la suma de otros lenguajes no-verbales, visuales, sonoros, plásticos u onomatopéyicos. Recordemos que el texto al que se oponía era el que dominaba los escenarios de su época, un texto difuso y cerrado que sometía la estética de la escena<sup>99</sup>. El texto no podía ser creado en el cerebro del autor sino en el espacio real en que el actor lo hace suyo. Artaud, sembró la semilla del nuevo teatro que se ramificó en los años sesenta y setenta, entre ellas el teatro del absurdo, que dotó al lenguaje de un nuevo protagonismo o el teatro de la crueldad que dinamitaba la sintaxis y que para muchos era ininteligible. El Living Theatre, el Teatro Laboratorio de Grotowski o el Performance Group, como exponentes de la creación colectiva y el paradigma corporal, elaboraban sus propios textos y si recurrían a los autores los reelaboraban o directamente los mutilaban, utilizando el texto como un pre-texto, otros como Peter Brook en su ensayo *El espacio vacío*<sup>100</sup> aboga por la palabra que enriquezca el lenguaje teatral.

---

<sup>98</sup> Véase Artaud, A., *El teatro y su doble*. Uso la edición de la editorial Sudamericana de Buenos Aires, 1964.

<sup>99</sup> En España también encontramos este tipo de discurso, 1935 en una tertulia sobre teatro, reconstruida por Juan Antonio Hormigón con el título de *Batalla en la Residencia*, Valle, Lorca, Buñuel y Ortega y Gasset, veían el futuro del teatro frente a otros intelectuales como Unamuno, Azorín y Machado entre otros. Ortega y Gasset afirmaba en dicha reunión:

Más valdría que los artistas jóvenes, en lugar de perderse por esos callejones sin salida, se dedicasen a crear el nuevo teatro, en que todo es plasticidad y sonido, movimiento y sorpresa. La pintura, a esta fechas, no tiene tema más fecundo que la decoración escénica, donde todo está aún por inventar, y no el lienzo del caballete, donde por ahora no hay nada más sustancial que hacer. Cosa pareja acontece en la música(...). Pero es preciso ante todo que el actor deje de ser lo que es hoy, mero realizador de una obra escrita, y se convierta en otra cosa, mejor dicho en mil cosas: acróbata, danzarín, mimo juglar, haciendo de su cuerpo plástico una metáfora universal. (Sánchez, 1994, p. 8)

Unamuno le contestó que él iba al teatro a escuchar y no a ver. Ciertamente en aquella época se leía a Valle o a Lorca como se lee a Unamuno o Machado. El público iba a los teatros a escuchar las obras que leía en los libros.

<sup>100</sup> Véase Brook, P., *El espacio vacío*. Uso la edición de 1973, de la editorial Península de Barcelona.

Actualmente hay compañías que defienden la vuelta a la palabra tras una saturación de espectáculos visuales. Se observa esta tendencia en grupos que siempre habían dado la espalda a la palabra como es el caso de Els Joglars y La Fura dels Baus entre otras, aunque esta última creo también que todavía no ha encontrado la fórmula de encajarla a su estilo teatral. Para resolver el conflicto entre literatura dramática y escenificación se considera la tesis de algunos autores, tanto la textualidad como la escenificación deben recaer en la misma persona, y esta es avalada con los ejemplos de Tadeus Kantor y La Zaranda entre otros, grupos como La Cuadra, El Joglars, Teatro Fronterizo, etc.

Para los dramaturgos de la Zaranda, primero Sánchez y posteriormente Calonge, la obra se escribe en el escenario, es decir, para ellos la escritura teatral está hecha para verse más que para leerse y esto se logra cuando “los textos hablan y deben hablar desde que son escritos”. Tanto el texto como la interpretación actoral son andamiajes, en principio, que se retiran cuando el personaje aparece vivo.

En sus obras son incansables investigadores de la intertextualidad, resolviendo de manera efectiva el conflicto entre literatura dramática y escenificación. En el año 1978, cuando en España históricamente se aprueba la Constitución, el grupo tiene la necesidad de hacer un tipo de teatro que esté “impulsado por la vida”, encontrar un teatro donde se mezclen las leyes del arte y la casualidad de la vida. Para Paco Sánchez “un teatro que naciera de la necesidad de expresar lo que somos y lo que sentimos” (Sanz, 2009, p.149).

El teatro de La Zaranda tiene un fuerte componente ritual, que en opinión de Oscar Córnao, es la historiografía dominante la que ha relegado al teatro ritual que se realiza en los años sesenta en nuestro país, a la categoría de acontecimiento excepcional relacionado con las vanguardias, cuando para este autor<sup>101</sup>, por debajo

---

<sup>101</sup>Véase Bernal, O. C. (2006). Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el auto sacramental y la escena contemporánea. *Hispanic review*, 74 (1), 19-38.

de su apariencia experimental responde a unas mismas constantes en el hecho teatral a lo largo de su milenaria historia, recuperada de nuevo en el siglo XX.

Hace miles de años se hacían rituales a partir de secuencias de conductas restauradas, para Turner (1982) acción y éxtasis coexistían en el mismo suceso donde una sensación de bienestar emanaba de las representaciones rituales. Las secuencias de conducta se representaban cientos de veces y los recursos mnemotécnicos contribuían a que las representaciones fueran correctas, es decir, transmitidas durante miles de generaciones con escasas variaciones accidentales. Existe esa continuidad entre la escasa libertad del ritual y la gran libertad en las representaciones teatrales donde la función de los ensayos, por un lado, restringe las opciones de improvisación y por otro, establece una partitura de acción, esa partitura es un ritual: una conducta fija que todos los participantes aceptan seguir. Esta conducta se puede modificar desde el exterior, ese es el papel del director de escena, puede modificar la partitura de la performance y puede hacerlo porque no es un suceso natural sino un modelo de elección humana, un modelo que para Paco Sánchez, intenta reproducir un dibujo de lo que ve a su alrededor y que le afecta de algún modo.

La Zaranda aparece con fuerza en los años ochenta, dentro del panorama escénico español, siendo uno de los colectivos más originales del teatro independiente. Recordemos que el teatro independiente español tiene sus antecedentes claros en los TEUS (Teatro Españoles Universitario), una de estas instituciones es el Teatro Universitario de Murcia creado en 1955, por el investigador César Oliva y cuya producción refleja la búsqueda de nuevas formas y métodos teatrales, así como, el compromiso que asume la universidad para acercar el teatro a la comunidad popular. En éste movimiento juvenil iniciado al comienzo de la segunda mitad del siglo XX, van a destacar una serie de colectivos en la etapa inicial que posteriormente tuvieron mayor proyección como fenómeno teatral de las décadas siguientes, como fueron: Els Joglars, en Cataluña y Los Goliardos, Tábano, el TEI (Teatro Experimental Independiente) y el Teatro

Estable Castellano, en la capital española. Junto a ellos hay que anotar algunos posteriores como: Ditirambo, Esperpento, Teatro Circo, Comediants, el círculo de Salvador Távora, etc. Así mismo, los locales y espacios que llegarían a ser míticos para el desarrollo del teatro independiente, fueron, principalmente: la Sala Cadalso y el Pequeño Teatro del TEI, en Madrid, el marco del Festival de Teatro de Sitges, el Teatre Lliure, en Barcelona, y el local sevillano que acabaría dando nombre al grupo de La Cuadra.

Este movimiento se sitúa casi simultáneamente en diferentes puntos de la geografía española: en Cataluña, con el objetivo de hacer crítica social mediante la ironía y la fabulación, Albert Boadella, Carlota Soldevila y Anton Font crearon en 1962: Els Joglars. Siguiendo en cierto modo su estela fueron surgiendo<sup>102</sup> Comediants (1971), La Cubana e incluso Dagoll-Dagom (1974) o La Fura dels Baus (1979). En Madrid destacó el trabajo de tres colectivos cercanos a este fenómeno: el Teatro Estudio de Madrid (TEM), el Teatro Experimental Independiente (TEI) y el Teatro Estable Castellano (TEC), los dos primeros creados por William Layton y Miguel Narros, que también inspiraron y coordinaron el tercero, éste con la ayuda de José Carlos Plaza. Otros dos grupos de la capital española, esenciales en el movimiento del teatro independiente, fueron: Los Goliardos y Tábano<sup>103</sup>. En el resto del territorio español sucintamente podemos hablar de los siguientes grupos: en Galicia, ya a mediados de los sesenta, algunos concursos teatrales, había impulsado la fundación del Teatro Circo en La Coruña (primer grupo de teatro gallego independiente)<sup>104</sup>. En el País Vasco, los orígenes los pone Ramón Barea, fundador de Cómicos de la Legua (1968) y, más

---

<sup>102</sup> Otros colectivos independientes catalanes a enumerar: Cátaros, A-71, El Globus, El Camaleón, Palestra (de Sabadell), Xaloc (de Mataró), Teatre Experimental Catalá, La Roda, Semana Trágica y Ziasos (todos ellos en Barcelona; L'Esquella y el grupo TOAR, en Lérida, el Teatre Experimental Independent de Bañolas y Proscenio, en Gerona.

<sup>103</sup> También hay que mencionar: Ditirambo, G.I.T., El Gayo Vallecano, Cizalla, Gincacha, La Picota, Libélula, Bululú, Tiempo, Pequeño Zoo, Karpa Teatro de Mimo de Madrid), Ademar, Canon, Zeta, Nasto,

<sup>104</sup> Otros colectivos a citar en Galicia: Antroido, de Santiago; Aspasia y Teatro Circo, de La Coruña; Avriense y Valle-Inclán, de Orense; Candea, de Noya; Martín Codax y Rosalía de Castro, en Vigo; y La Araña, en Lugo.

tarde, Karraka (1980). En Bilbao, Akelarre, Antígona y la Cooperativa Denok<sup>105</sup>. En la Comunidad Valenciana: La Carátula de Elche, La Cazuela de Alcoy, Carnestoltes, Teatro Club 49, El Sambori, Galliner, La Castaña de Pego y el P.T.V. de Valencia capital; el Circula de Teatro, de Sagunto, La Máscara y Alba 70, de Alicante. En Asturias: los grupos Gesto y Caterva, de Gijón; Tespis y el colectivo Tragos, de Oviedo. En Aragón: la compañía de La Ribera, de Zaragoza. En Extremadura, Pax y Tierra Seca, de Badajoz. En las Baleares, la compañía Sestornell, de Palma de Mallorca, y el grupo menorquín Ciudadela. En Canarias, el TIC (Teatro Insular de Cámara), de Las Palmas de Gran Canaria.

Los antecedentes del Teatro Independiente en Andalucía los encontramos en Sevilla, a finales de la década de 1960, y tras la experiencia internacional del Teatro Estudio Lebrijano, Salvador Távora crea en 1971 el espectáculo Quejío, base del grupo independiente con más proyección internacional de la escena andaluza: La Cuadra de Sevilla. Otros grupos hispalenses fueron Esperpento, Crótalo, La Tinaja, Mediodía, Grupo Laboratorio y Tabanque. En el resto del territorio andaluz, se puede citar de forma general a: Cascao, G. T. N. y Tespis, en Málaga; G. T. Sotullos y La Garrocha, en Huelva; La Tabla, de Granada; Trápala en Córdoba, y Quimera y el UN en Cádiz.

La información que obtenemos acerca de este movimiento fue gracias a la actividad editorial de la época que recogió fehacientemente todo el fenómeno del Teatro Independiente español (TEI), algunas de ellas desaparecieron para volver a formar parte de la prensa especializada en los últimos tiempo, entre ellas, encontramos la desaparición en 1975 de la revista *Primer Acto* (antes había sucedido lo mismo con otra publicación teatral de gran importancia: *Yorick*). Recientemente, la primera de estas revistas ha vuelto a publicarse, bajo la dirección de José Monleón, artífice fundamental de la vida editorial en aquella etapa. En marzo de 1974, hizo su aparición otra publicación periódica: *Pipirijaina* con especial dedicación al teatro independiente, sin olvidar otras manifestaciones

---

<sup>105</sup> A un nivel más regional: Cobaya, Cómicos, Geroa, Farándula, Intxizu, Orain y Antígona (ambos en San Sebastián) y El Lebrél Blanco.

dramáticas de importancia. Cada volumen de esta revista normalmente va acompañado de un texto teatral.

La característica profesional más definida fue el sistema de trabajo colectivo; como relata Alonso de Santos (1989) en una de sus monografías<sup>106</sup> dedicadas al teatro independiente español, cualquier miembro de una compañía de estas características compaginaba “tareas de actor, director, autor, técnico, tramoyista, promotor, escenógrafo, chófer, mozo de carga, y todas y cada una de las mil actividades que implica el montaje de un espectáculo, desde el momento de su concepción hasta el de su representación...”. Sus objetivos eran muy similares en los diversos focos de origen: rebelarse contra el teatro profesional establecido en la tradición artística al uso, y por supuesto, contra el momento político y social de la España de los últimos años de la dictadura de Franco.

En 1979, José Monleón<sup>107</sup> realizó un estudio sobre el Teatro Independiente, donde resumió los principios o tendencias de los colectivos independientes en siete puntos principales:

1. Voluntad del máximo número de representaciones y, por consiguiente, rechazo de la función única.
2. El colectivo se define a imagen y semejanza de su repertorio, como en el eslogan bíblico “por sus obras los conoceréis”.
3. Antes de estrenar cada montaje, se forman diferentes grupos de trabajo y análisis, cuyos objetivos serán: Investigación del lenguaje dramático y la coherencia ideológica y estética, participación colectiva y búsqueda de la calidad. Así como, utilización de la experiencia de cada representación como base autocrítica de recreación de temas y objetivos.
4. Búsqueda de todo tipo de públicos, esencialmente públicos populares.
5. Adecuación del espectáculo al público y sus circunstancias: horarios, lugares de representación y precios de las localidades.

---

<sup>106</sup> Alonso de Santos, J.L., (1989, abril). Principio y fin del teatro independiente. *Campus* (31).

<sup>107</sup> Monleón, J. (1970). “Del teatro de cámara al teatro independiente.” *Primer Acto*. (123-124), pp. 8-14



6. Previsión y organización de presupuestos en función de los objetivos enunciados en los anteriores puntos.
7. Además de las representaciones, organización de seminarios complementarios, como respuesta consecuente a los fines ideológicos y de investigación del lenguaje teatral buscados por el colectivo.

Para Dieterich (2007) el teatro independiente español que languideció en la Transición (1976-1980) regaló al teatro de la democracia de los ochenta un caudal de jóvenes y experimentados directores, actores, escenógrafos y autores, muchos de ellos formados en Madrid abandonaron la capital para comenzar su labor en la periferia denominado por Francisco Valcárcel como “teatro periférico”.

Paco Sánchez regresa a su Andalucía natal, la Andalucía de los años setenta que nada tiene que ver con los centros capitalinos de Madrid o Barcelona, pues carece de esa burguesía culta y de tradición teatral consolidada, aun así La Zaranda beberá de las fuentes de uno de los espectáculos más singulares que irrumpió en el panorama nacional *Oratorio* (1970), dirigido por Juan Bernabé con Teatro Estudio Lebrijano y su fuente más próxima la compañía La Cuadra, de Salvador Távora, pero La Zaranda dará un giro estético e ideológico a sus propuestas dejando entrever la influencia que tuvo en ellos el teatro de Kantor y Grotowski. Aunque será un grupo que investigará la escena con plena libertad, rechazando lo que llaman las formas seculares del teatro ya que sus espectáculos y su fuerza expresiva nacerá exclusivamente de sus raíces.

Para este colectivo el teatro siempre se desarrolla en un grupo humano, y esto lo hace más fuerte o menos vulnerable que la individualidad, grupo heterodoxo con una misma dirección, la de comulgar con su público a los que denominan “comulgantes”. Paco Sánchez, estudió tres años en el teatro independiente de Madrid pero pronto descubre que desde la soledad, que no desde el aislamiento, es donde uno se encuentra con las puertas de la creación y cuando comienza el largo camino de creación en el grupo.

Comienzan con su primer montaje *Agobio* (1978) donde realizan un homenaje al teatro del absurdo partiendo de fragmentos de la obra de Ionesco, seguidamente montan espectáculos que recogen referentes de su entorno como *Juan Marichal, evocación poética* (1978) homenaje al poeta de Arcos de la Frontera, *Carablanca* (1980) basado en cuentos andaluces, *Los tinglados de Maricastaña* (1983) basado en fragmentos de la obra de Valle-Inclán y Juan Antonio de Castro que para la investigadora Carmen Márquez (2006a) “es en esta obra dónde comienza a fraguarse la estética del grupo, que se consolida en *Mariameneo, Mariameneo* (1985), montaje que además proyecta al grupo fuera de las fronteras andaluzas<sup>108</sup>” (s/p).

Ciertamente los referentes de su entorno van a ser la clave en el desarrollo estético y poético, la cultura del flamenco impregna sus propuestas, no en el sentido de la utilización del cante y el baile de forma directa pero sí los elementos de ceremonia, el sentir profundo de las raíces de un pueblo relacionado con una estética de lo pobre, una fórmula existencialista con el devenir de la vida y la muerte. Su puesta en escena, en gran medida es un alegato contra la sociedad como maquinaria normativa, la que acaba haciendo al ser humano un juguete de un destino siniestro. Es una forma de enfrentar la vida diaria, burlar las reglas de la supervivencia y conjurar el sino.

Su ritualidad escénica establece las relaciones que le hacen ser lo que son, como expresión estética de una cultura de raíz popular que tiene su marco inmediato en la Andalucía barroca. Para entender el lenguaje y espíritu de La Zaranda hay que sumergirse en la Andalucía profunda, las palabras del cantaor Pedro Peña son extrapolables al sentir de la tierra andaluza que escénicamente recoge La Zaranda: “Yo creo que yo nací y me crié flamenco... el flamenco no es un paisaje exterior a mí, un paisaje bello que puede gustar al que lo contemple, ¿no? Yo me siento parte de ese mismo paisaje, no lo contemplo desde un punto de vista externo.” (Curao, 2011, s/p). El hecho social del que son parte los individuos del grupo y que lo han ido conformando; un hecho a la vez afectivo,

---

<sup>108</sup> Se logra esta internacionalización gracias a que en el año 1987 fue programada la obra para la segunda edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, (FIT).

estético, ritual, donde sus protagonistas son sujetos sociales que heredaron esa cultura, la viven, y la sienten en carne propia, de una determinada manera, y que se refleja en su producción, para el grupo La Zaranda nace cada día, sobre el escenario, y nunca lo plantearon como un proyecto de futuro, pero lo cierto, es que para su público es un teatro que lleva una andadura de treinta y cinco años en los escenarios realizando una intensa labor creativa.

La filosofía de trabajo es la religiosidad del teatro, la fe en el oficio, la escrupulosidad de la práctica de ese oficio, podemos hablar de La Zaranda como el teatro ritual andaluz por excelencia ya que el germen de esa religión viene de la identidad de la cultura andalusí. Una identidad que se puede describir como un mosaico de identidades con rituales -que son expresiones simbólicas de la vida social-, contextos que nos revelan mecanismos sociales, políticos, económicos e ideáticos sobre sus relaciones y sobre su propia evolución y transformación.

Los códigos comunicativos y su campo de significaciones son la fuente de la que se nutre el grupo para realizar su creación escénica, con esa naturaleza polisémica que tiene todo lenguaje simbólico. El grupo consigue, con su investigación escénica, transmitir la necesidad de pertenencia que está anclada de manera biológica en el ser humano. Esta “necesidad” es la que lleva a la fiesta, a la celebración del ritual desde las sociedades primitivas, donde en ella se intercambiaba información o cualquier nuevo conocimiento inteligente, probablemente el lenguaje fue fruto de estas largas horas de intercambio, en esa sensación de pertenencia que para Turner (1982) tiene una explicación comunicacional. Es la necesidad de que el otro confirme la visión que tenemos de nosotros mismos, ya que como nos dice el campo de la psicología es básico para el desarrollo y la estabilidad mental y es la reacción del antagonista lo que da identidad al protagonista, porque sin este efecto de auto-confirmación la comunicación humana se hubiera quedado exclusivamente en los límites de la supervivencia.

En su proceso, el grupo desarrolla un lenguaje lógico con su semántica y al mismo tiempo un lenguaje analógico que comprende todo lenguaje no verbal. Para Álvarez (1993), el ritual es el proceso intermedio entre la comunicación analógica y la digital porque se asemeja al material de un mensaje pero de manera repetitiva y estilizada ubicándose entre la analogía y el símbolo. El ritual para Turner (1982) en el proceso evolutivo, tiene la función de proteger a la comunicación que comienza a desarrollarse de la irrupción masiva de lo inconsciente, pues al actuarlo lo desdramatiza, lo constriñe en tiempo y espacio, y en definitiva el ser humano cree poder controlarlo. Al mismo tiempo, favorece unos mecanismos de identificación colectiva con el conflicto dramático que al quedar expuesto permite la confirmación de las comunicaciones y el aumento por tanto de la sensación de pertenencia. La Zaranda, consigue conectar en su búsqueda con los elementos de lo primigenio, con estadios filogenéticos, áreas socialmente o moralmente prohibidas en las que la incipiente comunicación digital no puede entrar. Para tratar con ellas utilizan “el símbolo” un intento de representar en magnitudes reales algo abstracto como es el aspecto de una relación, ya que como está configurado nuestro cerebro y nuestros sentidos, lo único que se puede percibir son relaciones y pautas de relación.

Los símbolos empleados en los ritos escénicos de La Zaranda, como significantes, pertenecen a la experiencia común del grupo por lo que produce esa transmisión del significado. Todos los ritos, independientemente de su función adaptativa concreta, están teñidos por necesidades afectivas y emocionales, y recogen la necesidad de pertenencia surgida y celebrada en la fiesta. La experiencia ritual ayuda siempre a mantener un equilibrio entre la necesidad y el orden social, entre lo impulsivo y el deseo como latencia impuesta, entre impulso y satisfacción. Coincide esto con un progresivo desarrollo del sistema de conocimiento y comunicación con lo que el sujeto aprende a conocer desde un proceso secundario que lo convierte en sujeto de la mentira, y aquí aparece el Teatro, el sujeto puede representar su “sí mismo”. Artaud expresaba esta relación en una

carta a André Bretón afirmando que la revolución total llegaría, pero no por el teatro porque en el escenario, con un público delante, el hombre más interesado se convierte en un farsante, no olvidemos que Artaud era un hombre preocupado por lo oculto, por esa contradicción que también explica el psicoanálisis al decir que “somos precisamente allí donde no somos”.

En este sentido el teatro contemporáneo mantiene una nueva preocupación por el valor del rito, y Grotowski lo percibe así:

En los ritos primitivos había una atmósfera de excitación psíquica. La palabra asumía un valor mágico, el cuerpo se esforzaba en superar sus límites naturales. Toda la tribu profanaba los tabúes que unas leyes estrictas mantenían en la vida cotidiana. Los chamanes dirigían estas ceremonias, pero no eran unos actores a quienes observaba el resto de la tribu. En mayor o menor grado, todos eran actores que obedecían las reglas con que los chamanes dirigían los paroxismos. Alegría y angustia, placer y ayuno, exceso y severidad. Los poseídos que quebrantaban los tabúes y los machos emisarios que pagaban por haberlos quebrantado, todos concurrían para provocar la liberación final y la adopción de nuevas reglas, de nuevas prohibiciones. Este proceso está grabado en nuestra sensibilidad, aunque lo olvidemos, lo reprimamos o lo alteremos.” (cit. en Álvarez, 1993, p. 132).

Es así, como el teatro se hace eco del valor normativo y adaptativo del rito, ya que tanto el rito como el teatro comparten una modificación específica de la acción, siendo el teatro heredero del rito. El pensamiento productivo de La Zaranda se mueve en el rito, como un sistema cerrado cuya información y crítica es determinante. Inventan nuevas formas para estimular en el espectador una percepción nueva y más profunda de una “otredad” que estaba siendo percibida de otro modo. Una carrera marcada por algunas constantes como: los objetos, el expresionismo visual, el astillado de los textos y la creación de personajes limítrofes con un riguroso proceso de trabajo de creación colectiva. Un elemento que hace inimitable al grupo es esa especie de tamización del texto, donde separan lo inútil de lo esencial y que el espectador percibe cada palabra como un diamante pulido que le da una significación y un sentido muy original y característico, creando una poética teatral alejada del estereotipo y consolidando una lengua propia que evoca la memoria e invita a reflexionar.

En la obra *Mariameneo, Mariameneo*<sup>109</sup> (1985) dirigida por Juan Sánchez, es con la que el grupo sella su propia dramaturgia, la compone una sucesión de imágenes, sentimientos y recuerdos donde el tiempo pasea su propia rutina en la vida de un personaje femenino, un personaje lorquiano situado en el sur-sur andaluz. Una vieja con tipología de “madre-coraje” que se encuentra en la soledad y el patetismo del luto. Llena su soledad cambiando las sillas de sitio mientras espera la muerte, incapaz de estarse quieta sigue murmurando, amargando la vida a los otros y gritando su desesperanza acumulada durante años. Una mujer que llora y espera, no tiene un lugar donde ir sino la tumba y ya tiene la maleta preparada. Se recitan sentencias terribles con devoción religiosa y se habla con personajes exagerados como el borracho que canta y babea tomando la vida como una carcajada para apagar el lamento: “Mialá, mujé, mialá”, es el grito que la hija repite a Mariameneo cada vez que, en su continuo ir de un lado a otro, recaba en amarguras. La escenografía está compuesta de despojos y trastos viejos, se corresponde con el texto, la iluminación que va desde lo vertical, acentúa el predominio del claroscuro para los momentos de mayor intensidad en la desesperación del personaje. La tradición, los rezos, las procesiones de Semana Santa se utilizan como recurso pero no como parodia.

Verdaderamente, el ritual fue uno de los recursos más utilizados en el teatro moderno que contribuyeron a la renovación de los lenguajes teatrales; Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Richard Schechner, Joseph Chaikin, Living Theater o el Bread and Puppet Theater fueron algunos de los nombres que se convirtieron en puntos de referencia esenciales, que caracterizaron este tipo de teatro: teatro de la crueldad, teatro pobre, teatro de lo invisible, teatro sagrado, teatro ritual y teatro antropológico, entre otras. Paco Sánchez se declara hijo del Teatro Pobre de Grotowski.

---

<sup>109</sup> Ficha técnica del estreno en Madrid dentro de la muestra de teatro andaluz: Título: *Mariameneo, Mariameneo*. Dramaturgia y ambientación: *Salvador Gallego*. Sonido e iluminación: *José M. Sánchez*. Montaje: *La Zaranda Teatro Inestable de Andalucía la Baja*, Intérpretes: *Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Marisa Collado, Ana Oliva*, Dirección: *Juan Sánchez*, Estreno en Madrid: *Sala San Pol, 1986*.

En esta búsqueda de nuevos caminos en la escena del siglo XX se recurre de manera frecuente a los códigos extraídos de las Performances culturales, como ceremonias religiosas o sociales, tradiciones populares, etc. El rito es un paradigma de estas numerosas performance culturales, el caso de la Semana Santa andaluza, el flamenco, la liturgia sagrada, etc., para Richard Schechner -director del Group of Theater- considera la definición del término performance como un término inclusivo dentro del cual el teatro es un exponente más al lado de acciones cotidianas y expresiones socioculturales.

La siguiente obra con la que consiguen el prestigio internacional es *Vinagre de Jerez* (1989) con ella afianzan la escritura propia y algunas reminiscencias las podemos ver en “Teatro Lebrijano” de Juan Bernabé o con los primeros espectáculos de “La Cuadra” de Salvador Távora, no tanto en lo estético como en la visión amarga de la Andalucía profunda. Según Paco Sánchez, esta obra es con la que llegan al “teatro esencial”, después de una dura indagación bajando al pozo



Foto de la obra *Vinagre de Jerez* (1989)

de lo étnico, *Vinagre de Jerez* es un proceso dialéctico de contrarios, es el principio y final de una misma búsqueda, teniendo en cuenta que cada nuevo trabajo es una nueva soledad, un nuevo misterio, una búsqueda teatral.

En esta obra nos trasladan a una taberna cubierta de polvo, convertida en un almacén de sillas y mesas rotas, de garrafas y barriles vacíos y todos los elementos que nos evoca el almacén del vino, este escenario es el refugio de un trío patético: un cantaor, un guitarrista y un bailar, recordando la imagen de una Andalucía en ruinas, un *quejío* étnico del mundo del flamenco desde el lado del otro artista, el de los tablaos de segunda, desde el que no llega, desde el que sería “el Quijote del cante”. Personajes embriagados en el olor del vino podrido y avinagrado, los tres parece que dialogan cuando se entrecruzan los monólogos personales y los diálogos que tiene cada personaje con los objetos inertes. Con la forma peculiar de decir el texto estos personajes narran recuerdos, sueños y fantasías mezclando la realidad y la ficción

en un espacio atemporal, donde no se da ninguna comunicación real ya que cada uno repite machaconamente su discurso. Comprender su lenguaje a la hora de decir un texto es colocarse en un nivel estético de representación de sonidos que son sentidos a través de la acción, del ritmo, la cadencia. Se dan efectos envolventes a consecuencia de la repetición y las variadas experiencias del ritual escénico. En esa repetición los personajes giran sobre sí mismos en un espacio teatral cerrado donde repiten las mismas palabras, gestos y acciones como un eco de las profundidades de la memoria: “¡Vámono, Migué!... ¡Migué, vámono!... Vámono. [...] ¿Cómo que no va a podé vení?... ¿Cómo que no va a podé vení?... Si no viene hoy, viene mañana, Luí... ¡si no viene hoy, viene mañana!... ¡Vení tiene que vení!... joé” (La Zaranda 1996, pp. 33, 39)

En la clasificación que hace Peter Book (1973), La Zaranda pertenece al teatro sagrado, aquel cuyo espacio es donde puede expresarse lo invisible: “Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto desde que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos” (p. 51) Las acciones de los actores se desarrollan reinventando las funciones de los objetos a través de la asociación de ideas como el tornillo del lagar -es una cruz que uno lleva a cuevas y acaban sirviéndose de ella para organizar el carnaval de la muerte con el que concluye la representación.

Aunque parezca que trabajan con el esperpento, la imagen de estos tres personajes y su modo de hablar se puede oír en las tabernas andaluzas, por lo que hay que hablar de realismo, un realismo duro que se retrata, como lo que es, también el humor negro con el que se retratan los personajes al límite de su existencia, de su condición humana de forma evocadora y confidente. El grupo rechaza la idea de fabricar teatro, teatro de la costumbre y de la alienación, y hablan de extraer de las raíces de su Andalucía, y de las otras Andalucías que en el mundo hay, la fuerza primitiva para elaborar sus propuestas, toda una investigación etnográfica. Frente a una codificación cultural que impone el norte,



el grupo es representativo de la existencia de otras culturas y como tal produce otro teatro, un Teatro del Sur.

Con esta última obra, *La Zaranda* hizo gira por medio mundo consiguiendo, más que espectadores fieles, auténticos feligreses de un culto escénico que nadie puede ni sabe imitar sobre un escenario. Juan Sánchez es relevado como dramaturgo por Eusebio Calonge cuyo objetivo con el grupo es convertir su teatro en un rito, no en una forma de hablar sino de actuar, para Sanz y de la Zaranda (2009):

El origen del teatro es anterior a la escritura y el hablar se convierte en una acción, y esta acción no es propia sino revelada (...) porque en el teatro, como en la vida, nuestras obsesiones fundamentales: el amor, la muerte... van más allá de lo cotidiano, ocupan también nuestros sueños. (p. 148)

Como venimos afirmando, la forma de creación de la Zaranda es muy particular, con un lenguaje propio con el que transmiten lo íntimo y lo silencioso que habita en la soledad del ser humano, renunciando a lo fácil, a la intelectualidad artificiosa, al andalucismo barato y folklórico, alejado de la imagen de los Hermanos Álvarez Quintero y su teatro costumbrista andaluz. El grupo ofrece algo más que teatro, además de su poética de mundos apocalípticos, es su estética y su ética de perdedores, su mirada lúcida en un ritual cruento, tierno y existencialista originario del flamenco.

Con una calidad en modo ascendente tanto Manuel Romero como Paco Sánchez crean *Perdonen la tristeza*<sup>110</sup> (1992), donde tres actores<sup>111</sup> se debaten entre baúles polvorientos y trastos de un teatro en ruinas, es una elegía un canto al derrumbe del mundo y el teatro “que ya se ha acabao to”, una visión feroz y contrapuesta a lo que en esos momentos se estaba viviendo en Andalucía; el mercantilismo teatral y la corrupción política que tuvo su máximo exponente en la Exposición Universal de Sevilla conocida coloquialmente como Expo’92 dónde

<sup>110</sup> Premio de la Crítica por el mejor espectáculo, temporada madrileña 93-94

<sup>111</sup> Los actores eran Enrique Bustos, Gaspar Campuzano y Paco Sánchez.

se cometieron graves irregularidades y desviación de fondos públicos para enriquecer a constructores, intermediarios y políticos y que generó pérdidas de treinta y cinco mil millones de pesetas. Con este ambiente de euforia y burbuja económica para los artistas que se sitúan dentro de este escaparate, nos encontramos la reflexión y el análisis de *La Zaranda*, con la temática sobre el efímero arte del teatro y sobre la “otredad”, la de los actores que no están bajo los focos de lo mediático o al lado del poder político.

En la obra la memoria del pasado y los recuerdos van entretejiendo a actores y personajes como Hamlet tras su sombra, o Don Quijote persiguiendo quimeras y Cristo en pos de la cruz, buscando la identidad perdida a través de una dimensión poética, una metáfora del teatro como escenario del mundo trascendiendo así su universalidad. En Sanz y Zaranda (2009) es para Calonge el recuerdo de esta obra algo que consiste prácticamente en un inventario.

*Perdonen la tristeza* es un inventario. El inventario de un mundo clausurado, un viejo teatro apolillado donde rutinariamente se preguntaba por el sentido de todo aquello. De aquella caja escénica también escapó la Esperanza. Sobre las etapas nuevas y viejas, diría lo mismo que sobre el trazar un proyecto. La creación siempre es presente, porque se hunde en lo eterno y siempre es universal, ya que se dirige a todo el mundo. (p. 150).

En esta batalla contra la muerte que libran en el escenario estos personajes ajenos a ninguna revolución, como afirma Gómez (1992) no es una guerra abierta, ni sus armas son las convencionales porque “las armas que dan la victoria a la muerte son las del tiempo -erosionador incluso de las conciencias-: la polilla y el polvo”. (p. 67)

En estos momentos de la trayectoria del grupo cada representación se convierte en un “suceso” para sus “comulgantes” con *Obra Póstuma* (1995) Eusebio Calonge y Paco de La Zaranda tratan el tema de la inmigración subsahariana. El drama de los inmigrantes que dejan su vida en las aguas del Estrecho de Gibraltar, algo que toca muy de cerca a los ciudadanos de Cádiz, dos continentes separados por las aguas del océano Atlántico y el Mar Mediterráneo. Nos representan un naufragio, refiriéndose a la tragedia de los inmigrantes que

intentan alcanzar Europa, huyendo de la miseria en pateras y donde algunos perecen en ese intento y aparecen ahogados en las costas gaditanas. La escenografía simula el interior de un barco lleno de trapos viejos, la escena llena de sudario y un fuerte olor a incienso. Una metáfora elaborada con su estilo de reiteración en el lenguaje, la simbología en la plástica y sus alusiones a la pintura barroca y a la semana santa andaluza, señas de identidad de su afianzado lenguaje escénico, conducen intencionadamente para el dramaturgo, afirma Carmen Márquez (1997) a “...abrir una milimétrica rendija en las conciencias, para aunque sea de un modo remoto, tengan presente estas tragedias de nuestra época, la de aquéllos que no alcanzaron las costas de la opulencia sino el reino de las sombras”(p. 164). Con esta obra *La Zaranda* se sitúa en un “teatro de la inmediatez” donde el drama no se representa en la sala sino en la realidad y con una mirada ácida desarrolla el acontecimiento como sí sucediera de manera espontánea delante de los espectadores, poniendo en marcha de nuevo la maquinaria de escribir sobre la escena a través de los cuerpos, los movimientos, los sonidos y el texto, una escritura que deja la huella en el espacio presente-temporal para realizar el acto de la liberación del acontecimiento. En palabras de Kantor (1984): “El drama no tiene que ‘pasar’ en el escenario, sino ‘suceder’, desarrollarse ante los ojos del espectador / El drama es un devenir” (p. 18).

Para la investigadora Carmen Márquez (1998) la próxima obra de *La Zaranda*, *Cuando la vida eterna se acabe* (1997), no puede separarse de las dos anteriores, a modo de trilogía de nuevo nos lleva por la idea del hombre perdido, el naufragio de una existencia sin límites temporales. En una barroca reunión, una multitud de objetos polvorientos y ajados por el uso, recrean una atmósfera especial. Unidos a través de vínculos invariablemente absurdos, sus personajes repiten, con su peculiar lenguaje, obsesivamente un puñado de frases que hablan de la irracionalidad de la existencia, de la miseria del destino, del paso del tiempo. De vez en cuando, los actores mismos cargan parte de la utilería para transformar el espacio, mientras fragmentos de músicas procesionales irrumpen con la fuerza

de la saeta. Representan cuatro sujetos perdedores, embrutecidos por la miseria que se relacionan desempolvando viejos rencores. Un peregrino vuelve al albergue que habitan tres mujeres, pero esta anécdota no intenta contar una historia convencional. En realidad, las escenas podrían intercambiar el lugar que ocupan sin alterar el sentido del espectáculo: el acento está puesto en la atmósfera de la situación y en la temperatura de los dichos populares de sus protagonistas. Vestidos con andrajos y con el mismo gesto exasperado, los personajes dejan entrever agonías metafísicas inconsolables o hablan de nimiedades. Con la misma vehemencia se echan en cara mezquindades del pasado, participan del mismo fervor mesiánico o lamentan por turno las inclemencias de la lluvia. Entre elásticos de colchones, cirios y barreños llenos de agua, los actores de La Zaranda completan un cuadro demente que expresa el paisaje interior de sus personajes, como dice el programa “prófugos de sueños que se fugan hacia la nada”.

Los procesos rituales en escena, a través de su fuerza estética completamente desarrollada, definen simbólicamente al grupo, lo integran, le hacen ser diferente de otros, se construyen vínculos sociales, pactos de complicidad, de sentimiento con su público o ellos los denominan “comulgantes de La Zaranda”, que se mantienen siempre a la espera de su próxima producción. Es un pacto simbólico porque mantiene cierta afinidad colectiva que juega a conjurar la realidad y carga el juego de intenciones profundas.

Todo lo anteriormente expuesto se percibe porque de nuevo en *La Puerta Estrecha* (2000), el grupo vuelve a conectar al espectador a otro nivel de conciencia, trabajando desde los sentidos y el tránsito de la inconsciencia a la conciencia de una forma muy inteligente, conectando con el imaginario colectivo y manteniendo el carácter de integración social en la ritualidad del teatro. Incorporan a una actriz <sup>112</sup> en el reparto, en una escenografía que se transforma en un fantasmagórico prostíbulo por el que deambulan figuras en busca de algún reflejo sólido de su pasado, todas ellas siguiendo esa estética del fracaso que mantiene el

---

<sup>112</sup> Se incorpora para este montaje la actriz Carmen Sampalo, un hecho que no se ha dado en los últimos 12 años de existencia de la compañía.

grupo. Atmósferas decadentes y opresivas, personajes atormentados, riqueza simbólica, un texto con adornos líricos y existencialistas que propone múltiples lecturas. Los componentes del grupo rara vez explican su obras ya que para Paco Sánchez “sólo es otro trocito, uno más, de nosotros mismos, sólo hacemos el teatro que somos y sentimos. Cuando tratamos de explicarlo, lo estropeamos todo<sup>113</sup>.”

En el programa de mano se insinúa que se trata de “ese difícil acceso al estado de bienestar que cada vez más seres humanos tratan de traspasar con el miedo como único equipaje, soñando otro destino”. El argumento trata de una joven y el heraldo ciego que la guía se aventuran por los oscuros pasadizos de los sueños sepultados; ella se extravía en una pesadilla de puertas y desemboca en un lupanar infernal, en el que termina amortajada antes de que él pueda rescatarla y continúen su camino. Podrían ser dos personajes ahogados que transitaran por la incierta frontera entre la muerte y la vida, o dos ánimas perdidas en un laberinto hacia ninguna parte. Eusebio Calonge les da una dimensión alegórica y habla de los sueños ciegos y la fe pura que alguna vez enarbolamos, y que es preciso rescatar del ajado panteón en que permanecen enterrados los deseos nunca realizados, las convicciones arrumbadas, los propósitos no cumplidos.

En estos momentos de la trayectoria del grupo la crítica comienza a denominar a su teatro como un “teatro del desamparo y la desolación”. La alegoría se constituye para el grupo en una convención de la expresión a diferencia de esa alegoría que viene de siglos atrás como expresión de la autoridad religiosa y que para Bernal (2006):

La alegoría se construye como un lenguaje eminentemente material, de notable condición plástica, cuyo artificio nos advierte de la presencia de otro lenguaje, de otro nivel de significación, que espera el momento de la revelación por aquel que logre descifrar el enigma. (p. 19)

---

<sup>113</sup> Véase en Luque, (2000, 22 octubre). La Zaranda regresa a Cádiz con el montaje de *La puerta estrecha*. La compañía incorpora por primera vez en 12 años a una actriz. *El País*, Andalucía-Cádiz.

El grupo presenta esta alegoría como una alegoría detenida de otra realidad que da vida al simulacro.

En la obra siguiente siguiendo con este teatro de la desolación un viejo carrusel preside la puesta en escena de la obra es *Ni sombra de lo que fuimos* (2002), dónde los personajes no saben si quedarse o marcharse, una reflexión hacia el interior del ser humano, la vida, los fracasos, la esperanza teje el alma de su inconfundible estética de perdedores dónde los personajes muestran las propias cicatrices en torno al dueño de una feria. En el relato se hará presente el humor hilarante y la desesperanza, en esta metáfora de titiriteros cuyo objeto es un “tio vivo” de feria y sus ocupantes llevan acuestas sus miserias. El dramaturgo Eusebio Calonge nos presenta estos personajes y Paco Sánchez se ocupa de la dirección con un arriesgado ejercicio de expresionismo visual, marcando de nuevo el compromiso existencial en un teatro de blanco y negro.

Tras veinticinco años de investigación teatral se mantienen firmes en un compromiso político, un lenguaje y dramaturgia que le son propios, en una continua vuelta a los orígenes a través de un teatro que evoca la memoria de las emociones, del recuerdo, de los anhelos, del humor, la memoria de todos los personajes que de forma paralela retratan el contexto social de esas vidas sacadas de la realidad. Pero el instrumento de reflexión sobre el fenómeno de la representación viene a convertirse en un elemento fundamental que deviene de la poética de Kantor como estrategia clave. En el sentido, en el cual el espacio teatral está habitado por esos personajes y objetos que vienen o que son traídos del pasado (de la memoria), donde en ese pasado eran personajes con sentido, con un lugar pero que traídos al presente de la escena se convierten en enigmáticos, en personajes perversos o degradados en el paso del tiempo, copias de sí mismos, donde la representación de la escena se repite y gira sobre sí misma atravesando de forma paralela los espacios de la historia oficial y los espacios de las historias personales.

La escena no tiene pasado ni tiene futuro se presenta de un modo performativo en la conceptualización del tiempo como un “estar-aquí” condenados a repetir el gesto y la palabra en un presente que corre al igual que el tiempo del espectador. No se ofrece una obra acabada, sino un proceso en construcción de lo inmediato, unos códigos que nos van llevando a ese diálogo entre el teatro y lo performativo que construye una imagen escénica que nos remite a una ausencia, a un vacío y a una pérdida que se evoca a través del ritual en la escena.

En la línea, encontramos la obra *Homenaje a los malditos* (2004) el espectáculo está teñido de imágenes que rememoran el mundo de Gutiérrez Solana, Vallé-Inclán o Gómez de la Serna, dónde se transita por las horas más decadentes y sórdidas de un café que se supone fue la guarida de las ideas, las ilusiones y las esperanzas de tantos fracasados, resentidos y desesperanzados. El espacio escénico reproduce el ambiente de uno de esos cafés de tertulias literarias con mesas de mármol y sillas negras que transmiten cierta decadencia y tenebrosidad, hasta allí llega un grupo de poetas que han decidido homenajear a uno de sus pares: al Maestro.

Pero *La Zaranda* plantea el tema con humor. La comicidad de la parodia conduce a lo grotesco, es la farsa sobre la farsa de una celebración en la que cada personaje asume la representación de una tipología social. Allí están los políticos hipócritas, los ilustrados caducos, los invitados gorriones, los trabajadores sufridos, los jóvenes eventuales, los empresarios interesados. Al final, la farsa retrata toda una fauna perfectamente reconocible dentro de la sociedad actual. Estructurado a modo de parodia de un acto cultural decimonónico, la obra profundiza en la línea argumental ya iniciada en *Ni sombra de lo que fuimos*, poniendo en escena de forma mucho más madura un mundo esperpéntico. El título, según su director, alude a “los que vivieron el silencio, el tormento, la pobreza, la miseria, a los que llegaron al límite de la época” y afirma que cualquiera que se sienta al margen de la época, del mercantilismo cultural también puede ser un maldito.

Los años van dando una capa de profundidad a un lenguaje único, son obras que pueden ser leídas aunque para su autor son escritas para ser representadas, porque la forma de interpretarlas hacen que sean las voces de los objetos y personajes una misma cosa, es innegable el grado de dominio conseguido en la poética escénica, como afirma el crítico Carlos Gil (2004):

La Zaranda es un milagro del teatro contemporáneo. Los años van dando unas capas de profundidad a un lenguaje en el que los sentidos primarios se impulsan desde una palabra cargada de poética escénica. Son textos que se pueden leer (Hiru ha publicado varias obras anteriores), pero que al escucharse parecen salidas de los objetos, y los personajes se expresan con un nivel sintáctico que escapa a una conjugación ortodoxa, pero que se entienden como textualidad teatral, como el teatro mismo, al igual que las músicas, o las máscaras, o las expresiones físicas. Un teatro de la memoria y diría que del sarcasmo, en donde lo más obvio se torna enigmático y todos los misterios acaban siendo belleza escénica. (Artezblai, 8 de diciembre).

Para Eusebio Calonge el teatro es escritura para ser vista, dejando clara su posición con respecto al conflicto referenciado al inicio entre la literatura dramática y la escenificación de la dramaturgia, en Mendoza (2013) afirma:

Cuando escribo no tengo ninguna intención, más allá de que lo escrito sirva para que unos personajes tomen vida. La literatura me interesa como lector, pero no como creador de teatro. La del teatro es una escritura para ser vista, si no mantiene esto es simple literatura, mejor o peor hecha pero no representable, nunca he pretendido que mis libretos, hechos para ser hablados por el actor y no para lectores, acaban en ese mausoleo del libro. Los publico porque siempre me lo piden y pienso que quizás para otras compañías pueda ser una semilla, como es en efecto. La trascendencia depende de la vida que llegue a tomar el personaje sobre las tablas, para potenciar esto se escribe teatro, lo demás se da por añadidura. Muchos textos clásicos fueron editados después de la muerte del autor, basados en lo que memorizaban los actores, ese es el camino. Cuando se hace un texto y no acaba sobre el escenario, pasa como con el vino que se guarda demasiado tiempo sin abrir. El teatro necesita de ese encuentro con su propio tiempo, siempre fue así, otra cosa son los reconocimientos, pero no hablamos de esto. (p. 45)

En el siguiente trabajo en coproducción con el Théâtre Sorano de Toulouse, *Futuros Difuntos* (2008) recrea un suceso ocurrido durante la Guerra Civil Española (1936–1939), cuando varios centros hospitalarios para enfermos mentales quedaron abandonados en manos de los propios internos ante el avance



de las tropas franquistas<sup>114</sup>. Un tema similar al de la obra teatral de José de Valdivieso (autor dramático del Siglo de Oro) llamada *El Hospital de los locos*. Referencia fundamental es el modelo alegórico que plantean los autos sacramentales del Siglo de Oro, que hacen representaciones simbólicas de temas de frecuente reflexión en dicha época como el de la representación del mundo como un manicomio. Otra fuente de inspiración como hemos comentado anteriormente para el dramaturgo y concretamente para la obra de *Futuros Difuntos* (2008) es la obra de pintor barroco español Diego de Velázquez, quien pinta en diversas obras a los bufones de la corte de Felipe IV, de la dinastía de los Ausburgo, también conocida como los Austrias, que marca una etapa de decadencia histórica y política tras la de máxima expansión del Imperio Español, un siglo antes.

La acción se va a desarrollar en un psiquiátrico en cuyo interior se encuentran unos pacientes que han sido abandonados a su suerte tras el fallecimiento de su director. El vacío de poder genera una disputa encarnizada entre estos personajes patéticos, fantasmagóricos, por hacerse con el mando del lugar. Los tres internos, ataviados con batas de color blanco, se encuentran rodeados de camillas y sillas de ruedas, algunos muñecos sentados en ellas, mientras que en otra de las sillas se apoya un altavoz, único contacto con el mundo exterior. La iluminación ocre ayuda a crear un ambiente desgarrador. Hay ecos inspirados en el mundo de Velázquez pero también de El Bosco o de Goya. La diferencia de esta obra con el resto estriba en las posturas sociales de los personajes. Eusebio Calonge estructura la obra de esta manera:

---

<sup>114</sup> “El manicomio de Ciempozuelos estuvo durante los primeros meses de la guerra en zona controlada por el Gobierno republicano, lo que determinó la marcha de algunos médicos y de muchas monjas, y el encarcelamiento de numerosos frailes. Como el frente bélico estaba próximo, las instalaciones del centro fueron bombardeadas varias veces por la artillería y la aviación, por lo que murieron una veintena de internos, casi doscientos hubieron de ser trasladados a diversos hospitales madrileños y otros más se fugaron. Los que se quedaron hubieron de sufrir los rigores del hambre, del frío y la ausencia de casi todos los médicos. En febrero de 1937 los nacionales tomaron Ciempozuelos, y sus dos manicomios pasaron a ser dirigidos por Vallejo-Nágera, director de los servicios psiquiátricos de los ejércitos nacionales, teniendo un bajísimo índice de ingresos y reingresos.” *Historia de la locura en España* (tomo III. p. 294) de Enrique González Duro. Fuente consultada por Eusebio Calonge.

Creo que la diferencia de FD con las demás estriba en que los personajes simbolizaban unas posturas sociales más que personales, y luego la pintura era más identificable, el primer acto tenía una verticalidad del Greco, se habla de la muerte, y con ella de la abolición de unos valores, que convertían al destino humano en algo sin designio. El segundo acto sería plenamente Velazqueño, presidido por el gran espejo de las Meninas, y con sus bufones ya vestidos, esto corresponde a las intrigas palaciegas, o el discurso sobre el poder, y una tercera que es la de la guerra, en que se establecen las afinidades con los grabados goyescos de Los Desastres. Aquí ese eje de las devastaciones del tiempo que ya citaba antes como tema genérico en zaranda, se centra en la cronología histórica, se cruza la historia, se cruza visualmente a través de tres pintores, con una perenne lucha cainita por el poder. (Mendoza, 2013, pp. 44-45).

El elenco de la obra a diferencia de las anteriores es más extenso<sup>115</sup>, quizás abarcando una propuesta más identificable también con lo femenino del mundo representado pero manteniendo el tono poético y el halo de misterio que se identifica al grupo con la iluminación.

De alguna manera, la historia que nos ofrece *Futuros difuntos*<sup>116</sup>, se convierte en una alegoría del mundo, de sus gobiernos y de los juegos de poder. En estas tres últimas obras el dramaturgo hunde su huella en el vacío existencial tanto en el coro que rinde *Homenaje a los malditos*, como los payasos trashumantes en *Los que ríen los últimos* como en los desahuciados de *Futuros difuntos*, propone una reflexión al espectador sobre afanes metafísicos de los verdaderos problemas: la muerte, la vida, la angustia, el olvido, la fe, el escepticismo, etc. Comprometido con un teatro más existencialista, con una ética y una estética. Paco Sánchez define la idea de esta manera:

Yo la estética sin la ética no la asimilo. Lo que está sobre el escenario son objetos y el espacio escénico viene dado por la propia idea. Forma parte de la idea. No hay decorado. Si usamos unos cortinones rojos, es porque estamos en un viejo café, pero nada más. Quiero que el espacio escénico esté dentro del cerebro de quien lo mira. No sabría explicar exactamente la estética del espectáculo. En todo caso si hay que hablar de estética, yo diría que la estética consiste en buscar una unidad entre los elementos de las diferentes escenas. De todo en su sitio, vamos al caos. (Díaz Sande, 2005, s/p)

---

<sup>115</sup> En esta ocasión los intérpretes son: Francisco Sánchez Jiménez, Gaspar López Campuzano, Enrique Bustos Rivera, Fernando Hernández González, Ana López Segovia, Ana Oliva Pérez, María Duarte.

<sup>116</sup> La Zaranda ha continuado su andadura hasta *Futuros difuntos*, puesta en escena por la que recibió en 2010 el Premio Nacional de Teatro, otorgado por el Ministerio de Cultura de España.

De forma recurrente hablan de la devastación del tiempo, del pasado que se puede recorrer con la memoria pero reniegan de la conocida “memoria histórica”, los intereses de *La Zaranda* tienen que ver más con la poetización del teatro y no con la politización del mismo como reiteradamente afirman (Mendoza, 2013).

La memoria para ellos es una herramienta para crear la poética, de tal manera que nos recuerdan que en principio la poética es oráculo, un tiempo que nos puede hablar del futuro al que estamos condenados porque al final la puerta que se abre es la de la muerte. Fantasmas, ruinas humanas “vivientes” como las de muchas existencias sin sentido, así son los tres personajes de *Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros* (2010), una vieja decrepita de supuesta alta alcurnia al borde de la muerte que convive con su criada y con un pariente lejano que se quieren quedar con su herencia. Para ello, fingen las visitas de otros parientes, o de su hijo muerto en guerra. Las acciones suceden en las ruinas de lo que fue una casa de blasón, donde los tres personajes (la Señora, la Criada y Luis Moscoso) sobreviven, o existen muertos en vida, en un espacio atemporal al que, como señala el director Paco Sánchez, se asoman en el sentimiento de lo perdido, en el anhelo de lo que nunca llegamos a tener y en la resignación de no haberlo alcanzado nunca.

Seres enfermos como la misma humanidad, que subsisten alentados por la mezquindad, la avaricia, sus apegos a sus ruinosas posesiones y a sus enfermas emociones que los convierten en sombras espectrales en las que apenas se alcanza a vislumbrar lo que alguna vez fueron. Un impresionante trabajo actoral por parte de los tres actores (Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez y Enrique Bustos), tanto en lo vocal como en lo gestual, y en esa capacidad interpretativa de desdoblarse -actor-personaje- ante los ojos de los espectadores. También podemos intuir el espíritu del absurdo, con escenas que recuerdan al teatro de Beckett. Y al mismo tiempo como vasos comunicantes el teatro de la emoción

Según Deleuze y Guattari (2007), para que una obra de arte sea verdadera producción, y no mera reproducción, debe alcanzar el “momento en el que el lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que le hace significativo, sino por lo que le hace correr, fluir y estallar” (p. 138), esta podría ser una definición para el teatro de La Zaranda, es una muestra de que lo único artificial en la obra es la distancia que aparentemente los separa de la realidad. Su teatro no copia, sino que es atravesado por la misma fuerza que transita en otras dimensiones de lo social. Pero tampoco anticipa, porque lo que se expresa en determinados momentos críticos, lo vienen anunciando desde su gestación. No hay pues representación, sino presencia.

En la obra *El Régimen del Pienso* (2013), hay un cambio en el planteamiento inicial ya que hasta ahora se indagaba en el origen de los males, pero en esta pieza se presenta un posible desenlace. El argumento trata de una extraña epidemia afecta a los cerdos que comienzan a morir, unos empleados de sanidad llevan la cuenta sin concebir la complejidad del problema. El exceso de pienso ha desencadenado una epidemia en las pocilgas y los cerdos se devoran unos a otros. Con la bajada de ventas de la empresa, comienzan los despidos de personal y crecen la desesperación y la desconfianza entre los empleados. La lucha por el puesto, con el único horizonte de un horario rutinario y vacío, sin otra esperanza que una muerte. Documentos veterinarios de control de calidad o historiales médicos, los expedientes por triplicado que certifican la defunción o los que constatan las bajas. Papeles en el sueño eterno de los ficheros. La vida resumida en los pocos datos y fechas de una autopsia. Archivos, necropsias, el simulacro de existencia que representamos, en la que los artistas son forenses o los forenses simulan ser artistas, meros burócratas tramitando la nada oficial, científica o financiera. El drama se desencadena cuando Martín, uno de ellos, es despedido. El espacio escénico, conformado por estanterías con sus ficheros y lámparas, cuyos cables descenden hasta ocupar el centro del escenario, comienza, entonces, a transformarse moviendo los objetos que lo componen, mientras el desgraciado

busca una respuesta, la sala se transforma en edificio de pasillos laberínticos, celda de reclusión, camilla de resucitación. Expulsado de su trabajo, Martín deviene cerdo, se mezcla con ellos, se contagia su enfermedad y es tratado como tal por sus antiguos compañeros. La oficina se transforma también en escenario, cuando los actores-compañeros, enmascarados como si fueran cerdos, cuentan la historia de Martín, pero en un sentido abstracto. El monólogo de Martín, antes de ser asesinado por la maquinaria de la que sus antiguos compañeros son sus engranajes. Los chanchos mueren, dice, porque se chocan unos con otros, empujándose al precipicio. No saben que para salir, hay que elevarse. Con esta obra se visibiliza el mal que subyace al capitalismo salvaje, el poder que fomenta la alienación de los trabajadores, injusticias en las relaciones laborales, desigualdad en el reparto de riqueza.

Con la obra *El grito en el cielo* (2014) gestado en la residencia artística de la



Foto de la obra *El grito en el cielo* (2014)

Bienal de Teatro de Venecia, siguen despertando el interés del público, en esta ocasión reflexionan, si ser la primera vez, sobre el paso del tiempo pero centrándose en la recta final de la vida, lo que le

ocurre a los viejos en una sociedad como la nuestra que vive de espaldas a la muerte, de espaldas también a la vida, y sin asumir el final de la misma. Los personajes apartados, en aparente calma, rodeados de cuidados en un geriátrico algo siniestro, estos viejos son adultos tratados como niños, a los que no se les escucha ni se les tiene en cuenta son los desechos de la sociedad. Los actores esperan al público en el escenario, bajo sábanas en estructuras metálicas movibles, aquellas que sirven para trasladar la ropa sucia en los hospitales, están escondidos

dentro de jaulas-contenedores, pequeñas cárceles sin sentido. El lenguaje poético cargado de humor se torna irónico con la ayuda de la música<sup>117</sup> que en algunos momentos contrarresta la dureza de lo que cuentan. Uno de sus rituales en la escena es que no salen a saludar, lo hacen también los actores de Grotowski y de Barba y tiene que ver con lo sagrado del teatro, es decir cuando vemos una obra aceptamos la convención de lo ficcional pero si los actores salen a saludar se hace evidente, mientras que si el público retiene y se va con la última imagen del espectáculo se cree que el teatro es algo más que entretenimiento, está para plantear cuestiones en la mente del espectador y dejarnos con la incertidumbre del presente.

El grupo tiene la capacidad de concederle un valor simbólico a los objetos y luego crear nuevos símbolos con ellos, tras la permanencia de los personajes instaurados en el rito como concepto de representación. Desarrollando, de esta manera, en el espectador una capacidad de autoconocimiento y una mayor concentración a través del pensamiento lógico. La sonoridad de sus textos con la habilidad técnica de los actores de La Zaranda crean huella sonora y permanencia de los personajes en la memoria del que mira.

Son generadores de un nuevo orden estético con el que hacen presente los mitos como pautas conocidas de accionar por los acontecimientos en curso. Pero en este tipo de teatro que se apoya en el arte del actor, el trabajo del mismo es ingrato porque exige una supervisión incesante, como Grotowski (1980) -del que Paco Sánchez como mencionamos al inicio se declara hijo de este teatro grotowskiano- cuenta en su libro *Hacia un Teatro Pobre*, este tipo de teatro tiene exigencias continuas mayores que el teatro normal, y que le obligan hacer esfuerzos más terribles. Aunque el arte de la actuación no sobrevive al actor, si

---

<sup>117</sup> Ficha técnica de la obra: Grupo: La Zaranda. Autor: Eusebio Calonge. Elenco: Celia Bermejo, Iosune Onraita, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos, Francisco Sánchez. Iluminación: Eusebio Calonge. Espacio escénico: Paco de la Zaranda. Dirección: Paco de la Zaranda. Música: Obertura de Tannhäuser, de Richard Wagner; transcripción del mismo tema para piano y órgano, de Franz Liszt; Adore te devote, de Santo Tomás de Aquino, y Mambos de Pérez Prado.

hay que destacar que la satisfacción que este tipo de trabajo ofrece es grande, como así lo aseguran los miembros de La Zaranda, que no son actores al uso y que les resulta tremendamente complicado construir personajes ajenos, porque su lenguaje y todo lo que comunican pasa de forma tamizada a través de ellos, es decir, de los personajes que ellos han construido como imagen alterada de ellos mismos; andaluces de cuerpos vacilantes, dialecto repetitivo y ceremonioso y de una solemne genialidad. Su método interpretativo es genuino en tanto que hablamos de “un teatro de raíz”.

### 5.3.- LENGUAJES HÍBRIDOS EN LA OBRA DE MARCEL.LÍ ANTÚNEZ.

“No es posible contemplar el presente del arte y sus conexiones como si se tratara de compartimentos estancos.” (Antúnez, 1997)

Si concebimos la escena como mediadora del discurso social y la investigación teatral a través de una diversidad de experiencias que reúnen tanto lo práctico -desde una mirada del teatro basada en el cuerpo y sus propuestas creativas-, como los procesos teóricos que han buscado materializar y organizar todas estas búsquedas escénicas en unos marcos más rigurosos y científicos se abre aquí, con este creador, la posibilidad de que el arte y su experiencia con lo sensible sea comprendido y aceptado como un conocimiento que va de la mano de su estudio científico y se convierta en una tarea fundamental para el desarrollo de una investigación artística. Estamos hablando de un teatro de innovación, un nuevo modo de concebir la identidad como una identidad híbrida y que César Oliva (2004) sitúa al teatro de innovación de la última década de fin de siglo XX, en aquellas experiencias escénicas que son concebidas como tales y cuya representación no busca tanto que sea presenciada por un número de espectadores determinados como por el alcance de su innovación escénica.

La cultura contemporánea se caracteriza por una creciente importancia de la tecnología en nuestra sociedad. A lo largo de todo el siglo XX -especialmente

en las últimas décadas- y del siglo XXI, la ciencia y la tecnología han producido importantes transformaciones en todos los ámbitos de lo social, modificando rápida y dinámicamente también el mundo del arte y la cultura. En este contexto, es cada vez más frecuente encontrar prácticas artísticas que se mezclan con la ciencia y la tecnología, desafiando no sólo la noción tradicional de arte y sus fundamentos estéticos, sino también la noción de artista, la de creatividad, la de espectador y los modos en que éste se interrelaciona con el objeto artístico.

La investigación artística de Marcel.lí Antúnez se inserta dentro de lo que Steiner (2008) denomina “una tercera cultura”<sup>118</sup>. Tiene que ver con la alfabetización del siglo XXI: la revolución informática y electrónica nacida de los algoritmos de la codificación y decodificación de la Segunda Guerra Mundial. La revolución ha dado lugar al ordenador moderno, a internet, a la red global, a la mercadotecnia planetaria de la información vía satélite, a la inteligencia artificial y a los medios teóricamente ilimitados de almacenamiento y recuperación en banco de datos y mecanismos de búsqueda (Google), un poder y una transcendencia incalculable. El mundo del ordenador en su creciente desarrollo y distribución, es un mundo en el cual unas constantes fundamentales como el conocimiento, la información, la comunicación, el control psicológico y social incluso la manera de entender el cerebro humano y su sistema nervioso se están alterando y reevaluando radicalmente.

El robot se está acercando insensiblemente a los actos del pensamiento. La conjetura que exponen los neurofisiólogos, según la cual la manera de representar el universo y el lugar del córtex humano dentro de él es como si estuviese diseñado por ordenador, como si hubiese sido generado por sinapsis en una red de redes, lo cual posee una fuerza especulativa que supera la ciencia-ficción.

En la actualidad el imaginario del cuerpo y el mundo de las nuevas tecnologías se ha visto ampliado por el surgimiento de nuevos modelos de cuerpo, asimilables al cyborg, que han exigido una revisión de los tradicionales conceptos

---

<sup>118</sup> Véase Steiner, G. (2008). *Los libros que nunca he escrito* (Traducción de María Condor). Madrid: Siruela, p. 240.



de pureza y esencia asociados al cuerpo. Desde la teoría del género, corrientes como el ciber-feminismo se han apropiado de estas figuras con el fin de certificar el nacimiento de un nuevo sujeto que cuestiona las fronteras tradicionales asociadas al cuerpo, con el fin de abrir una brecha que permita teorizar la diferencia como nuevo paradigma corporal e identitario.

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. Los movimientos internacionales feministas han construido la “experiencia de las mujeres” y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. El cyborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica. La ciencia ficción contemporánea está llena de cyborgs - criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales. La medicina moderna está asimismo llena de cyborgs, de acoplamientos entre organismo y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que no existían en la historia de la sexualidad.<sup>119</sup>

Conviene recordar, que mucho antes de que existiera la posibilidad tecnológica de incorporar la tecnología al cuerpo, lo cual ha sucedido especialmente en la última década, existía un imaginario muy desarrollado, surgido en el ámbito de la ciencia-ficción, que ya estaba planteando cuestiones que hoy día son de plena actualidad, se trata del movimiento del Cyberpunk, surgido en los años ochenta, aunque también de toda la literatura de ciencia ficción surgida a raíz del *Frankenstein* de Mary Shelley, que debemos considerar como antecedentes. Las ideas, como es natural, preceden a los desarrollos tecnológicos y, en el caso del Cyberpunk<sup>120</sup>, es un corpus heterogéneo de narraciones que advierten sobre los

---

<sup>119</sup> El Manifiesto para ciborgs de Donna J. Haraway apareció originalmente bajo el título «Manifiesto for ciborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 80's», en *Socialist Review* (núm. 80), pp. 65-108. Aquí utilizamos la edición en castellano, que aparece como parte de la obra Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

<sup>120</sup> Cyberpunk es un subgénero de la ciencia ficción, conocido por su enfoque en la “alta tecnología y bajo nivel de vida” y toma su nombre de la combinación de cibernética y punk.

peligros de los usos de nuevas tecnologías. El cyberpunk se convirtió en un tema de moda en los círculos académicos, donde comenzó a ser objeto de investigación del postmodernismo. En este mismo período, el género ingresó a Hollywood y se convirtió en uno de los estilos de la ciencia-ficción del segmento del cine. Muchas películas influyentes tales como *Blade Runner* y *The Terminator* se pueden ver como consecuencias prominentes de los estilos y de los temas del género.

El cuerpo, y su hibridación con las nuevas tecnologías, constituye uno de los ámbitos artísticos más fecundos en la actualidad, tanto en sus manifestaciones creativas como en los discursos teóricos asociados. El estudio del cuerpo y las nuevas tecnologías en el ámbito artístico requiere de un enfoque necesariamente interdisciplinar partiendo de la base de que los conceptos que se barajan (cuerpo, tecnología, ciencia, arte) conllevan significados muy diversos. La cultura artístico-humanística, por un lado, y la cultura científico-técnica, por el otro, han sido las dos vías tradicionales de acceso al conocimiento en la cultura occidental: en la actualidad, se está postulando la necesidad de una tercera vía que actúe como puente entre ambos mundos y que establezca hilos conductores a través del arte, la ciencia y la tecnología.

La obra de Marcel.lí Antúnez (1959) se ubica en esta postura conciliadora entre ambas culturas de saber. Es uno de los artistas más reconocidos de España en el uso de las tecnologías digitales en el campo de la performance mecatrónica<sup>121</sup> y la instalación. Desde los años ochenta el trabajo de Antúnez se ha caracterizado por el interés en la condición humana: los miedos y los deseos del ser humano. Primero desde la performance tribal de su grupo La Fura dels Baus y más tarde en solitario a través de un tipo de obras que proponen sistemas

---

Mezcla ciencia avanzada, como las tecnologías de la información y la cibernética junto con algún grado de desintegración o cambio radical en el orden social.

<sup>121</sup> Se puede definir como: “Diseño y construcción de sistemas mecánicos inteligentes”. Un sistema mecatrónico es aquel sistema digital que recoge señales, las procesa y emite una respuesta por medio de actuadores, generando movimientos o acciones sobre el sistema en el que se va a actuar: Los sistemas mecánicos están integrados por sensores, microprocesadores y controladores. Los robots, las máquinas controladas digitalmente, los vehículos guiados automáticamente, etc. se deben considerar como sistemas mecatrónicos.

complejos y que a menudo se convierten en híbridos sin categoría. La incorporación y perversión de elementos técnicos y científicos y su interpretación a través de particulares prototipos dotan a la obra de Marcel.lí Antúnez, -desde inicios de los años noventa-, de una renovada cosmogonía sobre temas como las emociones, la identidad, la escatología, o la muerte. Conceptos que adquieren en su obra una dimensión irónica y cruda lo que provoca una espontánea reacción del espectador.

Desde inicios de los años noventa combina elementos como Parazitebots (Robots de control corporal), Sistematurgy (dramaturgia de los sistemas computacionales) y Dreskeleton (interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético). Hay una utilización de materiales biológicos en la robótica en su pieza *Joan el L'home de Carn* (1992); el control telemático por parte del espectador de un cuerpo ajeno en la performance es llevado a cabo en *Epiξoo* (1994); la expansión del movimiento corporal con dreskeletons utilizados en las performances de *Afasia* (1998) y *Pol* (2002); la coreografía involuntaria con el parazitebot *Requiem* (1999) y las transformaciones microbiológicas en *Rinodigestió* (1987) y *Agar* (1999).

A mitad de los años noventa su performance *Epiξoo* (1994) causó gran impacto en la escena artística internacional. Por primera vez la acción corporal del performer estaba bajo el control del espectador. La obra pretende transmitir una paradoja donde conviven la inerte virtualidad y la vulnerabilidad física. Desde entonces ha llevado a cabo nuevas producciones en ese estilo como *Transpermia* (2004), una conferencia mecatrónica que expone el *Proyecto Dedal* y sus microperformances.

Para comprender la obra de Antúnez tenemos que familiarizarnos con los neologismos que el propio creador acuña relativo a sus creaciones. Algunos de ellos son los siguientes:

- *Dreskeleton* es componente escénico activo conectado a un ordenador y a un software original creado por el artista con el propósito de controlar las dinámicas e interacciones entre los diferentes elementos de escena.
- *Sistematurgia* dramaturgia de los sistemas computacionales.
- *Fembrana* vestido con sensores de rango, posición y tacto que están embutidos en unas prótesis grotescas de látex.
- *Mecatrónica* surge de la combinación sinérgica de distintas ramas de la ingeniería, entre las que destacan: la mecánica de precisión, la electrónica, la informática y los sistemas de control. Su principal propósito es el análisis y diseño de productos y de procesos de manufactura automatizados.

Para entender la investigación artística de la obra de Marcel·lí Antúnez es importante destacar la variedad de ámbitos creativos en los que puede ubicarse el estudio de las nuevas tecnologías y el cuerpo: la robótica (que se ocupa de la fabricación de réplicas del ser humano), la biónica (que se ocupa de la aplicación de prótesis al cuerpo humano), la biotecnología y la ingeniería genética (que trabaja sobre el mismo código genético), la vida artificial (un ámbito que recrea la vida con medios digitales) y, finalmente, los entornos virtuales y la web (donde el cuerpo se simula o se diluye en la virtualidad), los ámbitos de la biónica y la biotecnología, que son aquellas tecnologías que trabajan con el cuerpo estrictamente orgánico. La relación Arte-Biología (también conocida como Bioarte) se hace especialmente rica en las producciones artísticas enmarcadas en estos dos ámbitos tecnológicos (biónica y la biotecnología) ya que trabajan sobre organismos vivos.



Foto de la pieza de Sterlac: *Structure/Substance* (1990).

Uno de los referentes artísticos de la utilización de la biónica como herramienta artística es Sterlac<sup>122</sup>, un artista australiano cuyo trabajo explora y desarrolla el concepto de cuerpo y de relación con la tecnología a través de interfaces que incorporan imágenes médicas, protésicas, robóticas, sistemas VR e Internet. El interés está en la alternancia, en las experiencias íntimas e involuntarias. Estamos hablando de un artista científicista. La filosofía de la técnica que afirma que la tecnología es una prolongación del humano y supone la reversibilidad del cuerpo en un proceso de su propio desaparecimiento, es representada por Marshall McLuhan (1977), desarrollada por Paul Virilio (1992 y 1996) y Jean Baudrillard (1997). Esta filosofía sobreentiende que la técnica siempre es superior al hombre, porque ella presupone que el cuerpo es una cosa imperfecta y débil que se debe construir técnicamente perfecta y potente.

Con la primera obra de Antúnez en solitario *Epizoo* (1994) visibiliza de igual manera que Sterlac conceptos muy vinculados al imaginario del cuerpo y las nuevas tecnologías como la hibridación del humano-máquina, cuestionando las tradicionales fronteras corporales e identitarias. Las investigaciones y las producciones artísticas de Stelarc actúan por lo general en dos sentidos: por un lado, cuestionan el hecho de que el cuerpo se ha de resignar a desarrollar únicamente las capacidades que provienen de su propia naturaleza biológica, entendida como un límite (es el concepto de “obsolet body” que utiliza el artista); por otro lado, son una propuesta de mejora de ciertas capacidades concretas del cuerpo humano “amplified body”.

El planteamiento de la obsolescencia del cuerpo que hace Stelarc es el punto de partida para un replanteamiento del mismo: el cuerpo biológico debe ser rediseñado por medio de la tecnología, prescindiendo de implicaciones morales. La relación entre biología y tecnología se plantea en Stelarc como un conflicto: la biología es un límite para el cuerpo mientras que la tecnología es un punto de partida para su mejora funcional. El planteamiento de Stelarc es controvertido y

---

<sup>122</sup> Sterlac es un artista de origen australiano que desde los años setenta ha realizado diversas performances corporales.

no faltan artistas y teóricos que propongan una revisión crítica de las aplicaciones tecnológicas al cuerpo. Por eso es interesante la obra *Epiζoo* (1994), porque para el creador la tecnología puede ser entendida en términos de contaminación o invasión del cuerpo.

Marcel.lí Antúnez llega con 17 años a la ciudad de Barcelona huyendo de un espacio familiar y rural duro para él, en el que se trabajaba muchísimo.

(...)una carnicería, dos rebaños de ovejas, cuadras de cerdos, bosques... todos trabajaban, y eso se vivía diariamente. Yo deseaba huir. Era el penúltimo de una familia de seis hermanos; los hermanos mayores sirven entonces como modelo, y puedes ver lo que va a pasar en los próximos años. De modo que opté por seguir estudiando y hacer el curso superior. (Roca y Giannetti, 1998, s/p)

Antúnez llega a Barcelona como estudiante y queda deslumbrado por la movida cultural de los años 1978 y 1979 que fueron muy especiales, culturalmente en Barcelona, revistas como *Star*, *Ajoblanco*, el comic alternativo, etc., aunque esta situación de euforia no duró mucho tiempo, ya que la “movida”<sup>123</sup> de los ochenta se trasladó a Madrid, era un momento muy vivo culturalmente. Marcel.lí Antúnez y sus amigos vivían en la casa de la calle Arc del Teatre, en el céntrico barrio de las Ramblas, por la que pasaba mucha gente, de tal modo que se fue creando un contexto donde el 13 de mayo 1979, nació su grupo La Fura dels Baus. Para Antúnez fue un modo de canalizar la energía creativa que formaba parte de ese momento existencial.

La Fura dels Baus (1979-1989) se define como un grupo de teatro urbano que busca un espacio escénico distinto del tradicional. A partir de los años ochenta, y con obras como *Accions*, *Suz/o/Suz*, *Tier Mon*, *Noun*, *MTM* y *Manes*, sus escenografías buscan la integración del público en el espectáculo e incluyen

---

<sup>123</sup> La Movida madrileña fue un movimiento contracultural surgido durante los primeros años de la Transición de la España posfranquista, que se generalizaría y convertiría muy pronto en la *movida española* y se prolongó hasta mediados de los años ochenta, comenzando con el renombrado “concierto homenaje a Canito”, promovido por los que posteriormente se convirtieron en *Los Secretos* y teniendo su primer refrendo multitudinario en 1981, con "El Concierto de Primavera" de la Escuela de Arquitectura.

música, movimiento, uso de nuevas tecnologías y de materiales naturales e industriales. De este modo se busca superar los límites impuestos por la concepción habitual del espacio escénico, y que el actor y el autor logren formar una misma entidad a través de la creación colectiva.

Mientras cursaba sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, Marcel·lí Antúnez fue cofundador, junto con Carles Padrissa, Pere Tantinyá, Quico Palomar, y Teresa Puig del colectivo La Fura dels Baus. Formó parte del mismo, desde 1979 hasta 1989, como performer, músico y coordinador artístico en las tres primeras performances del grupo. Se trata de la trilogía *Accions* (1984), *Suɜ /o /Suɜ* (1985) y *Tier Mon* (1988), performances impactantes de carácter ritual que rompían la distancia entre el espacio escénico y el espectador y donde se fundían la música y la acción. La Fura, nació como un grupo de amigos que hacían teatro de calle y que iban por los pueblos haciendo gala del movimiento hippy. Realizaban un teatro popular con voluntad de crítica social con temas como la emigración de la zona rural a la urbe.

(...)Cuando llegábamos a los pueblos, éramos como una extraña aparición: cinco jóvenes desaliñados con un carro pintado, como si surgiesen de la Edad Media. Para nosotros fue una experiencia alucinante que duró hasta octubre, ya que con las lluvias de otoño tuvimos que suspender el viaje. (Roca y Giannetti,1998, s/p)

La performance como tal no se incorpora en el lenguaje creativo de La Fura dels Baus hasta cinco años después de 1979, año de su fundación. Con el estreno de la performance *Accions* (1983), se inicia lo que podría considerarse el trabajo que profundiza en la esencia de la performance y representa el estilo del grupo.

Para el creador *Accions* (1983) nació por casualidad. Se reestructura el grupo, y se define la plantilla de La Fura dels Baus, ya no eran sólo un grupo de amigos, sino que incorporaron nuevas personas por sus calidades profesionales y por las necesidades artísticas del colectivo. Personas que tenían un currículum como actores y músicos. Con esa nueva formación en septiembre de 1983 participan en la tercera edición de la Fira de Tàrrrega, un festival importante en el género del

teatro de calle. Preparan un espectáculo en el que, entre otras cosas, bajaban un cerdo vivo con alas de ángel por un cable tensado desde un alto edificio hasta el escenario, y lo metían en la lavadora, al final tiraban monedas al público, como respuesta al hecho de que la organización del festival se hubiera negado a pagarles.

Esa actuación fue muy bien recibida y los invitaron a participar, en el *off* del XVI Festival de Sitges. Conscientes de que su teatro festivo no podía funcionar en un contexto como el de Sitges, surgió, por lo tanto, la necesidad de hacer una cosa distinta, de forma intuitiva desnudaron el trabajo de todo aspecto festivo y folclórico, inventando nuevas formas. Pasaron del espacio abierto de la calle a un espacio cerrado: un paso a nivel, debajo de la vía de tren, una plaza subterránea. Esa presentación se convirtió en una acción muy impactante para el público. Era como un encadenamiento de varias performances. En ellas se reflejaban directamente los hallazgos musicales de Error Genético -otro grupo fundado por Antúnez del que más adelante hablaremos-, las influencias de los estudios de Bellas Artes, Yves Klein, los Accionistas Vieneses, Beuys y la propia experiencia “furera” convertida en nuevas formas definieron el lenguaje artístico del grupo.

El director del Centro Dramático de la Generalitat los invitó a estrenar ese trabajo en Barcelona, en el contexto de la programación del Teatre Obert. Antes de estrenar *Accions* (1983), apareció un reportaje a todo color sobre La Fura en el periódico nacional *El País Dominical*, donde reproducía todas aquellas fotos de cuerpos desnudos, bañados de pintura, cubiertos de barro. Con esas imágenes consiguieron que el público se interesara por unos desconocidos, un mes y medio antes del estreno. La performance estaba perfectamente integrada en el espíritu de la primera mitad de los ochenta. Según el creador la mejor prueba de ello es que una serie de corrientes culturales, musicales y artísticas en Alemania trabajaban en la misma dirección: la música industrial -con grupos como *SPK* o *Einstürzende Neubauten*, lo que aún existía del movimiento punk, a ellos se los definía como teatro punk.



La pieza *Accions* (1983), la constituye un grupo de acciones o performances situadas una tras otra, realizadas entre el público a ras del suelo y sin voluntad de tener ninguna línea narrativa por parte de los creadores. Aprovechaban el espacio arquitectónico para realizar las acciones y transformar el espacio escénico, estas acciones eran:

1. *Mira*, (un concierto de saxo, voz y sintetizadores arranca la performance)
2. *Homes de Fang*, (tres hombres desnudos y cubiertos de barro avanzan entre el público, comen huevos crudos y desaparecen con un bidón.)
3. *Fakirs*, (dos hombres de traje rompen una pared de obra y destrozan un coche con mazos y hachas; en el local estallan efectos pirotécnicos.)
4. *Home Blanc*, (un hombre con coturnos y cubierto de pasta blanca avanza hasta una gran lona blanca, situada en una de las paredes del local.)
5. *Bips*, (los hombres del coche cubren a dos hombres de barro con pintura azul y negra, y los persiguen entre la audiencia lanzándole pasta de sopa.)
6. *Cordes* (dos hombres se descuelgan de dos cables hasta la gran lona, donde estallan en rojo sus cuerpos, cubiertos de plástico transparente.)
7. *Lona* (los hombres de plástico y el hombre blanco realizan una acción cuerpo / pintura frente a la gran lona, que se tiñe de rojo.)

Pero este conjunto de acciones, casualmente sí conducía a una lectura narrativa para el espectador. Por esa razón, en la segunda obra del grupo, *Suz o Suz* (1986), pretendieron que los elementos iniciales de *Accions* (1983) se convirtieran en algo que estuviese más ordenado. En *Accions* (1983), el valor objetual, material y pictórico era relevante. Por ejemplo, los performers aparecían cubiertos de pintura, de barro, se servían de unos instrumentos para desarrollar sus acciones, y la acción estaba siempre en función del valor del objeto o de una situación plástica. En *Suz o Suz* (1986), los objetos pierden el rango de protagonistas, pasando a estar al servicio del performer y de una idea central que aglutina la obra: la idea del ritual moderno y primitivo. En esta pieza se da una

gran énfasis a la música; un escenario de doce metros preside el espacio, en el que siempre se encuentran tres, cuatro y hasta seis músicos tocando. El tránsito de *Accions a Suz o Suz* se produjo de una forma natural y continuada. Sin embargo, el proceso de creación de *Tier Mon* (1988), el grupo había adquirido más responsabilidades, más dinero, más fama, más reflexión sobre el método, y le había resultado difícil avanzar más allá del ritual de *Suz o Suz*, que para Antúnez es el mejor espectáculo de la Fura.

*Tier Mon* (1988) es una obra mucho más compleja desde el punto de vista escenográfico. Se estudió la manera en que los personajes traspasaban las escenas para articular una continuidad; había un protagonista y dos antagonistas, que aparecían continuamente durante la obra. La pieza dispuso de medios económicos y de una gran envergadura, es una obra hecha desde el temor, desde el miedo según relata Antúnez: “cuando haces una cosa que ha funcionado muy bien, cualquier cosa que vayas hacer después arrastra el abismo del miedo a la novedad, y eso fue lo que afectó al grupo”, (Antúnez y Giannetti, 1998, s/p).

Desde 1985 hasta 1988 habían pasado tres años; *Suz o Suz* (1986) se había representado prácticamente en todo el mundo, y se esperaba mucho de La Fura de esta manera el creador comenta: “¡Y eso asusta!. Una buena parte del grupo se quedó bloqueada, no solo por esos temas, sino por la propia evolución de cada uno de nosotros. Cerca de la treintena se pierde la ingenuidad y se empieza a tener conciencia de todo.” (Antúnez y Giannetti, 1998, s/p).

Para Antúnez el proceso de trabajo con el grupo comprendía dos estadios. El estadio celular donde las escenas se desarrollaban como células independientes en un conjunto de situaciones que el creador denomina “ámbitos” y el segundo el estadio del organismo donde las escenas y la posición en la línea temporal de estas en la obra están posicionadas en un boceto. El proceso de trabajo lo define Antúnez (2006) a través de “la teoría de los ámbitos”: el ámbito espacial, la situación de la escena respecto al público y arquitectura del espacio, el ámbito musical, donde la banda desarrolla las composiciones musicales y por último el

ámbito actuante, donde se ensayan los aspectos corporales y su conjugación con el resto de los ámbitos.

Durante el proceso de creación de *Tier Mon* (1988) se generaron dos corrientes de trabajo, y fue entonces cuando Antúnez comenzó a tener problemas con el grupo. Desde ese momento perdió el consenso del mismo y el creador comenzó a creer que podía hacer las cosas desde la responsabilidad individual, y que no necesitaba al colectivo.

(...) entonces, creo que de forma inconsciente, empecé a preparar mi salida del grupo. Aunque no sea supersticioso, durante mis últimos años en La Fura tuve una serie de desgracias físicas que me indicaban que no podía continuar así. Sucedió que me operaron de cáncer de piel; tuve un accidente de automóvil con rotura de húmero derecho; después, me cayó encima una de las grúas de *Tier Mon*, golpeándome la sien y rompiéndome el escafoides izquierdo; y, ya en 1989, para rematar, otro cáncer de piel. Esa mala suerte debía producirse por algo. En octubre de 1989 pasó una de estas cosas que no le deseo a nadie: mis amigos y mis compañeros de toda la vida se reunieron en un petit comité, redactaron una carta firmada por todos y, sin previo aviso, me “despacharon”. Me escribieron: “tómame un año de vacaciones (o toda la vida)”. Su argumento era que yo me había desarrollado mucho en el plano creativo y no les dejaba espacio a ellos, y que, si yo les dejaba solos, ellos podrían asumir las responsabilidades que con el tiempo yo había adquirido. Así, amargamente, acabaron mis diez años con La Fura dels Baus. (Antúnez y Giannetti, 1998, s/p)

Tras esta traumática experiencia con el grupo el afán de investigación de Antúnez le llevó a buscar otras salidas a su creatividad, la repetición de los espectáculos le producía monotonía, La Fura había llegado a los circuitos comerciales internacionales lo que supuso convertirse en una marca<sup>124</sup>. La salida de Marcel·lí Antúnez le supuso al grupo parar el proceso de investigación y el método que habían desarrollado hasta entonces. Durante los años noventa la compañía ha extendido sus proyectos artísticos al teatro de texto, el teatro digital,

---

<sup>124</sup> La Fura realizó la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de 1992, en Barcelona que fue televisada y seguida en directo por más de 500 millones de espectadores. Después de ese primer macroespectáculo empresas como Pepsi, Mercedes Benz, Peugeot, Volkswagen, Swatch, Airtel, Microsoft, Absolut Vodka, Columbia Pictures, Warner Bros, Puerto de Barcelona, Telecom Italia o Sun Microsystems le han confiado acciones promocionales en todo el mundo. La Fura dels Baus ha creado su propio sello discográfico, con un catálogo que recoge 15 títulos, aunque también ha publicado sus creaciones con discográficas como Dro, Virgin, Subterfuge y Buen Ritmo.

la ópera o la realización de grandes eventos, entre otras actividades: como el cine o la discografía.

Al mismo tiempo que Marcel·lí Antúnez es cofundador de La Fura dels Baus crea otros grupos o formaciones de las que destacan dos, que serán trascendente en la elección de la línea artística posterior. Con ellos da salida a otras disciplinas artísticas que son del interés para el creador. Uno de estos grupos es Error Genético constituido por cuatro personas: Mireia Tejero (voz, saxo), Paloma Loring (voz, guitarra), el bajista Gat y Marcel·lí Antúnez. El grupo, que codirigía con Mireia, partía de una idea musical, pero pretendía incluir en las actuaciones y en sus composiciones ciertos tabúes de la sociedad, de modo que desde el aspecto sonoro y escénico se incorporaban tanto los ruidos de sintetizadores o percusiones de metal como animales instrumentistas (un loro cantante), el nombre del grupo deviene del interés sobre cuestiones de la enfermedad y de la discapacidad física.

La filosofía del grupo Error Genético consistía en retomar la monstruosidad del cuerpo humano, las enfermedades, los animales como intérpretes. Es decir, ampliar los límites de lo estrictamente musical, ampliar los límites de una estética en un contexto de música alternativa. Escribieron un pequeño manifiesto, grabaron una cinta y la enviaron al M.A.K. (Festival que se hacía en Zurich), y actuaron en la Rote Fabrik en octubre de 1982. Para la puesta en escena de Zurich salían entre el público gritando y lanzando petardos.

Otro de los grupos que formó con Sergi Caballero y Pau Nubiola fue el colectivo Los Rinos, cuyos primeros objetivos giraban en torno al graffiti. Más adelante su actividad se extendió a otros formatos, desde la acción pictórica hasta el vídeo performance, el concierto y la instalación mural. Como ejemplo de esta última puede citarse *Rinodigestió* (1987), un sistema de cajas de madera y cristal conectadas entre sí, que contenían materia orgánica en descomposición. El grupo pinta los espacios públicos con un signo gráfico que hace suyo: la diana. Este emblema derivará hacia otros soportes como pintar los cuerpos de los animales, -

que denominarán “dianización”-, de ovejas y cabras, un casquete con una diana en su cabeza, que los Rinos pasean por las calles y finalmente el diseño y confección de los trajes “rino”. Este trabajo queda documentado en una publicación que recoge las fotografías de los *graffities* y las acciones en torno a la diana, así como las opiniones de los Rinos sobre el arte.

A partir de 1987 la actividad de los Rinos se expande a otros soportes, en mayo de ese mismo año realiza junto al colectivo Gegant una acción pictórica en gran formato, titulada *Atlas* (1987) que consiste en pintar un gran mural en una pared medianera de Barcelona, descolgándose desde una terraza. Esta acción se repetirá en 1990, en Yokohama, Japón. En la primavera de ese año realizan un vídeo performance titulado *Rinosacrifici* (1987), la cruda y domestica visión de los Rinos del sacrificio. A principios de 1990 el grupo inicia los trabajos de la performance- conferencia en *Rinoclaxia* (1991) que se presenta en el Mercat de les Flors de Barcelona y su argumento trata sobre Los Rinos que quedan sometidos a una maldición de Los Caparlans, para liberarse de ella tienen que bañarse en el semen virgen de Sermarpau, una reencarnación de sí mismos en forma de cerdo, Margarina madre y amante de Sermarpau dificulta la empresa. Al final los Rinos se libran de su maldición y los Caparlans matan a la muerte. *Rinolacxia* (1991) reúne una gran parte de los elementos que caracterizaron al grupo y los pone al servicio de un drama crítico, irónico y amargo. Esta pieza se presentó en España, Suiza, Francia, Gran Bretaña y Italia es el último trabajo de Los Rinos.

La necesidad de afirmarse como artista individual sin los privilegios que daba una marca como La Fura, no resultó fácil para el creador, fue una época muy intensa donde hizo cine, dirección escénica, instalaciones, exposiciones de esculturas de carne como *La vida sin amor no tiene sentido* (1993) o el robot interactivo *Joan, l'home de carn* (1992), pero desde 1992 Marcel·lí Antúnez ha desarrollado, en solitario, toda una serie de obras en diferentes formatos.

El marco de su creación escénica tiende a ser polisémico por lo que sus planteamientos se vuelven mucho más amplios a la vez que complejos. En ellas se

aprecia el interés del artista por la biología, la tecnología, la sociedad, la cultura. Utilizando el dibujo y la pintura como base de su obra para la plasmación de ideas, como él mismo explica en varias publicaciones y en el documental *El Dibujixant* (2005), ha utilizado técnicas tan diversas como la escultura interactiva de materiales tanto orgánicos como artificiales, el cultivo de microorganismos y la fusión de la puesta en escena performativa con la interactividad junto a elementos propiamente cinematográficos como la animación y la proyección múltiple de pantallas y sistemas de sonido. Las performances mecatrónicas<sup>125</sup> junto con el cine expandido a destacar son: *Epiξoo* (1994), *Afasia* (1998), *Pol* (2002), *Transpermia* (2003), *Protomembrana* (2006), *Hipermembrana* (2007). Donde su cuerpo está conectado a distintas interfaces electrónicas que provocan el movimiento de sus partes corporales. Cada uno de estos movimientos se convierte en una orden que es procesada en tiempo real en una computadora para generar y controlar la luz, la música o las imágenes proyectadas durante la actuación.

La performance *Epiξoo* (1994) va a resultar de vital importancia para el creador ya que en su aventura en solitario pierde parte de su patrimonio artístico que forma parte del grupo de La Fura, pero este trabajo abre una nueva forma de proceso metodológico cuya investigación artística derivará en un nuevo marco definido y absolutamente personal que no tiene nada que ver con las formas del grupo. La pieza permite al espectador controlar el cuerpo de Marcel.lí Antúnez a través de un sistema mecatrónico. Este sistema consta de un robot corporal de forma exoesquelética que viste el artista, un ordenador, un dispositivo de control mecánico, una pantalla de proyección vertical, dos torres de iluminación y un equipo de sonido.

La ortopedia robótica se sostiene al cuerpo a través de dos moldes metálicos, cinto y casco, donde están ensamblados los mecanismos neumáticos.

---

<sup>125</sup>Recordemos que es un término acuñado por el propio Antúnez que alude a la conjunción del dispositivo mecánico (que recubre el cuerpo del performer en forma de exoesqueleto) y el dispositivo electrónico (que facilita la comunicación entre usuario, performer y otros elementos a través del interfaz del ordenador). Este interfaz (elemento mediador que conecta la voluntad del espectador con el comportamiento del cuerpo del performer).

Estos pueden mover pectorales, la boca y que permanece de pie circular capaz de neumáticos están de electro válvulas y que, a su vez, ordenador. Esta de un programa



Foto de la obra *Epiζoo* (1994)

la nariz, las nalgas, los las orejas del creador sobre una plataforma rotar. Los mecanismos conectados a un sistema relés electromagnéticos dependen del computadora dispone

exclusivo en forma de interfaz<sup>126</sup> gráfica que recuerda a un videojuego. Los once entornos interactivos incluyen diversas infografías animadas que recrean la figura del artista e indican la posición y el movimiento de los mecanismos. De este modo el usuario puede controlar gracias al ratón la luz, las imágenes, el sonido y el cuerpo del artista, posibilitando otra forma de control escénico distinta a la tradicional.

Para el creador los planteamientos iniciales de *Epiζoo* (1994) fue romper, - aunque de manera metafórica-, la situación generada a raíz de la epidemia del SIDA, que nos convertía a todos en potenciales contaminadores. El concepto de la idea lo explica Antúnez de esta manera:

Mi idea consistía en ofrecer mis partes eróticas al público; Y con esta idea empezamos a trabajar. Poco a poco, lo que tenía que ser una interfaz muy simple se convirtió en algo muy complejo. Esta situación era, para mí, fantástica, porque de repente se me abrió otro horizonte. Empecé a pensar en términos metodológicos. Desde la década de los ochenta yo había soñado con disponer de un sistema participativo como éste. Con *Epiζoo* fue posible. (Antúnez y Giannetti, 1998, s/p)

*Epiζoo* (1994) es en el mundo del arte, un ejemplo temprano de la aplicación de la tecnología informática relativa al cuerpo humano. Esta performance es probablemente, el primer dispositivo que permitió el control telemático de la voluntad del espectador con el comportamiento del cuerpo del performer. Para

<sup>126</sup> Se conoce el término en inglés como Interface o “superficie de contacto”, en informática se usa el término para nombrar la conexión física y funcional entre dos dispositivos que establecen comunicación entre distintos niveles

quien la tecnología puede ser entendida en términos de contaminación o invasión del cuerpo, el término “Epizoo” es la contracción de “Epizootia”, una enfermedad contagiosa. Esta pieza ha tenido desde su estreno amplio eco internacional y se ha presentado hasta la fecha en más de cincuenta ciudades de Europa, América y Asia.

Con la siguiente pieza *Afasia* (1998) sigue en expansión de su lenguaje y su universo simbólico, el título de la pieza a modo de definición significa la pérdida del habla por disfunción cerebral, en este espectáculo los actores son sustituidos por robots y la palabra por imágenes virtuales, es una acción escénica que transcurre en un espacio rectangular y en cuyo fondo se encuentra una gran pantalla de retroproyección.

Escogí este término -pérdida de una función del lenguaje por una perturbación cerebral- pensando que expresaba bien esta imparable transformación de lo textual hacia lo audiovisual. Afasia es, en efecto, una obra audiovisual. Pero traspasa esta definición y se adentra en la presentación en directo. Afasia es un objeto inclasificable, es a la vez visual y escultórico -tanto por la importancia del tratamiento de la imagen como por el desarrollo de los robots-, pero también es escénico puesto que se presenta durante una hora en un teatro<sup>127</sup>.

La primera línea de la escena está ocupada por cuatro robots de naturaleza sonora inspirados en una guitarra, un tambor, un combo de gaitas y un violín. Marcel.lí Antúnez Roca, único actuante, va provisto de una interfaz<sup>128</sup> corporal exoesquelética de metal (dreskeleton y exoeskeleton) que se ajusta a su anatomía. Esta ortopedia permite que los movimientos del cuerpo y el control de sus interruptores se traduzcan en órdenes a la computadora. Gracias a un software escrito específicamente para esta obra es posible procesar y controlar en tiempo real, las imágenes proyectadas en la pantalla, los robots y la música, es decir la

---

<sup>127</sup> Véase en [http://www.marcel.líantunez.com/tikiwiki/tiki-read\\_article.php?articleId=93](http://www.marcel.líantunez.com/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=93)

<sup>128</sup> En este caso Marcel.lí utiliza el Interfaz como instrumento: desde esta perspectiva la interfaz es una “prótesis” o “extensión” (McLuhan) de su cuerpo. Por ejemplo, el ratón del ordenador es un instrumento que extiende las funciones de nuestra mano y las lleva a la pantalla bajo forma de cursor. Así, por ejemplo, la pantalla de una computadora es una interfaz entre el usuario y el disco duro de la misma.



totalidad de los ámbitos formales que conforman esta pieza. Es una especie de narrador sin palabras, llama la atención el hecho de haber recuperado el mito de Ulises y transformar su viaje en el guión de la obra:

Una de las razones por las que lo he hecho así ha sido mi intención de delimitar el marco de trabajo para desarrollar los distintos interactivos que forman la pieza. Cuando se trabaja en un entorno interactivo, existe la posibilidad de perderse en la navegación, sobre todo si la base de datos que se usa es muy extensa. Mi punto de partida es la presunción de que un argumento de este tipo, muy conocido por todos, puede facilitar el reconocimiento de los elementos y dotar a la navegación una cierta sensación de continuidad. A menudo, el lenguaje interactivo se acerca más a la metáfora de un espacio geográfico o arquitectónico que a una secuencia temporal. La posibilidad de La Odisea, es decir, un mar con islas en cada una de las cuales ocurren determinadas cosas, me pareció buena idea. Afasia viene gestándose desde hace casi dos años. En todo caso, la referencia a esta epopeya es muy personal y está supeditada a las intenciones iniciales, las ideas motrices de esta pieza. (Roca y Gianetti, 1998, s/p)

El argumento temático de la pieza se desarrolla desde dos perspectivas distintas, la primera unida a la propia narración y que sirve de excusa al artista para desarrollar sus ideas sobre el erotismo, la violencia, la mutación o el delirio a través de la obra homérica<sup>129</sup> y la segunda perspectiva tiene que ver con la metáfora donde se plantea la imagen del hombre frente al universo tecnológico: la prótesis, lo real y lo virtual, la soledad y el ruido. La música ocupa un papel relevante en la pieza a veces solo es soporte narrativo pero en otros momentos de la performance se constituye como concierto y ocupa el primer plano. El origen de las imágenes de la pieza está en el sueño y su interpretación se relaciona con el simbolismo personal, hay un contenido literal y otro cifrado o latente. El cuerpo de Antúnez queda expandido por la técnica y dialoga con las máquinas mientras su imaginación es liberada por el onirismo.

---

<sup>129</sup> En la mitología griega, los lotófagos (los que comen loto), era un pueblo mítico que los antiguos identificaban con los habitantes de una población al nordeste de África. Se nutrían única y exclusivamente del fruto del loto. Según la tradición, este alimento provocaba la pérdida de memoria. Cuando Odiseo y sus compañeros volvían de la guerra de Troya, fueron desviados por el viento, llegando a la tierra de los lotófagos. Éstos les ofrecieron loto, tras lo cual los navegantes olvidaron su patria. Finalmente, Odiseo consiguió que los marineros volvieran a sus embarcaciones, para seguir rumbo a Ítaca.

La siguiente pieza es una continuación en su investigación biónica, es la construcción de un robot-instalación que denomina *Réquiem* (1999) donde viste un cuerpo robótico neumático e interactivo que puede ser activado por los espectadores para provocar el movimiento de las rodillas, los muslos, las ingles, las caderas, los hombros, los codos, la mandíbula y las manos del performer.

Otra de las piezas interesantes del creador es *Pol* (2002), cuyo nombre en este caso no es un neologismo sino el término por el que Antúnez y sus compañeros bautizan al programa que desarrollan para solventar los problemas técnicos con los que se había enfrentado en las piezas anteriores. La gramática interactiva e interdisciplinar de *Pol* (2002) es posible gracias a un software propio, escrito específicamente para ello. El programa es un gestor de contenidos que permite vincular los sensores de las interfaces con las variables de la imagen, el sonido y los robots. Este editor interactivo enlaza los más de setenta sensores que suman los dos dreskeletons, con programas de imagen: Flash MX para el 2D, Virtools para 3D; programas de sonido: Reaktor, y secuencias MIDI se utilizan para el control de los Robots y la iluminación. El tejido interactivo no solo une las interfaces y las diversas aplicaciones sino también a éstas entre sí. Es posible que, por ejemplo, una nota MIDI active una variable de Flash MX y viceversa. Esta aplicación es muy versátil y de fácil uso. Después de la versión 2.0 la edición de los contenidos interactivos se establece a través de menús. El potencial de este programa es muy grande, aprovecha y vincula las infinitas posibilidades de los programas descritos, a la vez que es extensible a innumerables sistemas.

Es un espectáculo mecatrónico más complejo a nivel técnico pero más sencillo en la forma narrativa. Una fábula, irónica y poética, una mutación escénica producto del diálogo entre máquinas, imágenes, sonidos y actantes. Para Antúnez la estructura de los cuentos suelen tener una economía, un ritmo, y una sucesión de acontecimientos muy adecuados para la construcción del universo gráfico particular y para establecer súbitas claves en los resultados de la interacción de este espectáculo. El argumento trata del escabros peregrinaje de un

conejo en busca del amor, uno de los motivos de este viaje es la pérdida de los dientes, suceso biológico de la infancia y cambio fisiológico semejante al que el cuerpo experimenta en otros estadios de la vida, y la indagación sobre su amada es el otro. Las aventuras que tendrán como recompensa la nueva dentadura y al final el amor, plantean pasiones y temores arquetípicos: la repulsión a lo sucio, la euforia violenta, los temores a la infección o la pesadilla narcótica. La pieza sucede en un espacio rectangular, delimitado al fondo por un telón panorámico formado por tres pantallas verticales, y sobre el que deambulan cinco robots y dos actores. Es la primera vez que Marcel.lí Antúnez utiliza un segundo dreskeleton sobre el escenario manipulado por otro actor y en interacción con el suyo propio y el resto de aparatos técnicos. En esta pieza Antúnez alcanza el punto más alto en cuanto a despliegue tecnológico y técnico sobre el escenario, con dreskeletons complejísimos y de difícil manejo. La gramática interactiva e interdisciplinar de Pol es posible gracias a un software propio, escrito específicamente para esta obra. Este software permite vincular los sensores con las variables de la imagen, el sonido y los robots. La exuberancia visual que se proyecta en pantalla la configuran imágenes interactivas en dos y tres dimensiones. Como ocurría en *Afasia* la interacción en Pol está al servicio de la narración, que en este caso hay una modesta base de narración con palabras.

La pieza de *Transpermia*<sup>130</sup> (2003) es una conferencia mecatrónica que expone el *Proyecto Dédalo* y sus microperformances en gravedad cero y la teoría *Transpermia*<sup>131</sup>. Utilizando la estación espacial como metáfora, Marcel.lí Antúnez desarrolla una acción híbrida que alterna la performance, el concierto y la conferencia, y que se estructura en diferentes módulos. Durante la presentación

---

<sup>130</sup> (**trans**, del latín *trans*: al otro lado, a través de y **esperma**, del latín. *sperma*, (semilla o semen).

<sup>131</sup> *Transpermia* es una variante de la teoría *Panspermia* y afirma que la vida es estrictamente originaria del pero que se difundió a la Tierra (o incluso, desde la Tierra hacia otros cuerpos) a través del mecanismo de esporas en meteoros. *Panspermia* es la teoría que sostiene que la vida en la Tierra proviene del espacio, especulando que la vida llegó de otros cuerpos celestes (quizás de planetas extrasolares) en forma de esporas, viajando en meteoros y polvo cósmico que serían arrojados al espacio por choques meteóricos.

Antúnez viste su dreskeleton -interfaz corporal de naturaleza exoesquelética-, y con él amplía su voz, activa y modula los sonidos, y controla las películas que se proyectan en dos pantallas. En el primer módulo presenta algunos aspectos formales que caracterizan su obra como los *Fleshbots*, los *Dreskeletons*, las *Biometrías* o la *Sistematurgia*. El segundo módulo repasa los temas recurrentes de su obra. El módulo tres, enseña la preparación del *Proyecto Dédalo* en la Ciudad de las Estrellas de la Federación Rusa así como las micro performances realizadas durante períodos de micro gravedad. El último módulo presenta la teoría de la *Transpermia* (2003), la acción adquiere tono de conferencia. El creador describe esta utopía desde algunos de sus prototipos organizados de la siguiente manera:

- 1- Interfaz, nuevos dispositivos para intervenir y percibir el mundo.
- 2- Robots, las máquinas como metáforas de la vida.
- 3- Identidades efímeras, estados transitorios de personalidad como marco de nuevas experiencias y conocimientos.
- 4- Nuevas formas de creación, modelos de actividad en la utopía transpérmica.

Las siguientes performance constituyen la trilogía de Membrana. La primera pieza se denomina *Protomembrana* (2006) y cuyo argumento es una lección teórica sobre la Sistematurgia, -dramaturgia de los sistemas computacionales-. La performance está compuesta de una narración verbal, animación gráfica, música e iluminación, elementos escénicos que son tratados como elementos interactivos controlados a través de distintas interfaces. La acción se desarrolla en una gran pantalla, delante de la cual se sitúa Antúnez vestido con un dreskeleton, al lado de una mesa de controles con varios ordenadores.

La narración se estructura en 4 capítulos:

1. Introducción o Historia de Martín
2. Las Interfaces o Historia del gesto
3. La Computación o Lucía y el gato

#### 4. El Médium o las cinco membranas.

Además de la imagen y el sonido, esta historia interactiva utiliza otros dispositivos como una cámara/pistola que permite capturar el rostro de distintos voluntarios del público e introducirlos en la performance como caras protagonistas en posteriores animaciones. O bien, unas prótesis sensibles en forma de vestido que permiten convertir a un voluntario en interfaz visual y sonora. Estos dispositivos trasladan, en determinados momentos, la performance *Protomembrana* (2006) a otros subgéneros. Esta lección continúa en una línea de narración interactiva iniciada por Antúnez en su anterior trabajo performático *Transpermia* (2003), la palabra, prácticamente inexistente en trabajos anteriores, tiene un papel importante en el último módulo de la performance, en *Protomembrana* (2006) la palabra es la protagonista continua ya que la polisemia escénica interactiva está al servicio de la narración verbal.

Siguiendo con la trilogía, otra performance mecatrónica es *Hipermembrana* (2007) en la que intervienen tres actores, una máquina de gritos, un dreskeleton y varios sensores. La presentación tiene lugar en un espacio escénico dotado de sistemas de iluminación y audio, con una gran pantalla al fondo y delimitado en los extremos frontales por una pequeña pantalla y por la máquina de gritos, un instrumento musical consistente en un dispositivo de proyección que muestra los rostros de tres personajes a escala 1:1 que emiten diversas onomatopeyas. El dreskeleton es una interfaz corporal de naturaleza exoesquelética vestida por Antúnez. Mediante los sensores y el dreskeleton los actores controlan el sonido, las imágenes que aparecen en las pantallas y la máquina de gritos, construyendo de este modo la narración de la pieza.

*Hipermembrana* (2007) intenta profundizar en la naturaleza del mito, y para ello combina diferentes elementos como la topografía del Infierno de Dante, el mito del Minotauro y la forma de la célula eucariota. Estos elementos se articulan mediante una técnica narrativa que consiste en superponer los argumentos

gráficos y literarios, lo que permite giros inesperados y una gran riqueza expresiva. La elección del mito del Minotauro como figura central de esta performance ofrece interesantes metáforas, como por ejemplo la del conflicto entre la racionalidad y la animalidad del ser humano.

Me siento cómodo interpretando y dándole la vuelta a los mitos. Curiosamente, algunos de los mitos que he tratado, como La odisea o El infierno de Dante, tienen una estructura que tienden a configurar micro-relatos, que son una herramienta muy útil y entendible para el espectador a la hora de estructurar en el tiempo protocolos interactivos. Añadiría, además, que todos conocemos el mito, aunque no hayamos leído la historia original, por lo que todos sabemos de qué se está hablando. (Carbajo, 2012, s/p)

*Hipermembrana* es la segunda parte del proyecto Membrana, una indagación creativa que contiene, entre otras, *Protomembrana*, -lección mecatrónica- y *Metamembrana*. Es una instalación dinámica que intenta profundizar en la naturaleza del mito combinando elementos como la topografía del Infierno de Dante, el mito del Minotauro y la forma de la célula eucariota. Estos elementos se articulan mediante una técnica narrativa que consiste en superponer los argumentos gráficos y literarios, lo que permite cambios de direcciones y riqueza expresiva. La elección del mito del Minotauro como figura central de esta performance ofrece interesantes metáforas, como por ejemplo la del conflicto entre la racionalidad y la animalidad del ser humano.

En *Hipermembrana* insiste en transitar por territorios híbridos que por su naturaleza cuestionan y fusionan lo visual y lo escénico. Huye de géneros preestablecidos, agrupando elementos dispares como el concierto, la fábula, el *specific site* y el arte de acción.

En el último capítulo de *Protomembrana* se propone una visión alquímica del mundo a partir de cinco membranas. Su dibujo, un conjunto de anillos concéntricos, evocan otras formas: una célula eucariótica y los anillos del infierno dantesco. Este es el punto de partida la construcción de un ser antropomórfico.

El tratamiento gráfico no persigue la construcción de un mundo animado como en anteriores trabajos, sino el uso de imágenes reales: acciones que se entretrejen y fluyen entre las pantallas y la escena. De este modo se apela a la esfera de las emociones como elemento crítico y subversivo, como elemento revelador.

El territorio del cuerpo en este creador (su cuerpo), ha sido el espacio físico y el escenario que recoge su actuación, porque el teatro o la sala de representación han sido los pretextos para reunir al público alrededor del artista, de hecho la dramaturgia del creador nace de esa interacción con su público.

Para el creador la base conceptual de la sistematurgia -dramaturgia de los sistemas computacionales-, consta de una estructura polisémica que se alimenta de dos tipos de ideas: las estructurales y las narrativas. Estos dos grupos desembocan en distintos ámbitos que forman parte de la representación escénica: los actores, la música, el espacio, los objetos y los materiales.



Foto: Diagrama del performance *Pol* (2002)

El eje central de la sistematurgia de Antúnez es un gestor de contenidos desarrollado durante años por él mismo, junto a la colaboración de diversos ingenieros de software llamado Pol. Este software gestiona la complejidad de los distintos ámbitos que configuran la puesta en escena, es decir, coordina qué se controla (música, audio, robots, etc.), cómo se controla (software) y quién lo

controla (interfaces). El gestor Pol sirve tanto para la preparación de la obra como para su ejecución. El módulo destinado a la preparación (Pol Setup), permite definir qué vínculos y qué tipo de interacción tienen cada uno de los sensores de la interfaz en relación a los media que se utilizarán en el espectáculo (imagen, sonido, robots, iluminación, etc.). El módulo destinado a la gestión (Pol Control), se encarga de ejecutar en tiempo real los acontecimientos interactivos de la obra. Su función es la de servidor desde dónde se leen las ordenes que envía la interfaz y la transmite a los periféricos para que las ejecute.

El tercer elemento que define la sistematurgia es el interfaz, que en el caso de Marcel.lí Antúnez, consiste en un exoesqueleto o dreskeleton como él mismo lo define. Esta es una interfaz corporal capaz de manifestarse por tres vías: órdenes corporales a través del cuerpo gestionadas por sensores de mercurio, órdenes manuales ejecutadas a través de botones, y órdenes verbales a través de un micrófono. Como el propio Antúnez afirma en Llop (2012):

El uso de interfaces corporales en el escenario propicia una nueva categoría de actuación. Levantar los dedos con un sensor de mercurio situado en un anillo no sólo indica que se está señalando hacia arriba sino que también sirve para determinar la dirección de una imagen o activar un robot. Entonces, el actor se convierte en el ejecutor de la sistematurgia y además de memorizar un texto y unos gestos, debe memorizar los parámetros de la interactividad, anticipar los gestos para hacer evidentes los protocolos, controlar la sincronía de los medios, etc. (parr 3)

Convencido de que la sistematurgia tiene muchas posibilidades creativas afirma:

El uso de un sistema computacional en la creación escénica permite otras formas de construir los relatos, más compleja pero con más posibilidades a nivel transmedial. También permite combinar distintos relatos y reescribirlos, para representarlos según las preferencias del público. Estos dos factores podrían resultar interesantes en el desarrollo de cuentos para niños y actuaciones musicales. Las interficies corporales abren todo un mundo de oportunidades para el desarrollo de aplicaciones para el ocio, cómo los videojuegos. Estas interficies también pueden resultar válidas en el desarrollo de herramientas de aprendizaje o visitas guiadas en espacios culturales, e incluso el diseño de vestuario para el control domótico de espacios. (parr 4)

La “narrativa transmedial” es la nueva forma de diseñar historias que empieza a desbancar a la narrativa tradicional, condenada a perder su



protagonismo. Despertada por la propia evolución del público en el consumo de ocio, la nueva narrativa audiovisual ha comenzado a asentarse con un nombre que resuena más que cualquier otro: Transmedia.

La narrativa transmedia no solo implica que distintas partes de la ficción creada sea diseminada por diferentes canales (salas de cine, TV, Internet/web, videojuegos, móviles, eventos reales,...) en lugar de concentrarse en uno solo. Además, cada canal debe aportar aspectos nuevos al todo de forma que los contenidos se complementen y potencien entre sí de manera que sumerjan al público en una experiencia de impacto. El éxito de un diseño transmedia implica ir más allá de la mera información. Debe proveer metas, o interés en personajes o sucesos que lleven a que el público interactúe, llevando la historia a facetas de su propia vida u ocio, rompiendo el rol de espectador pasivo. Se trata de crear un contenido que involucre al público en un abanico de formas, según sus apetencias, teniéndole en cuenta desde el inicio.

Su performance *Pseudo* (2012), se convierte en un cuentacuentos tecnológico, una performance mecatrónica rodeado de tres grandes pantallas donde hay 600 dibujos animados realizados por él mismo durante los dos últimos años. Solo en el escenario con su exoesqueleto interactúa con su alter ego, con un réplica mecanizada a escala 1.1 de su cabeza y utiliza un casco hecho con el móvil y un proyector, *Pseudo* (2012) se alimenta de la interacción con el público rodeado de sensores y mecanismos autónomos con un detector de rostros, sistemas de realidad aumentada y una cámara que los recoge. La inspiración le viene de la obra inacabada de Luigi Pirandello *Los Gigantes de la Montaña* (1936), toma como punto de partida los personajes de esta obra y fabula con un hipotético prólogo y epílogo. Explora el espacio que hay entre la performance y la instalación interactiva, un lugar para el creador innovador como espacio del siglo XXI.

La obra de Marcel.lí Antúnez transita por todas las fronteras del arte, su espacio de desarrollo en la investigación es el de las Artes Escénicas en su conjunto como territorio y como espacio para crear. La hibridez del cuerpo del

cyborg se convierte en un argumento a favor de la ruptura de las fronteras, en este sentido el creador declara: “No soy un hombre de teatro, eso quiero dejarlo claro. A veces me llaman actor, cosa que me molesta muchísimo. Entiendo que las artes escénicas son el lugar donde se puede desarrollar las vanguardias y hoy la tecnología lo hace posible”, (Carbajo, 2012, parr 16).

Marcel.lí Antúnez considera que las disciplinas artísticas no deben pertenecer a departamentos estancos, desde sus inicios investiga en nuevas formas de creación, su pasión por el comic, el grafitti, las tecnologías y lo transmedial hace que su estética artística se encuadre en los discursos y movimientos de resistencias de lo social. Utilizando el medio digital que se convierte en una especie de transcriptor de su mundo creativo. El mundo tiene una réplica virtual, y es un sistema de control que acaba afectando al mundo real, este es el paradigma del siglo XXI.

Para Antúnez la computación es un buen gestor de la complejidad. Y el arte tiende siempre, incluso en la más absoluta simplicidad, a buscar la complejidad. Pese a mantenerse siempre fiel a ciertas premisas tanto discursivas como formales en aquellos postulados que lo identifican también lo sitúan en un lugar ambiguo y descentralizado dentro del panorama artístico actual, su obra ha ido sufriendo ciertos cambios de enfoque. Más allá del carácter performativo, interactivo y relacional, estos cambios lo han llevado a afianzar de un modo más preciso sus intenciones ante la acción artística ya que ha construido una cosmogonía muy particular. Según el creador las artes que siempre son fieles al mundo y que, de algún modo, lo replican, son la arquitectura y las artes escénicas.

#### 5. 4.- LA POÉTICA CORROSIVA DE RODRIGO GARCÍA.

Rodrigo García es director de teatro, dramaturgo y escenógrafo -de origen hispano-argentino-, fundó la compañía La Carnicería Teatro y vive en España desde 1986, país junto con Francia donde ha desarrollado principalmente su carrera artística. Fue denominado como *L'enfant terrible* de la escena española, es director y dramaturgo de reconocido prestigio y protagonista de la escena independiente. Se caracteriza por llevar a la escena la libertad que los artistas plásticos han utilizado a la hora de elaborar sus creaciones, más allá de las formas del teatro tradicional ha transformado las relaciones con este.

El autor reconoce la gran influencia que ha supuesto sus visitas a varias ediciones de la Documenta de Kassel y la Bienal de Venecia. Durante la década del noventa su obra dialoga de manera muy potente con el paisaje artístico contemporáneo: instalaciones, videocreación y performance con influencias reseñables de Samuel Beckett, Thomas Bernhard o Luis Buñuel. Traspasar los límites del teatro tradicional y crear en libertad va a ser un constante reto en sus piezas, Rodrigo García (2008), considera que “El teatro es tan estúpido, arcaico, inútil, egocéntrico y simple que hay que derribarlo y, en los lugares fértiles que asoman entre los escombros, sembrar. Hablar de personas en lugar de personajes es una -entre tantas- de mis propuestas-semilla”(s/p).

Su obra está marcada por los rasgos de la postmodernidad como es la diversidad estética, la fragmentación de la acción dramática, la deconstrucción de los personajes, falta de solución y de mensaje, técnicas intertextuales y metateatrales, con acercamiento de la estética del cine y del videoclip, cuenta desde el inicio con la participación del espectador en la construcción del sentido final de la obra y centra el foco en la cotidianidad de las grandes urbes en temas como la violencia, la droga y la soledad. Sigue un modelo de estética abierta y fragmentada pero con un compromiso ético y político, aunque Rodrigo García (2000) se opone de manera contundente a cualquier intento de clasificación o

categorización de su obra: “Tendré que decirlo de una vez: odio las tendencias, no hacen más que reducir y el arte debe ampliar” (p. 30).

Rodrigo García se sitúa bajo un contexto cultural marcado por la desconfianza en las utopías políticas, las soluciones totalitarias a problemas sociales y a la incapacidad del lenguaje para obtener una reproducción objetiva de la realidad, utilizando una estructura elíptica y fragmentaria así como la sucesión de imágenes y sonidos del cine, la televisión, el videoclip y el comic. Hay un predominio de lo cotidiano en la vida de las grandes urbes y una búsqueda de un nuevo público joven. La pluralidad de formas atraen las temáticas de la coexistencia entre los problemas sociales y personales, hay una búsqueda de identidad en las relaciones interpersonales y crisis psicológicas en el modelo de la soledad y el aislamiento que conviven con temas sociales como la violencia, las drogas o la alteridad en conflictos raciales y xenófobos. La violencia domina el tema central de la obra de Rodrigo García, pero no como represión política o social, sino como explosiones de violencias privadas y personales.

Rodrigo García (1964), nace en Buenos Aires, de padres españoles, trabaja como carnicero en el negocio familiar en un poblado de chabolas en Grand Bourg, se licencia en Ciencias de la Información, y ejerce como publicista desde 1986, fecha en la que se traslada a Madrid, su ciudad de adopción, con respecto a este periodo de su vida declara en Bergamín (2006): “Me tiré encerrado trabajando como creativo de publicidad muchos años, pero el 4x4 y la familia me parecían inaceptables como biografía definitiva” (p. 15). Crea en 1989, La Carnicería Teatro, con la que elabora su particular lenguaje teatral: insolente, físico, corrosivo y poético; no narrativo y de gran calidad simbólica. Es autor, videoartista, performer, escenógrafo y director teatral, con lo cual construye sus espectáculos integrando la danza, las artes plásticas, la música y la palabra. Sus textos han sido traducidos y publicados en francés, italiano, inglés, finlandés, danés y polaco. Su vida transita entre Madrid y París pero ha fijado su residencia en una aldea asturiana, Espinareu: “Si llegas a un acuerdo con los demonios privados se puede

vivir en una aldea, hay menos impedimentos para reflexionar y es necesario dar con tu ética si quieres estar entero”(p.15).

Durante el período que abarca de 1980 a 1986, cimienta su formación viendo una gran cantidad de obras teatrales y cinematográficas en las salas de Buenos Aires, frecuenta las del barrio San Telmo, la Cinemateca Hebraica, el cine Leopoldo Lugones, el Cosmos 70, etc. En esta época recibe gran influencia de artistas como Inda Ledesma<sup>132</sup> y Eduardo Pavlovsky, también del autor polaco Tadeus Kantor especialmente de su obra *Wielepole-Wielepole* (1981).

En el año 1986 decide emigrar a España para intentar desarrollar su carrera como director y dramaturgo, encontrándose en Madrid con un panorama conservador, donde sus propuestas no son bien recibidas. En estos años comienza a trabajar como publicitario compaginándolo con su producción teatral, este trabajo le acompañará durante dieciocho años. En este momento conoce a la compañía Espacio Cero, compañía de teatro madrileña, -desaparecida actualmente-, creada en 1978, producían obras de Heiner Müller y del propio Paulovsky dirigidas por Roberto Villanueva, esta relación es importante porque en ella conoce al que será uno de sus más estrechos colaboradores durante su carrera, Carlos Marquerié, que desde el Teatro Pradillo armó un espacio para la creación interdisciplinar, favoreciendo los cruces con las artes plásticas y la música, especialmente los encuentros entre el teatro y la danza, y con la intención de establecer relaciones de intercambio con teatros europeos de pequeño formato para generar un diálogo con los artistas escénicos de riesgo. Su fundación podría ser entendida como una respuesta a la creciente “descontextualización” de la creación contemporánea. Carlos Marquerié logró organizar y producir una línea de programación teatral radical y utópica. Cuando Marquerié<sup>133</sup>, deja el teatro Pradillo

---

<sup>132</sup> Inda Ledesma - seudónimo de Margarita Rodríguez - (Bs As 1926 -2010), fue una actriz, formadora de actores y directora teatral argentina considerada una de las actrices contemporáneas más importantes del teatro argentino.

<sup>133</sup> Carlos Marquerié (Madrid, 1954) Dramaturgo, director de escena, pintor, escenógrafo e iluminador español. Fundó la compañía La Tartana Teatro, en 1977. De 1981 a 1985 coordinó el Encuentro Internacional de Teatro en la Calle, en Madrid. En 1988 dirigió con Esteve Graset los Encuentros de Teatro Contemporáneo de Murcia. En 1985 y 1986 dirigió Movimiento Producción y

en 1996, para construir la compañía Lucas Cranach, será la sala madrileña de la calle Ercilla denominada La Cuarta Pared, la que acogerá a Rodrigo García en sus propuestas. La década de los noventa es para García la consolidación de su lenguaje teatral en el santuario de la sala teatral Cuarta Pared, convertido en lugar de encuentro para conocer sus proyectos. Obras de este periodo son *Los tres cerditos* (1993) o *El dinero* (1996), que a día de hoy, gozan de una gran actualidad, el autor considera que estas primeras obras contienen todo su imaginario. Desde los inicios el autor utiliza redes textuales para dejar al espectador desorientado y afectado perceptivamente.

Rodrigo García, toma distancia de las prácticas más comerciales utilizando como campo de batalla lo brutal, según Sánchez (2006) “en un intento de aproximarse a lo real por medio de la destrucción, la imaginación desenfrenada, el desprecio y la poesía de lo cotidiano”(p. 208). Ya desde estas obras se encuentran elementos característicos que van a continuar desarrollándose en todo su trabajo, porque más allá de las etapas que se pueden diferenciar, el mundo escénico de Rodrigo García conserva una fuerte personalidad. No es un director de actores, trabaja más en su casa que en la sala de ensayos, tiene una idea y hace una propuesta a los actores “tienes que bailar con dos liebres”, y son los actores los que realizan una partitura física como propuesta. Parte del verbo, pero el encuentro con otros creadores en la Sala Pradillo va a ser determinante para la mezcla de lenguajes en la escena, de hecho, durante toda su obra lucha de forma implícita con la colocación de la palabra dentro del teatro. Lo que más rechazo le produce como director es ver a un actor recitar un texto, los modos tradicionales le resultan falsos y su teatro va a romper con ese esquema que impera aún en el teatro de fin de siglo, pero no va a ser hasta el año 2000 cuando sus obras van a adquirir una gran relevancia internacional.

---

Servicios Teatrales. En 1990 fundó con Juan Muñoz el Teatro Pradillo, en Madrid. En 1996 dejó el Teatro Pradillo y La Tartana Teatro, creando la Compañía Lucas Cranach. Carlos Marquerie ha trabajado con la mayoría de creadores de la escena independiente española.

Siguiendo a Oscar Cornago (2006), a medida que transcurren los años noventa su creación evoluciona hacia un tipo de comunicación escénica más directa, más explícita en sus referencias sociales, a mayor compromiso social aumentan las acciones físicas en la escena ejecutada por los actores. Para la interpretación de sus obras cuenta con sus actores fetiche (Gonzalo Cunill, Núria Lloansi, Juan Lorient, Juan Navarro y Jean-Benoît Ugeux), lo que en muchas ocasiones por el tipo de trabajo que realizan se puede hablar de una coautoría en la dramaturgia escénica.

Con la obra *Acera Derecha* (1989) comienza la presentación de producción teatral en la Sala Pradillo, gracias al encuentro con Carlos Marquerié, su principal colaborador durante años, la obra formaba parte de un proyecto teatral todavía en los inicios, pero aun así, condensa lo que será un denominador común en su lenguaje como creador, con ella y las siguientes obras hasta *Notas de Cocina* (1994) va a tener un lenguaje mucho más provocador y controvertido que en obras posteriores.

Como comentamos con anterioridad, los inicios del autor son completamente rompedores con el paisaje teatral de la capital de España, ello generará grandes detractores de su obra así como un público joven y fiel a la misma. *Acera Derecha* (1989), es una obra de un Rodrigo García que todavía no ha roto del todo con una historia como referente, por muy fragmentada y desdibujada que esa historia se presente en escena, los motivos y personajes asociados a la marginalidad, aparecerán de manera frecuente en las obras de muchos dramaturgos de los años ochenta.

El segundo texto, *Martillo* (1991), propone el regreso de Agamenón a su ciudad, pero a un Argos contemporáneo donde la destrucción acelerada de la naturaleza es un testimonio vivido de la muerte simbólica de Gea, (La Tierra) y de las fuerzas Titánicas, al final de la Orestíada, Apolo y Atenea instauran la nueva ley que absuelve al hijo matricida, aplastando con ello la ley de la tierra e instaurando la ley de la cultura. No es la madre la que engendra a su hijo “ella no es sino la

nodriza del germen sembrado en su seno; el que engendra es el padre..., la prueba de ello es que puede uno ser padre sin necesidad de madre, como lo atestigua Atenea, hija de Zeus”. En la obra se invierte la Orestíada: Agamenón trae la destrucción, la guerra y va a ser ajusticiado una y mil veces para toda la eternidad por haber sacrificado a su hija Ifigenia, “por la guerra para la guerra; por la destrucción, para la destrucción”. Pero Agamenón, ya no conoce el lenguaje de la ciudad de Argos, su antigua potencia ha desaparecido y su cuerpo se sostiene con prótesis. Es el hombre fatigado, debilitado del mundo contemporáneo que se pierde por entre las calles y una naturaleza culturizada que lo devora, la obra “destituye los valores a Martillazos” como proponía Nietzsche. Para los críticos del momento esta propuesta escénica es dependiente de un creador referencial de García y otros jóvenes creadores: Heiner Müller.

Podemos observar como desde el inicio de los ochenta habían ido llegando, de manera continuada y asidua, algunos de los trabajos de creadores internacionales hasta entonces muy poco conocidos en España. El caso más evidente fue el de Tadeusz Kantor, espectáculos que deslumbraron a los espectadores españoles de la década, pero sobre mediados de la década es cuando se comienza a conocer, en nuestro país, la obra de Heiner Müller, posiblemente uno de los creadores que más influyó en las líneas teatrales que maduraron en los creadores y creadoras durante la década posterior de los noventa. Los primeros trabajos de este autor alemán se vieron en nuestro país, en la Sala San Pol, montados por la compañía “Espacio Cero”, quienes estrenaron *Máquina Hamlet*, en 1986, dirigida por Max Egolf y Sefa Bernet, éstos directores junto con Antonio Fernández Lera, se responsabilizaron de la versión y la traducción que posteriormente la revista *Primer Acto* dedicó en un monográfico al dramaturgo alemán<sup>134</sup> en 1987, incluyendo la traducción de dos de sus textos más emblemáticos: *Cuarteto* (vertido por Jorge Riechman) y *La Máquina Hamlet*, con la inclusión también de algunas reflexiones de Heiner Müller. En 1988, Carlos

---

<sup>134</sup> *Primer acto* n. 221, (5), 1987, pp. 41-54



Marqueríe, al frente de La Tartana, pone en escena *Ribera despojada/ Medea material/Paisaje* con Argonautas, a partir de la traducción de Brigitte Aschawanden, en una versión de Guillermo Heras. En aquel momento el director griego Theodoros Terzopulos estrena *Medea material* en el Festival de Mérida, en 1989. Con motivo de estos dos últimos estrenos, la revista de investigación teatral, *Primer Acto* vuelve a dedicar unas páginas a la obra del dramaturgo alemán<sup>135</sup>. Otra compañía, Matarile Teatro, estrena *Hamletmáquina* en el Teatro Pradillo, en 1990, en este mismo año la Sala Margarita Xirgu del teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) acoge una escenificación de *Filoctetes* del mismo autor alemán. Sin olvidar que también en el mismo año la compañía andaluza Atalaya presenta en los escenarios su propia versión de *Hamletmáquina*. Desde entonces y durante la década siguiente la presencia de Müller se intensifica en los escenarios españoles y cuya influencia se deja sentir sobre algunos de los creadores más significativos de la vanguardia escénica.

La obra siguiente, *Matando horas* (1991), gira en torno a la reconstrucción personal que inicia una mujer después de ser abandonada. Es la vida de una mujer escindida ajustando cuentas con su propio recuerdo. La obra es breve: un monólogo a dos, una mujer interpretada por dos actrices. Se trata de un montaje conformado por fragmentos que no se dejan organizar dentro de una trama lineal o coherente. Son como flashes de incidentes sin nexos previos, recuerdos y reflexiones de la protagonista, expuestos para recomponer su historia. La fotografía se integra como un elemento fundamental dentro de la puesta en escena, en cuanto a la creación y utilización de un registro que construye identidad. Es una luz que funciona como flash fotográfico, de las mismas fotografías de la mujer y de los objetos que se arrojan en escena.

Ahí, donde me tocas, me duele  
 acaricia los golpes que me has dado ayer.  
 Estás loco, uno de estos días me vas a matar.  
 Las disculpas son el condón de la arrogancia,

---

<sup>135</sup> *Primer acto* n. 226, (5), 1988, pp. 99-107

son el traje de domingo de los pacos, son el boleto de vuelta caducado,  
Las disculpas, son el cuchillo que separa de una fruta la parte podrida.  
El perdón, todo el perdón cave en un frasquito de agua oxigenada,  
pica, no duele, cicatriza rápido, pero la marca queda,  
y tú puedes verlas, y tú no puedes olvidarla.

En esta obra también aparece uno de los elementos recurrentes en su obra: la relación con los objetos vista como una agresión. Los objetos que invaden la intimidad humana, ocupando todo su territorio y deshumanizando a la persona.

Mujer: Me han colocado en las manos, durante toda una vida, millones de objetos terminados, minuciosamente acabados. ¿Y si no estoy hecha yo para esos objetos? Nunca os lo habéis preguntado, vosotros inventores de la talla única. Me acabará creciendo el pelo y las uñas hacia dentro. Será mi mejor forma de apartarme. (p.178)

Para el crítico de *El País* Haro Tecglen contrario a este tipo de propuestas, en este caso, valoró el trabajo de García reivindicando las cualidades literarias del texto, resaltó los ecos de referentes como Beckett, Peter Handke y Heiner Müller, así como la interpretación de las actrices Celia Bermejo y Rosa Savoini, en este camino otros críticos como Pedro Valiente (1991) auguraban la consolidación de Rodrigo García como un autor de vanguardia:

Queda la propuesta de un autor prometedor y el ensayo de un camino (...) no por conocido (desde las vanguardias históricas) menos abocado a ser tal vez (...) un teatro adelantado, a la espera de un espectador del futuro que lo aprehenda en toda su imposible integridad. (p. 38).

Para otros como Vilches (1999), Sánchez y López Mozo (1991) queda acreditada la calidad literaria del texto donde resaltaban la belleza, la originalidad y la búsqueda de una línea propia y vanguardista, siendo uno de los autores jóvenes más prometedores del teatro español cuyos pasos se encaminaban hacia un teatro libre. El universo escénico de Rodrigo García ciertamente en este momento tiene que ver con las poéticas de Beckett, Handke y Müller porque al igual que otros creadores de su generación utiliza el ritual y la rítmica de las palabras junto con la disolución del personaje, importancia decisiva de las artes plásticas en el

espectáculo y el cambio radical de la relación entre texto y espacio escénico, así como, espectáculo y espectador.

Lo violento es recurrente pero en *El dinero* (1994), lo violento se asociaba a lo sexual a través de poses eróticas y acciones que pretenden ser ejercicios de tortura -por parte de los actores-, contrastando con la presencia de los ositos de peluche y la referencia continua al dinero. De nuevo utiliza el mito como un estímulo en el caso de la obra de *Prometeo* (1992), lo único que García toma del héroe clásico es la anécdota de la búsqueda del fuego de los dioses para llevárselo a los hombres, y de esta manera utilizar un paralelismo con el mundo del boxeo. Siguiendo con la obra, el dolor y la tortura aparecen como imágenes, el cuadro al que hace referencia es al Martirio de San Sebastián con la instalación de sacos de boxeo. Rodrigo García declara en López Rejas (2001):

Bueno, la gente que dice que en los clásicos hay grandes verdades, sabiduría y todas esas cosas y los utiliza para envolver un producto mediocre, poco imaginativo, por lo general sin ningún compromiso social auténtico, me resulta antipática, por inoperante y por yerma. La gente que busca las mismas cosas en los clásicos que en los contemporáneos, es decir, una sintonía, un estímulo para crear algo personal, es gente que me cae bien. Si tropiezo con un estímulo, ¿qué más da Velázquez que Pollock; Quevedo que Walser? (s/p)

En ésta obra todavía se centra en la búsqueda de lo formal, en dejar atrás un arte de la memoria dónde muchos creadores están instalados e ir a la búsqueda de un “arte del porvenir” para crear su propia ficción, y para ello todo lo que aparentemente parece biográfico en la obra de Rodrigo García esta pasado bajo un efecto de exageración o mutilación, donde engrandece, estira o reduce su memoria, probablemente para ser un cronista o artista que retoca la realidad.

Hasta ahora, se advierte un lenguaje corrosivo y brutal sin pérdida de lirismo, acentuándose un humor sarcástico e incisivo e intensificándose los elementos rítmicos en el gusto por la enumeración, la relación con los objetos, etc., pero va a ser con la obra *Notas de Cocina* (1995) donde se percibe un cambio de dirección en la trayectoria de *La Carnicería*, ya que se abre un periodo de búsqueda hacia lo físico. (*Matando Horas*, 1991)

En la obra se establece un paralelismo entre la pasión culinaria y la pasión sexual. Violencia y erotismo en la ejecución de acciones para preservar el punto (de frío, de calor, de cocción o de sal). Todo ello, escenificado en una larga mesa de cocina que ocupa el centro del escenario, debajo de la mesa se encuentran las verduras y materiales para cocinar, así como las botellas de vino. Al fondo, dos pequeñas puertas abiertas en el muro donde estaba la instalación de los hornillos, en un lateral, un saco de boxeo. El ritmo de la música “bacalaera”<sup>136</sup> se repite a modo de transición en momentos distintos, los actores danzan y ejecutan sus acciones a ritmos desenfrenados. Una apuesta por un equilibrio entre la fragmentación y la acumulación de materiales y textos de todo tipo: divertidos relatos, reflexiones despectivas sobre diferentes aspectos del sistema social, diálogos y disputas de contenido inaprehensible, secuencias asociativas o series de palabras, como la lista de títulos de óperas o la de posibles acciones que un hombre puede ejecutar sobre una mujer. En el monólogo, la actriz va enlazando peticiones o exigencias del tipo: “úsame, defórmame, descuartízame, pregúntame, lávame, límpiame, enférmame, exígeme, respóndeme, pícame, reviéntame, mézclame, sazóname...”, para finalizar pidiendo: “cómeme cruda”, también se utiliza el solapamiento o la asociación entre las recetas de cocina y el ejercicio de la violencia humana.



Foto de la obra Notas de Cocina (1995) de Rodrigo García

Esta obra, aspira a despertar los cinco sentidos del espectador, a involucrarlo en una experiencia teatral contemporánea. Borges pensaba que los recuerdos que más nos emocionan son los de olores y gustos, porque suelen estar rodeados de abismos de olvido: hay que oler el mismo olor para recordar un olor, hay que sentir el mismo gusto para recordar un gusto (no ocurre así con imágenes y sonidos). Aquí la realidad aparece bajo una óptica diferente, descubriendo

<sup>136</sup> Música realizada con medios electrónicos o digitales.

hechos y abriendo posibilidades que eran invisibles apenas un segundo antes, y que en un instante quedan expuestos a la vista de todos.

Hasta este momento, Sánchez (2006) considera que sus espectáculos están más cerca de los llamados espectáculo acumulativos.

(...) espectáculos acumulativos propuestos por creadores como Elizabeth LeCompte con el Wooster Group o Reza Abdoh con Dar a Luz, quienes recurrían a la elaboración de redes textuales en las que se iban adhiriendo materiales de muy diversa procedencia, incluidas secuencias que tenían como objetivo primario afectar sensorialmente al espectador y desestructurar sus mecanismos perceptivos. (p. 208)

En este sentido, el profesor José Antonio Sánchez (2007), considera que Rodrigo García es consecuente con su proyecto anti-espectacular, porque se alejó conscientemente de ese equilibrio, y en los años siguientes trató de enfocarse sobre lo brutal, en un intento de aproximarse a lo real por medio de la destrucción, la imaginación desenfadada, el desprecio y la poesía de lo cotidiano. Su deseo de innovar en materia teatral es el objetivo primordial de sus textos, montajes y performances, de ahí su declaración:

He pensado hasta en un manifiesto, que empezaría así: renuncio a Shakespeare, renuncio a Beckett, renuncio a Müller, renuncio a todo lo que me atrae y forma parte del tinglado cultural y de mi cultura teatral, porque de ese pozo, yo sólo podré sacar para ofreceros más de lo mismo (...). Considero necesario debería continuar el manifiesto trabajar en la creación de células novísimas, manchas en un organismo que esperan multiplicarse y también fomentar los encuentros entre estas células-manchas que dejan de ser un fenómeno aislado y esporádico para llegar a ser habituales. (García, 2001, p.33)

Rodrigo García claramente huye de lo convencional, por lo que no podemos hablar de sus obras en sentido estricto, ya que carecen de hilo argumental y busca atentar contra las unidades de tiempo, acción y lugar. En este universo difícil de definir se instalan los actores que por indefinición son reconocibles como los actores y actrices de Rodrigo García pues presentan en escena situaciones habituales como: soledad, vida social, comer y vomitar, bailar tiernamente y hacerlo de forma agresiva, como en el amor y en el odio, pasiones exacerbadas y contradictorias.

Será en las obras *Protegedme de lo que deseo* (1999), *Conocer gente y comer mierda* (1999) y *Haberos quedado en casa, capullos* (2000), donde Rodrigo García se mete en un territorio tenebroso, superpone fantasías producidas por una deformación exagerada de la realidad, acumula fragmentos de texto del mundo real pero son textos que siempre quedan oculto en el ámbito de lo privado o suavizado por las convenciones. La utilización de la bebida y la comida en sus espectáculos son elementos constantes, suponen una dimensión corporal de su escritura, en la obra *Conocer gente y comer mierda* (1999), los actores empiezan el espectáculo leyendo un libro con la boca llena de patatas fritas durante todo el tiempo, superponiendo ambas funciones: la boca habla y come dando la impresión de que el texto se ha ido ensuciando de vino, comida, carne, en una mezcla de materia y realidad. La poética se montaba sobre actos de violencia, en el fondo del escenario los actores se apretaban en una pequeña caseta para entregarse a los excesos sexuales y gastronómicos. Una película porno se pone en el mismo plano que un texto de Borges, la música de Schönberg o Beethoven suena al mismo nivel que las canciones populares y los aullidos de los intérpretes, todo ello sirve de fondo a acciones brutales, escatológicas o irritantemente cotidianas.

Con la obra *Haberos quedado en casa, capullos* (2000), hizo un intento de contar una historia por capítulos, ya que surgió por encargo del Festival La Alternativa, donde contaba con diversos escenarios para los que creó cuatro monólogos con un hilo conductor, tenía las referencias de Twin Peaks y de Berlín Alexanderplatz de Fassbinder, con ellas buscó elementos que fueran comunes para hacer ese hilo conductor entre los monólogos, pero finalmente -según el mismo García-, nunca resultó ser una historia continua. No consiguió contar una historia, pero sí varias historias con algunos detalles que te hacían pensar que se trataba de una serie, no contaba una historia completa porque la manera que tiene García de hacer teatro es a través de la expresión de conceptos. Es evidente que no se apoya exclusivamente en la forma pues su trabajo no hubiera resistido en el tiempo, en este sentido intenta mostrar la realidad desde otros ángulos, es decir, saca de

contexto las debilidades de la cultura occidental magnificarlas a través de la lente de la escena:

Escuchas la radio, ves la tele: todo son mensajes parecidos. Yo intento mostrar las cosas desde otros ángulos, menos usuales. ¿Es mala la prostitución infantil? Yo debo defender que es muy positiva, para la economía de los niños, etcétera. Tengo que argumentarlo, aunque no lo comparta. Eso hace rabiar al público. Y empieza el debate. Sabemos que muchos de los que enfurecen, tienen relaciones sexuales con menores. Pero enfurecen. Eso es interesante. Hablar de las cosas con simpleza. Y que la gente se asuste ante sus propias vergüenzas. (García, 2008)

Pero esos ángulos que muestra a través de su obra donde no existe la autocensura, no son mensajes uniformes para presentarlos en todos los países donde va de gira, también es consciente que su voz se interpreta distinta en otras partes del planeta, en las cuales Rodrigo García considera que el teatro no es necesario, puesto que hay otros asuntos de primer orden que tratar. Este es el caso de un entrevista que le hicieron en el diario *El Espectador* en Colombia, donde afirma:

El teatro no significa nada. Y menos en un país donde se asesina con bastante naturalidad e impunidad. El teatro no es nada. Hay que arreglar asuntos más importantes. De educación, sanidad y sobre todo de distribución de la riqueza. Luego hacemos teatro, si quiere. Conseguir que la vida de un colombiano valga lo mismo que la de un francés es algo importante. ¿Por qué la vida de un colombiano vale mil veces menos? Porque los que gobiernan son corruptos. ¿Por qué son corruptos? Por la oligarquía y el negocio de las drogas y el peso del ejército y del clero. ¿De qué sirve el teatro? De nada. Primero hay que solucionar asuntos de vida y muerte. Si usted va a cortar alguna parte de mis respuestas, por favor: no publique la entrevista. No soporto la censura. Yo no cobré por hacer esto. Tengo derecho: o se pone entero todo lo que le respondo o no ponga nada. Gracias. (García, 2008, s/p)

Entrando en el pensamiento filosófico, la estructura dramática de *Aftersun* (2001), corresponde a una determinada interpretación de los estados del cuerpo, la burla sobre la ambición es el tema principal de la obra. La obra interpretada por Patricia Lamas y Juan Lorient hace un crítica al pensamiento filosófico, el actor Lorient en calzoncillos explica al público “una teoría del pensamiento en cinco

puntos”, al mismo tiempo criticando la pasividad y el cinismo de la sociedad, como en este fragmento de la obra:

Ser ignorado, pasar desapercibido, no figurar  
 En ninguna lista.  
 Que no recuerde tu cara ni la cajera del  
 Supermercado y peor: ni tu peluquero de  
 Siempre.  
 No figurar en la guía de teléfonos, ni recibir  
 Felicitaciones de Navidad de Visionlab ni  
 De El Corte Inglés.  
 Que el cajero Automático nunca escriba en  
 Letras verdes tu nombre en la pantalla, que  
 Ni siquiera te dé las gracias. Y que no se le  
 Ocurra atreverse a desearte: feliz  
 Cumpleaños.  
 Que tu apellido jamás ocupe un lugar  
 Alfabéticamente; ordenado por dios sabe  
 Quién.  
 Que no figure en un programa de teatro,  
 porque una persona, jamás debería ser  
 sometida a un “orden alfabético”, porque  
 cada nombre es sagrado, absolutamente  
 desconocido, desconocido por todos y para  
 siempre, desconocido hasta la muerte.  
 Ocupáis la calle en soledad, intocables, y  
 Vuestro resplandor nos maravilla y duele.  
 Mujeres y hombres... muertos para la vida  
 ...vivos hacia la muerte... no puedo con  
 Vosotros! (García, 2009, p. 423)

En esta obra sacan también a diversos personajes célebres que les gustaría ser, en una estructura a modo de decálogo como “Quiero ser...”, nombran en un pasaje largo a modo de alabanza a Diego Armando Maradona, personaje que vuelve a aparecer en la obra *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2003), el autor establece una relación no hermenéutica con el público, sino erótica entre la obra y el receptor, esta nueva escritura ya la introdujo Susan Sontag<sup>137</sup> en su

---

<sup>137</sup> Susan Sontag (1933-2004), escritora estadounidense, está considerada una autoridad en lo referente a las costumbres estadounidenses de la década de 1960. Sus ensayos se han publicado bajo el título de *Contra la interpretación* (1966), *Estilos radicales* (1969) y *Bajo el signo de Saturno* (1980). También escribió *El benefactor* (1963), *Equipo mortal* (1967) y *El amante del volcán* (1992), todas ellas novelas, además de ensayos como *Sobre la fotografía* (1977) o *El sida y sus*



conocido artículo *Contra la interpretación*<sup>138</sup> donde reivindicaba que “la obra de arte existe por sí misma”, rebelándose contra la tradición intelectual que ha dado más valor al contenido que a la forma afirmando que la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Tanto *Aftersun* (2001) como *Haberos quedao en casa capullos* (2000) son textos escritos en casa que luego le ha sumado las imágenes cuando la obra se iba componiendo en el lugar de ensayo, la estética que vamos encontrando en este Rodrigo García autor es la de huecos y espacios ambiguos que se abre a una experiencia.

Con el siguiente montaje apuesta por una acción política-tragicómica donde los espectadores pueden entrar y salir del espectáculo cuando quieran, la puesta en escena no tiene comienzo ni fin, en *Somebody to Love* (2001) los ejecutantes son cuatro encapuchados en calzoncillos de diferentes colores, entre ellos un enano que lleva pañales, se entrenan al ritmo de un silbato y ladridos caninos, realizando una serie de acciones corporales. El montaje se traslada al espacio público -la plaza del Museo Reina Sofía-, dónde se revuelcan en el cemento de la plaza para dibujar con sus cuerpos formas en el suelo, basada en una canción de Queen: *Somebody to love*. Rodrigo García (2001) declara que el público verá más cosas que solo a cuatro encapuchados cantando la misma canción una y otra vez.

En el montaje *Compré una pala de Ikea para cavar mi tumba* (2003) hace un crítica voraz al consumismo exacerbado, de nuevo el caos y la poética del derrumbe nos presenta nuestro devenir en este mercado neoliberal a través de sus actores, Juan Oriente, Patricia Lamas y Rubén Escamilla, actores fundamentales para esta propuesta dramaturgica. El espacio escénico es convertido en un vertedero donde hay restos orgánicos por doquier, el texto de García cae como

---

*metáforas* (1987), etc. Así mismo, ha escrito sobre cine y teatro y editado textos escogidos de Roland Barthes y Antonin Artaud.

<sup>138</sup> Publicado por primera vez en 1966, su primera colección de ensayos, se convirtió rápidamente en un clásico contemporáneo que ha tenido una gran influencia en el pensamiento sobre el arte y la cultura contemporánea, no solo circunscrita a Estados Unidos. Publicado en Alfaguara, Buenos Aires, 2005. Título Original: *Against Interpretation*, (1961), uso la traducción de Horacio Vázquez Rial.

una bomba, llenando el espacio de grandes silencios, palabras e imágenes y discursos poéticos con reminiscencias artoudianas. En una declaración de principios negando el Estado dice el texto: “ Se domestica la naturaleza y se llama parque / se doma al hombre y se llama Estado” (García, 2009, p. 388). Desde una visión escatológica se ríe de los grandes almacenes, el súper, la vida cotidiana, desnudándose, meándose, etc., siendo muy hábil en borrar cualquier capacidad de análisis y reflexión en el espectador, buscando la alienación y el espanto del espectador donde siempre hay quién se marcha de la sala antes de acabar la obra.

Rodrigo García enseña la podredumbre de la sociedad actual a través de un divertido y reflexivo análisis a base de McDonalds, dibujos animados, cuartas paredes y picnics con la familia en la pieza *La Historia de Ronald, El Payaso de McDonalds* (2003), la escena conforma un ambiente opresivo y unos extraños torturadores riegan unos cuerpos que se retuercen en el suelo con leche, con vino y con ketchup. Así empieza *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*, un espectáculo en el que el propio Rodrigo García reconoce haber hecho “una cabriola”, intentando relacionar la tortura con el consumismo que en principio para el autor eran cuestiones irreconciliables. En este caso, sin querer y casi por casualidad, ha vuelto a alumbrar una trilogía que empieza con *Compré una pala en Ikea...*(2003), continúa con *La historia de Ronald...*(2003), y sigue en *Jardinería humana* (2004), dónde los contenidos -según el propio autor- son más claros y con menos abstracción tocando los temas de forma directa haciendo hincapié en el consumismo exagerado.

Puede resultar difícil entender que una obra con una violencia crítica expresada de forma tan directa haya resultado aclamada en el corazón de la misma Europa, pero el arte moderno llega a funcionar así. El artista se enfrenta a una maquinaria cultural con una impresionante capacidad de asimilar, envolver y convertir en producto de consumo la obra más radicalmente antimerca, lo que traducido en términos escénicos, daría un entretenido espectáculo, emociones fuertes y compromiso social pagados por la clase media intelectual europea, un

sector social que en España ni siquiera ha adquirido la fuerza suficiente para llegar a programar este tipo de teatro.

España ha sido un país que en términos de mercado podemos decir que consume poco a La Carnicería, el grupo trabaja más en Francia y en otros países, algo que levantará las quejas del autor quién declara que la presencia de sus obras en España es prácticamente anecdótica, al autor le parece que los programadores españoles tienen miedo a que se insulte desde el escenario a los políticos o empresarios o marcas concretas como la Coca Cola, etc., en *La Historia de Ronald, el payaso de McDonald* (García, 2009) hace decir a sus actores:

Una nación cree que puede desarrollar Hiroshima y quedar impune.  
 Que puede destrozar económicamente Argentina y quedar impune.  
 Que puede bombardear cualquier pedazo de tierra y quedar impune.  
 Y hace propaganda del discurso opuesto: dicen que son un pueblo herido.  
 Tropas de soldados, tropas de Donuts, tropas de Big Macs, tropas de Levis, tropas de Philips, tropas de Hollywood...  
 ¡Qué Cabrones! (p. 405)

Rodrigo García entiende el teatro como una arte efímero y por eso le interesa hablar de lo que pasa en el momento aunque no por ello considera que sus obras tengan que convertirse en un telediario ya que después hay que darles una dimensión poética, los títulos de las mismas son buena prueba de ello, para este tipo de temáticas utiliza la distancia que da el humor alejándose de cualquier tipo de solemnidad.

La última obra de la trilogía contra el consumo es *Jardinería Humana* (2003), un texto formado por cuarenta y nueve fragmentos contra la sociedad actual. Sociológicamente pone en tela de juicio numerosos elementos que, a día de hoy, forman parte de la vida cotidiana de cualquier ser humano: el marketing, la política, las empresas multinacionales. En esta obra García no duda en criticar ferozmente la explotación infantil tomando como pretexto el mundo del fútbol, en concreto al futbolista brasileño Ronaldo Nazario.

Ronaldo Nazario de Lima cobra 3 millones de euros anuales por llevar ropa Adidas para el Real Madrid. En cambio tú, si quieres unas de esas zapatillas, tienes que aflojar 100 euros y hasta 200, si se trata de una novedad. Es decir 12 veces su valor real. La mano de obra barata usando niños del Brasil, por ejemplo, es lo que permite pagar al astro brasileño Ronaldo, ex niño de las favelas del Brasil, esa fortuna. Ronaldo es el gancho para que tú pringues 200 euros en unas bambas que valen en realidad, menos de 7 euros. Se puede enseñar a jugar fútbol en cualquier rincón, pero también se puede enseñar a leer, escribir y pensar en cualquier rincón. (p. 4)

Rodrigo García como otros muchos pensadores no duda en hacer una crítica feroz a la sociedad occidental, una de las sentencias más duras hacia la humanidad fue escritas en el siglo XVII por Thomas Hobbes en la obra *El Leviatán* donde afirma: “El hombre es un lobo para el hombre”, también Rousseau acusó a las ciudades de ser “el abismo de la especie humana” y en el pasado, Ítalo Calvino defenestró a la sociedad actual declarando que “el infierno de los vivos no es algo que sea; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los día, que formamos estando juntos” (Martínez, 2011). Ese abismo es el de *Jardinería Humana* de Rodrigo García, como afirma la doctora Márquez (2006):

Realiza un teatro sin concesiones de ningún tipo, sitúa a unos personajes en escena con la intención de lanzar al espectador armas dirigidas directamente a las conciencias. Se trata de ceremoniales violentos, carentes de cualquier norma, solo la de arrojar la terrible verdad de que vivimos en una sociedad “podrida”, como ha dicho García en bastantes ocasiones. (p. 132)

Tras este período de acelerada producción y enorme éxito, Rodrigo García anuncia un tiempo de reflexión, en el que siguen girando estos espectáculos, pero deja de crear nuevos. Durante el año 2004 recurre a unas sencillas propuestas para presentar dos textos, que ya estaban escritos con anterioridad, en forma de monólogos, Borges y Goya. El mundo anterior queda citado en un vídeo que abre y cierra la obra, donde una vez más pornografía y capitalismo se dan la mano; sin embargo, lo que vemos en escena ya no son cuerpos desnudos o acciones violentas, sino dos extraños personajes que con un ritmo tranquilo cuentan sendas historias, entreveradas de episodios autobiográficos, pasajes cómicos y reflexiones filosóficas.

Surgido de un Laboratorio de Creación y Experimentación realizado por Rodrigo García, dos actrices Carmen Ramos y Ana Zabala hacen una versión libre del Rey Lear de William Shakespeare, aunque no tiene nada que ver con la obra del autor y en la línea de García, realizan una propuesta libre sobre una visión propia del mundo. La obra es una reducción contemporánea para cinco personajes: Lear, el bufón y las tres hijas – Cordelia, Goneril y Regan- con un registro desbocado y crítica ácida. A diferencia de las obras de Agamenón y Goya dónde llevan al espectador a un lugar común, en esta obra la textualidad es algo más compleja, tanto en cuánto, dialoga con la tragedia isabelina. En la obra *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*<sup>139</sup> (2004) se refleja la violencia intrafamiliar y situaciones cotidianas llevadas al exceso, retrata la imagen del ser humano deshumanizado y estúpido, reducido por una invasión de objetos que fabrican otros, esta imagen -seña de identidad de su dramaturgia- la crea con un lenguaje poético y agresivo al mismo tiempo y cínico y hermoso:

Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo  
 Volví y me di cuenta de que había  
 comprado dos o tres veces  
 las mismas cosas  
 Y que, para colmo, había comprado un montón de cosas  
 que odio

Dije: vamos a ir al supermercado todos juntos, a pasar la puta tarde  
 Que a vosotros os encanta pasar la puta tarde en el Supermercado  
 Pero al final recapacité y dije:  
 ¡Mejor os quedáis en casa,  
 que voy yo solo y ya vais a ver qué sorpresas!

Voy a sorprender a la familia  
 y voy a hacer la compra para todo el mes  
 yo solo

Llego al supermercado  
 y me lanzo  
 Cojo tres carros  
 Voy lanzado

---

<sup>139</sup> Esta obra obtuvo el Premio Ubu 2004, al mejor espectáculo extranjero presentado en Italia. Es la primera parte de un proyecto producido por la Fundación Orestiada y el Teatro Estable de Nápoles sobre la trilogía Orestiada.

Y la cajera me dice:  
 Usted no puede coger tres carros;  
 son muchos carros  
 Y yo le digo:  
 Gilipollas de mierda  
 Tú no sabes lo que es tener una  
 familia numerosa  
 yo tampoco  
 porque yo no tengo una familia numerosa  
 pero vengo a hacer la compra para todo el mes

Y la tía me dice:  
 ¡Haz lo que te de la gana, fantasma!  
 (García, 2009, p. 339)

El texto como elemento común en la obra de García renuncia al diálogo, recurriendo a extensos monólogos o soliloquios, narraciones o incluso fragmentos líricos o ensayísticos y citas de diversa índole, a veces la “hiperverbalidad”, deliberadamente excesiva, recurrente y capaz de aturdir el contenido, llevando al proceso de “repensar la palabra”, además de la contaminación con otras artes como la danza o las visuales y la disociación de la acción física con la palabra conducen a una reformulación de la ritualidad escénica impregnada de ironía. Los mitos clásicos utilizados por Rodrigo García son libérrimamente reinterpretados, actualizados e irónicamente desmitificados, en un procedimiento casi mülleriano. En este universo temático del autor se llega a la percepción de la propia debilidad individual que conduce a percibir las injusticias del mundo, la humillación padecida por los otros o la estupidez de los modos de vida de la sociedad occidental contemporánea. Actualmente, Rodrigo García es el principal referente de este tipo de teatro dentro de una pluralidad de creadores heterogéneos.

En estas últimas creaciones dramáticas, el autor cuenta con algún referente del imaginario colectivo contemporáneo configurados por algunos de los iconos de la sociedad de consumo que de forma sarcástica, terminan vapuleados y de forma extraña se combinan en una lectura contemporánea de la tragedia clásica. Pero las reflexiones excesivamente panfletarias y ácidas sobre la política mundial van siempre acompañadas de una toma de conciencia sobre la propia

responsabilidad personal. En ella, se acentúa la imagen del hombre indefenso ante los objetos con los que la sociedad de consumo los envuelve y lo aliena, y esta toma de conciencia lo remarca a través de un lenguaje marcadamente retórico.

La virulencia de sus textos se percibe ya desde el título, es el caso de su siguiente obra *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004) que presenta tres materializaciones: una video instalación, unos dibujos como un story-board con formato de película y un texto que según el autor lo compuso en los viajes de avión. Rodrigo García propone una nueva mirada acerca del vacío de la sociedad contemporánea poniendo el acento en el refugio que pueden encontrar las personas tanto en el arte como en la filosofía para escapar de la indolencia, el desasosiego y la banalidad. La historia retrata a un perdedor o una persona que no tiene dinero y quiere invertir sus ahorros en ir al Museo del Prado para ver las pinturas negras de Goya además de contratar al filósofo alemán Peter Sloterdijk para que le explique el mundo, y así, nos sumerge el autor en su universo caótico y despiadado a través de la provocación y la literalidad ética con su lenguaje violento dando cuenta del estado del mundo con una mirada implacable, donde incluye sus tópicos clásicos como es lo familiar, el sinsentido del consumo compulsivo, el reemplazo de un imaginario auténtico por un mundo globalizado y mercantilizado, así como los valores éticos y simbólicos.

La violencia acentuada en los espectáculos de Rodrigo García se entiende mejor a través de las declaraciones del creador, quién afirma:

(...) que en el arte la sensibilidad está de parte del espectador pero si lo que te propones es crear tiene que poner en funcionamiento su insensibilidad (...), por lo general considera que tiene que mentir, es decir, escribir lo contrario de lo que piensa, ponerse en contra de sus propias creencias (citado en Pérez-Rasilla, 2010, p. 87).

La siguiente producción alejada del barroquismo de otros espectáculos del autor y en una puesta sencilla con un formato de 30 minutos, alejada de las fórmulas convencionales nos presenta *Accidens.Matar para comer* (2005), donde la muerte de un bogavante en escena suscita la indignación en la realidad de los

protectores de animales y donde en algunos lugares le prohíben la representación del evento, -es el caso del Teatro Lliure, de la Generalitat de Cataluña-. La anécdota del bogavante tiene su origen en la teatralización de la metáfora de la agonía y la muerte, con una poetización de la tortura empieza en una atmósfera azul, -como un acuario- y el actor Juan Lorient bien vestido y fumando cuelga el bogavante de unos hilos. El invertebrado queda flotando en el espacio, luego le pone un amplificador en el caparazón para que se oiga el latir del corazón. Los latidos se manipulan por ordenador y la tensión es alta. El actor pasea por el escenario mientras la plancha se va calentando. Tras unos minutos el actor descuelga el animal y siguiendo la receta de la cocina cántabra lo atonta, lo corta y lo pone en la plancha y finalmente se lo come. En letras sobreimpresas en un video y sonando la canción de *Wonderful World*, Rodrigo García (2009) cuenta su accidente de tráfico:

He visto a lo largo de mi vida  
 una docena de personas  
 morir en la carretera  
 Y me dije  
 es bastante  
 Para un solo tipo  
 es demasiado  
 Pero ninguna ha sido peor  
 que la ostia que me pegué  
 con el Ford Scorpio  
 el verano de 2003  
 lloviendo a mares  
 Me llama la atención  
 la suerte que tuve  
 Seguro que aquellos desgraciados  
 que he visto palmar  
 merecían vivir un poco más que yo  
 Seguir afligidos por asuntos de trabajo  
 Beber, engordar  
 Tener una aventura  
 Y toda es mierda  
 Hay que tener mucha imaginación  
 Y yo no la tengo  
 para temblar  
 ante la idea de la muerte  
 abriendo una lata de albóndigas en salsa  
 en la cocina de casa.(pp. 441-442)



Así termina la obra, para Rodrigo García no supone indignación alguna la suspensión de sus espectáculos, dice que es la ley pero el autor recurre a una conversación entre Derrida y Chomsky y nos recuerda que la ley es solo una cuestión geográfica. Relata como una señora en Turín le comenta: “No me ha gustado nada su espectáculo, pero de los miles de bogavantes que hoy han muerto en las cocinas el único que tiene algún sentido es el suyo” (Fondevila 2007, 15 de mayo).

El éxito de Rodrigo García comienza a ser tan importante entre el público joven que la pieza *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006) se estrena en España como si fuera un evento deportivo, -gente haciendo cola para verla-, pero no todo el mundo puede hacerlo ya que sigue sin ser programado en teatro nacionales, aunque tanto en Francia como en Italia, Rodrigo García es un creador que se mueve a sus anchas en los teatros nacionales.

En esta propuesta radical se proyecta su texto en la pared, superpuesto a la imagen que recoge una cámara instalada en el caparazón de una tortuga que se mueve por el escenario. El silencio se instala mientras el espectador se convierte en lector, durante una hora los actores no hablan, solo se oye el sonido de las gallinas que hay en escena, los cuerpos de los intérpretes, de los líquidos y de todos los elementos de la escenografía, aquí utiliza otro exceso, el del silencio. Una de las escenas más impactantes es la de los tres cuerpos de los actores desnudos y embadurnados en miel, el sonido del chapoteo de sus cuerpo se convierte en una partitura musical, cuerpos convulsos y torturados con leche, miel, agua, tierra, etc., el único texto hablado es un monólogo de un adicto a los donuts dejando la idea en el aire que de algo hay que morir y porque no hacerlo haciendo algo que te gusta y te hace feliz ya sea arte, teatro o comiendo donuts.

El teatro de Rodrigo García se instala en los márgenes de la representación, en el lugar de la multiplicidad de opciones, instalado en un discurso contradictorio, desde lo más cruel a lo más bondadoso de una persona, para

instalar el conflicto en un cuerpo y ver como se relaciona con los otros, obsesionado por el proceso de degradación humana, por formas de tortura y mutilación. Una estética que lucha contra todo tabú. Imágenes del desorden y la transgresión se mezclan con la hibridación de formas, la noción de identidad se desdibuja se vuelve evanescente a causa de las relaciones entre el mundo interior y exterior de un cuerpo, la identidad del yo está constantemente amenazada por lo informe y su constatación de fragilidad.

Todo lo anteriormente expuesto lo encontramos de nuevo en *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (2006), obra que traducimos como un lamento prolongado, un tono triste para seguir criticando la sociedad de consumo. Mucha información expuesta en diferentes planos, acciones, texto proyectado, partituras sonoras, etc., los actores impersonales se arrastran por el barro, imágenes efectivas que acompañan al texto, esa impersonalidad se acrecienta con la voces distorsionadas en el inicio, pero tanto los textos proyectados como los monólogos hacen surgir una única voz; la del director que se dirige a la platea como si dijera un manifiesto. Esta multiplicidad de acciones y de información hacen que cada espectador elija lo que quiere ver dándose diversidad de lecturas en el espectáculo.

Con producción del Festival de Aviñon, Rodrigo García presenta *Cruda, Vuelta y Vuelta al punto, Chamuscada* (2007), una mirada hacia su propia infancia transcurrida en un barrio de extrarradio de la capital bonaerense “Fui un chico de clase social muy baja, de un barrio de mierda, sin estudios y sin posibilidades, mis amigos eran albañiles o chorizos y yo trabajaba en la carnicería de mis padres; aquellos colores y ruidos de las murgas eran fascinantes, incluso había un rollo erótico muy fuerte” (Torres y Marirrodriaga 2007, 14 de junio), en ella hace una apología de la pobreza, normalmente sus obras transcurren en el primer mundo, pero esta transcurre en el tercero, montado parte de la misma, en Buenos Aires con 14 chicos y su actor Juan Lorient, los jóvenes no eran actores profesionales son jóvenes que procedían de diferentes murgas . Muchos de ellos viven en entornos difíciles, pero el objetivo del director no es el de exhibirlos como si

fueran rarezas, sino transmitir su energía. Su espectáculo mezcla de abstracción y cosas cotidianas argentinas recoge imágenes coloristas y tenebristas de dónde surgen las metáforas -de la tortura y la droga como única válvula de escape-, sobre las mentiras occidentales y la falacia de ciertos símbolos. En esta obra vemos a un Rodrigo García más inmerso en utilizar el teatro como acción social, en la búsqueda de nuevas formas teatrales para comunicar con un teatro de urgencia, usando lo político como tapadera de su propia utopía “dentro de mi hay un romanticismo y un idealismo terribles que intento ocultar porque me da vergüenza; todo lo que propongo es lo contrario de lo que opino, porque si digo las cosas como las veo sería el tipo más naïf y más tonto del mundo”(Torres y Marirrodriaga 2007, 14 de junio).

Con la obra *Versus* (2008), trabaja con el concepto de nacimiento y muerte en un continuo eterno retorno, de hecho, comienza con la imagen de una ecografía de la barriga de una de una de las intérpretes que también toca la batería, al final una no-actriz maquilla a otro de los intérpretes que hace de muerto a quien meten en la ataúd, al final sacan tres coronas donde aparece la palabra “FIN”. Víctor Vallejo forma parte de una murga de un barrio marginal bonaerense, trabajó con Rodrigo García en la obra anterior, pero su sola presencia es una forma de revuelta contra el neoliberalismo en Hispanoamérica, también es el vínculo con la biografía de la infancia de Rodrigo García en la capital porteña. Estos nacimientos y muertes a lo largo de la vida son el tema central de la obra, “nacimientos y muertes sociales o personales, del individuo frente a la sociedad plantea la disyuntiva de andar muriendo a cada rato por culpa de esas putas o que dejes de hacerme putas y no me pase nada y viva como una mierda de planta” (Cornago, 2006, p. 71).

La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales para festejar la Guerra de la Independencia de los españoles contra los franceses en 1808 en Madrid, conocida por las pinturas negras de Goya como Los fusilamientos del tres de mayo, encarga a Rodrigo García este montaje *Versus*, y el autor recrea el cuadro a

través de los dibujos animados de Cristina Bustos donde las torres gemelas aparecen sobrevoladas por aviones que no llegan a chocarse y aparece un mono que no deja de moverse e insultar en inglés haciendo preguntas del tipo: “¿el sexo es una forma de expresar sentimientos?, o “¿El altruismo es una forma de ineptitud?” y otras ideas recurrentes en la obra de García, como la denuncia de la monogamia o la humildad como depravación de la naturaleza humana. Su imaginario poético caracteriza el mundo tan personal de Rodrigo García cuya forma es dada a través de sus actores, Juan Oriente, Ruben Escamilla y la actriz catalana Nuria Lloansi, la música electrónica la pone Daniel Romero y es mezclada con cante flamenco por David Pino y David Carpio, esto último constituye una novedad en su universo poético, en el diseño de luces uno de sus fieles colaboradores Carlos Marquerié, todos ellos dan forma al universo Rodrigo García. Esta secuencia de acciones minuciosamente dirigida deja ver el exceso y la exposición en primera persona a través de los textos proyectados (elemento común en sus obras), al director enfrentándose en soledad a instantes siempre incompletos y a realidades enigmáticas. El universo de violencia, sexo y comida lo atraviesa, la alta cultura, la filosofía y los libros, la acción y la palabra se enfrentan sin tocarse de forma disociada cuestionando las relaciones humanas y las emociones, pasando en un recorrido de lugares históricos desordenados: la batalla del dos de mayo, la dictadura franquista, la sucesión monárquica, los atentados terroristas en España o EE.UU, al mismo tiempo que proyecta las dicotomías en forma de texto intercaladas con escenas pornográficas.

Su siguiente montaje *Muerte y Reencarnación de un cowboy* (2009), que fue estrenada en el Theatre National de Bretagne en Rennes y en España, en el Foro Cruce de Culturas<sup>140</sup> en Las Palmas de Gran Canaria, surge con este acercamiento a la idea que relata en la obra:

---

<sup>140</sup> En el estreno en el Teatro Cuyás en Las Palmas de Gran Canaria, dentro de la programación del Foro, fuimos testigos de cómo en mitad del espectáculo, parte del público sentado en el patio de butacas comienza a protestar. Se trataba de un grupo de personas en contra de la violencia a los animales, algo habitual que acompaña a los espectáculos de Rodrigo

Viajaba en el AVE y me había quitado, como siempre, los zapatos y las gafas. Vi por la ventana un cementerio a doscientos por hora desde el AVE y me puse las gafas para apreciar las tumbas, y mira tú por dónde se trataba de una urbanización de Chalets y me llevé una gran decepción. Uno elige el cigarro que le trae el cáncer. No todos los cigarros traen el cáncer, es ESTE cigarro que enciendo ahora el que me trae el cáncer. Soy yo quien elige el cigarro y el instante de encender mi final. Me di cuenta el sábado pasado, dije “este es el cigarro que me va a matar”, puedo tirarlo ahora mismo y seguir igual que estoy. Pero decidí acabármelo. Y disfrutar de empezar a morir. Los hay que no acaban los cigarros, no se queman ni los labios ni las yemas de los dedos y se cuidan de que el humo no se les meta en los ojos. Arrojan cigarros a medio consumir a las alcantarillas o a un charco en el asfalto y siguen su vida... (s/p)

De nuevo el nacimiento y la muerte, en este caso de cualquier persona, se inicia con el parto de un nacimiento apoyado en una video-instalación, y acaba con la muerte, -cuidados paliativos de un croissant-. Durante la pieza asistimos a las tres fases de la ontogenia humana: la infancia transcurre con el juego y la lucha de los protagonistas (Juan Lorient y Rubén Escamilla), materializadas en el sonido saturado y distorsionado de dos guitarras eléctricas, la juventud continua con el sexo y el toro mecánico sin control y con la plenitud la palabra lúcida en los cowboys que suena de manera reflexiva, lo estridente se torna conceptual para mostrarnos la estupidez del mundo que habitamos, al final todo un conglomerado de recursos que aparentemente convierte la escena en caos sin concatenación lógica de las acciones ya que estas responden a una especie de impulsos primarios. Los signos y las señales para la recepción son de variada procedencia y cuya decodificación crea problemas en el espectador. La propuesta de Rodrigo García viene de conectar lo sensorial con lo conceptual, estableciendo una estrategia dialógica entre lo sugerido y lo proferido, pero cuyo tema son las relaciones primarias humanas y donde la palabra es el único instrumento para racionalizar nuestra existencia. En este mismo año la UNESCO le otorga el XI Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, -premio que pasa desapercibido para la opinión pública española-.

---

García , por tanto tiene que realizar declaraciones públicas para explicar el uso en escena de animales, para evitar los sabotajes.



Foto de la obra *Muerte y Reencarnación de un cowboy* (2009), de Rodrigo García.

Siguiendo con sus propuestas de poner en escena una realidad descarnada realiza el monólogo *Esto es así y a mí no me jodáis* (2010), un texto irreverente concebido para un actor ciego y que se articula en tres partes. El texto juega con la contradicción e interroga con la mirada del autor al mundo. Este monólogo nos ofrece desde pensamientos filosóficos hasta descripciones de los frescos de Masaccio. El lenguaje está en un formato íntimo y cuestiona los sentidos que dan acceso a lo real, pero que también lo deforman y engaña sobre su naturaleza profunda.

Patrice Pavis (2001), ha considerado el estudio de los textos dramáticos contemporáneos en relación con el de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Reflexionando sobre un conjunto de textos dramáticos (pertenecientes a la nueva dramaturgia francesa)<sup>141</sup> cuyo carácter poético y performativo ha ocupado progresivamente el lugar de la interacción y el dialogismo, Pavis inscribe estas obras en lo que él denomina una “escritura del exceso”, una dramaturgia ligada a la creciente influencia de los medios masivos de comunicación sobre otros ámbitos sociales y culturales y en cuyo hermetismo fragmentario él visualiza los ecos de la incomunicación mediática.

---

<sup>141</sup> Patrice Pavis no determina qué obras constituyen las dramaturgias contemporáneas, pero en su análisis considera textos de la década del ochenta y analiza casos que constituirían un subgrupo dentro de la nueva dramaturgia.

Su uso sobre la noción de exceso (2001), restringía la definición del término al suprimir la perspectiva que integra estas dramaturgias en un creciente proceso histórico cuando el teatro ha ido abandonando, desde los años sesenta, la narratividad por la reflexividad, periodo en el cual también ha ocurrido de forma recurrente una profunda dislocación del vínculo que unía palabra e imagen, atrás quedaron aquellas expresiones que hablaban de la representación, o la puesta en escena de un texto. Patrice Pavis (2003) no niega este proceso y reconoce el tono tradicionalista que predomina en sus percepciones sobre las escrituras dramáticas contemporáneas, sin embargo ubica estas escrituras del “exceso” en las décadas de 1980 y 1990 en relación directa con la influencia que los medios de comunicación produjeron en el teatro de estos nuevos directores y dramaturgos. En este análisis de las nuevas dramaturgias que realiza el investigador, la noción de exceso denomina una forma de escritura que compromete el proceso de comunicación hasta anularlo casi por completo, aspecto que se verifica en general en aquellas dramaturgias que utilizan un efecto de deconstrucción como un procedimiento de composición dramática según el cual “(...) el espectador, habituado a buscar por todas partes un sentido, se ve en la imposibilidad de reconstruir la representación con los restos ruinosos de sus fragmentos o contradicciones(...)” (p. 155).

En este sistema teórico, el término “exceso” designa una tarea de fragmentación de los sentidos producidos por la escritura en el espacio textual. Así, los textos son considerados como teatrales por la corroboración de que han sido puestos en escena antes que por sus características intrínsecas. Con la noción de exceso se agrupa una serie de textos dramáticos que conducen a sus receptores por un conjunto de fragmentos textuales cuyo débil hilo conductor pertenece al orden de lo que debe descifrarse. Exceso significa un teatro vacío y sin mensaje cuyo carácter transgresor y deconstruccionista lo convierte en el “Otro” amenazante de una dramaturgia legítima, sostenida en el diálogo y la interacción teatral; se trata de una sanción protectora de los cánones establecidos y una

muestra de la intromisión violenta de los medios de comunicación en la teatralidad contemporánea:

La puesta en escena es la última metáfora “barroca” de moda para hacer creer que toda actividad cultural es teatro, teatralidad o espectáculo [...] el concepto de puesta en escena está en peligro de perder toda función estética: para los textos, la puesta en escena corre el riesgo de borrarse en una lectura literaria y poética que no toma suficientemente en cuenta la actuación y su relación con la realidad... (Pavis, 2001, p. 3).

Al tomar esta modalidad dramaturgica como una proclamación de la incomunicación, una vacua destrucción del lenguaje –como proclamará Artaud en 1938 –, se desconoce este teatro crítico y corrosivo, que innova en el tratamiento de la relación entre texto dramático y la puesta en escena, así como de las políticas -casi nula- de edición de las obras teatrales.

Las propuestas de estos dramaturgos confieren gran independencia a las esferas implicadas en el teatro; apuestan a una mayor libertad en el uso de los objetos, textos, imágenes y medios tecnológicos y otorgan mayor importancia al proceso de reelaboración de los textos dramáticos para su publicación en formato libro: se entiende que existe una diferencia sustancial entre leer y ver –entre la palabra y la imagen– sin desconocer la implicación mutua derivada de su estrecha relación en el proceso de producción de los textos. De tal manera, que las nuevas dramaturgias recuperan la autonomía del espacio textual; se reconoce que la textualidad tiene una especificidad y se intenta explotarla como parte de un proyecto global en el cual se incluye la puesta en escena y el mismo teatro.

Las obras de Rodrigo García participan sin duda de estas dramaturgias, cuya dislocación entre texto y puesta, entre palabra e imagen constituye una apuesta central. La suya podría considerarse una poética abyecta, violenta y desagradable, pues él mismo ha sustituido catarsis -peripecia y reconocimiento-, por miedo y terror, incomodidad y desagrado.

Apuesta por el performance teatral como un laboratorio de ensayo de conductas y acciones que conducen a la dislocación reflexiva del lector-espectador, pues el espacio textual aparece fragmentario, alejado de la teatralidad y



las imágenes y las acciones producidas en las puestas buscan en el espectador la sensación de malestar.

El arte, en tanto incomodidad antes que belleza, no es patrimonio exclusivo de Rodrigo García, sino de muchos artistas del siglo XX. El mismo Nauman —que García (1998) reconoce como influencia junto a Heiner Müller y Robert Wilson)—, obligaba al espectador a la conciencia del “sí mismo” utilizando la incomodidad y el encierro. En su instalación *Lived Taped Video Corridor* (1968), Nauman montó un estrechísimo pasillo por el cual las personas transitaban solas y con dificultad, para encontrarse en el final con su propia imagen proyectada en dos televisores, y con la obligación de auto-contemplarse. La instalación buscaba la conciencia del sí mismo, no por la reflexión, sino por la acción. Esa sensación de sujeción, la angustia del encierro, aparece en algunas puestas de Rodrigo García donde los cuerpos parecen no tener control de sí mismos. En *Ronald, el payaso de Mc Donalds* (2004), los actores resbalaban sobre cajas de leche derramadas en el suelo: sus cuerpos casi desnudos se golpeaban, caían una y otra vez sin que pudieran elevarse por completo. En *After Sun* (2000), la escena se repetía como un ensayo de transformación corporal mediante la violencia, Diana Lamas, bailarina y actriz de La Carnicería derrapa una y otra vez sobre un mar de papas fritas sobre el que cae abrupta y completamente desnuda; la fragilidad del cuerpo humano se experimenta en el contraste con la violencia del consumo y la frialdad poscapitalista en la visibilidad de un cuerpo desnudo aislado.

Las obras tienen largas tiradas de texto, inventarios, poemas sueltos (“los grandes hijos de puta de la historia”, “los edificios más altos del mundo”, “las figuras que quisiéramos ser, las razones por las que quisiera” o no ser “Diego Maradona”). La fábula y la narración se encuentran a modo de indicios sueltos, para García, si hubiese alguna historia en sus obras, esa historia estaría contada en todas ellas, en su conjunto, pero no por separado.

Los textos dramáticos, tal como los presenta en sus ediciones impresas, es decir cómo pueden llegar a nosotros por fuera de la puesta, no tienen vínculos

con la puesta en escena: el espacio textual no permite crear una imagen mental de una puesta probable. Sus obras plantean una dialéctica en la cual texto e imagen se crean mutuamente, se hacen unidad en la producción escénica, mientras que por separado no guardan vínculos directos. Los textos dan lugar a una escena que es sala de ensayos, ensayos teatrales y humanos, de acciones, luces, sonidos y esto sucede por el carácter ambiguo de la textualidad. Para Rodrigo García no hay textos que sean teatrales en sí mismos pues “Los textos menos teatrales en apariencia pueden dar excelentes resultados en escena. En cambio los que a simple vista “funcionan” no hacen más que agregar más leña a la gran hoguera del teatro convencional...” (Vallejo 2002, 6 de julio), sostiene que la teatralidad de sus textos reside en que son escritos en función de la puesta y que surgen durante los ensayos, en relación directa con las acciones. Rodrigo García (2000) afirma que sus obras no son escritas para ser representadas, sino a la inversa, tal cualidad es la que confiere a sus textos el estatuto de “dramáticos” antes que la recurrencia a una serie de convenciones y métodos para la escritura ya estipulados por la tradición. Las características de la escritura dan lugar a una gran cantidad de acciones posibles, que resultan del carácter poético, generador, expansivo, de los textos, y no acotan ni limitan los modos de representación. Es por eso que el predominio de lo visual no es ajeno a la teatralidad, surge de ella y de la gestualidad. A Rodrigo García (2000) le encantaría hacer “como hacía Tadeusz Kantor, modificar la escena con el público delante” (p. 30), sin embargo le basta con acudir a todas las representaciones porque su concepto de puesta en escena tiene que ver con la reacción emocional del público y necesita estar presente en ese cruce entre el espectador y su espectáculo.

Rodrigo García denomina *Cenizas escogidas* (2009) a sus obras recopiladas en este volumen<sup>142</sup> porque considera que sus textos dramáticos son las cenizas que quedan después del espectáculo, pero es evidente que para entrar en el universo nihilista de García estas obras son reflejo del mismo. En la publicación de sus

---

<sup>142</sup> Véase García, R., y Tackels, B., (2009). *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota.

textos podemos encontrar la evolución natural de su formación, desde unas primeras obras más formalistas con tendencia a lo experimental (*Notas de cocina* o *Carnicero español*), pasando a una etapa de concienciación política (*Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* o *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*) hasta llegar a un presente en el que persigue un texto menos explícito, más abierto a la interpretación del espectador, incluso incitador, inductor de la reacción más visceral del público (*Accidens. Matar para comer, Versus* o *Esto es así y no me jodáis*). La materia prima con la que trabaja el autor son los cuerpos de los actores, por eso el texto no es lo principal, sin embargo, le resulta imprescindible trabajar sin texto, aunque sea proyectado.

La dislocación entre la palabra y la imagen, entre texto y puesta, deja espacio a un trabajo particular con la escena, cuya independencia ofrece lugar a otras herramientas y estéticas, sean ejemplos la danza y las artes plásticas. En obras como *After Sun*, *Ronald* o *Ikea*, los espacios se pueblan de elementos tales como alimentos, animales, sillas o mesas en cuanto los cuerpos/performers los van precisando en función de la acción, los objetos no decoran sino que establecen interacciones con los sujetos.

Rodrigo García también incluyó en sus puestas imágenes de vídeo, fotografías estáticas producidas en escena por los actores, proyecciones en paredes, fotografías. Se trabaja sobre la producción “plástica” de la imagen como si se tratara de pinturas o imágenes estáticas, tal es el caso de *After Sun* (2001), donde los actores posan junto a una máscara con el rostro de Diego Maradona, alternativamente a su lado, por encima, debajo. Se trata de cuadros, instantáneas proyectadas por cuerpos reales y en tiempo real. Asimismo no hay cambios de vestuario, sólo se puede considerar como tal variación el paso del vestido a la desnudez que muestra la debilidad y la fragilidad humanas.

La violencia sobre el cuerpo, el maltrato y el dolor, la desnudez abyecta, no son evocaciones, ocurren allí mismo, el cuerpo es medio y mensaje, no representa un texto, representa simplemente lo que hace, lo que ocurre en el tiempo-espacio

teatral. Rodrigo García muestra lo ficcional haciendo visibles los procedimientos teatrales durante la puesta en escena y la eficacia teatral se sostiene en la renuncia a la ilusión y la mayor importancia otorgada a la exposición de los procedimientos artísticos y técnicos utilizados.

Cuando el teatro se muestra al público en tanto ficción, se logra una acción real pues lo que ocurre en escena no sustituye una realidad, ocurre realmente: el actor se golpea realmente, abandonando el como si tradicional de la interpretación, se desnuda verdaderamente, los objetos no cumplen el rol de decorado, existen como los de la vida cotidiana (papas fritas, hamburguesas de carne, olores y sonidos reales). (Vallejo 2002, 6 de julio)

Así las imágenes pierden valor en tanto representación de la palabra, ilustración de una historia como en el teatro moderno y adquieren un estatuto propio como productos estéticos. Los actores no representan papeles, roles que estructuran una historia, exponen su cuerpo a los traumas que los objetos y el espacio les imponen. Cuerpos que producen acciones y comportamientos, en un espacio que aparece como un laboratorio humano experimental. Se arrastran, se golpean, trepan uno encima del otro, realizan extrañas acrobacias. Aun cuando deban representarse en el escenario condiciones caóticas de violencia, ese caos debe estar cuidadosamente organizado y ordenado o sea, especialmente y ampliamente ensayado, de lo contrario, el caos se convertirá, en un caos verdadero. Una escena de violencia no significa simplemente gritar, moverse frenéticamente, golpear. Cuando hablamos de escena de caos violento nos referimos a aquellas escenas donde los actores y actrices de Rodrigo García deben desplegar todo su movimiento físico, interior y exterior donde las acciones deben ser extremadamente controladas para que parezca una acción descontrolada. Esta paradoja de palabras no hace más que afirmar que el descontrol en escena no es una suerte de acciones disparatadas, e improvisadas, un movimiento de manos, un salto, un grito, un golpe, una caída, son en extremo controladas, en este sentido estamos percibiendo el entrenamiento y la formación en teatro físico de los

actores. Artaud dijo sobre la crueldad que sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro.

Lo monstruoso en este autor aparece de forma espontánea allí donde lo orgánico se ve privado de límites, artistas del descontrol, el caos, el desorden, la sexualidad e incluso el mismo cuerpo, infunden miedo e inculcan el temor en los espectadores. Como hemos comentado a lo largo de este estudio en la obra de Rodrigo García se dan una serie de temas recurrentes que constituyen los principios de un discurso moral que el autor no ha elaborado:

- Una penetración de las representaciones en busca de lo real y un posicionamiento ético.
- El desprecio del sistema educativo como mecanismo de alienación del individuo.
- La burla de la ambición.
- El rechazo del trabajo y la defensa de la ociosidad.
- La denuncia del consumismo.
- La obsesión por penetrar las vidas de los otros.
- La defensa del exceso.
- El caos y la contradicción como una forma de expresar la rebelión contra el conformismo y lo establecido.

José Antonio Sánchez (2006) señala que Rodrigo García ha creado siempre desde una compleja conciencia del entorno en el que se encuentra, de su entorno personal, social y profesional; es por esto que en un sentido antropológico amplio del término su trabajo puede ser considerado como muy político.

En lugar de un arte de la memoria, Rodrigo García lucha por un arte del porvenir es decir crearse su propia ciencia-ficción aunque lo que comunica realmente es una realidad que trasciende.

## 5.5.- RITUAL DE LA VIOLENCIA EN EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDELL.

Angélica Liddell (Figueras, Gerona, 1966) es una dramaturga, actriz y directora española, licenciada en Psicología y Arte Dramático, y a partir de 1988, comienza su carrera como dramaturga. Su obra está compuesta de narrativa, poesía y performances, además de textos teatrales su obras han sido traducidas a varios idiomas. Dentro de los autores teatrales contemporáneos, surgidos a partir de los años ochenta, Angélica Liddell es una de las creadoras más relevantes. Su dramaturgia no convencional, tiende a mostrarnos los aspectos más oscuros de la realidad contemporánea: el sexo y la muerte, la violencia y el poder, la locura, los mitos antiguos y modernos son algunos de los temas obsesivos de su escritura. El material de sus obras es autorreferencial y su cartografía personal va a formar parte de su obra artística, ya que su traslado de ciudad en ciudad -por causa de la vida militar de su padre-, le supuso un desarraigo y momentos difíciles en la adolescencia, cuyas experiencias serán fuente inagotable de inspiración para la creación.

Todas las obras son una prolongación de mi vida, no puedo evadirme, no puedo escaparme de mí misma. Incluso cuando utilizo la ficción, me utilizo a mí misma, abuso de mis pensamientos, de mis sentimientos... Hago pornografía del alma, de mi alma, una de mis consignas es la impudicia. (Leguina, 2012, p. 27)

La creadora se identifica bajo seudónimo ya que “Liddell” no es el verdadero apellido, su nombre es Angélica Catalina González, “Liddell” lo ha tomado prestado del escritor Lewis Carrol (1832-1898) de sus obras *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1871). Pero Angélica no trae en su obra el mundo de las maravillas de Carrol, más bien el de los horrores en el que vive el alma humana. Al principio se hizo llamar Angélica Liddell Zoo, y luego redujo a Angélica Liddell, tal como la conocemos en la actualidad. Es necesario conocer su biografía puesto que de ella sacará su imaginario artístico.

Nacida en Figueras, hija de un militar, Angélica Liddell creció en una casa situada junto a un psiquiátrico. Recibió una educación religiosa en colegios de monjas hasta los diecisiete años y se trasladó a Madrid con la intención de estudiar dramaturgia. Pero decepcionada abandonaría la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) en el último curso y complementaría sus estudios de teatro con la licenciatura de Psicología. Crítica con el sistema educativo afirma:

Cultura y educación están desvinculadas. Mira mis cinco años en Psicología: tiempo perdido. Hay una cultura aventada por los grandes medios y los grandes capitales, que están creando una sociedad a su medida, alienada, masificada y apática: un mercado. Se invierte mucho en homogeneizar las conductas. Por eso reivindico al individuo, al capitán Ahab frente a las opiniones generales. (Vallejo, 2009, 17 de octubre)

El origen de su dolor es el tema central de toda su obra. El origen del dolor y la conducta escénica antisocial de Angélica Liddell tenemos que situarla en su niñez y adolescencia. En el origen de su rabia, es donde da comienzo su rebelión contra la rectitud irracional, y su lucha por cambiar el orden impuesto e injustificado de las cosas. Cuando destinaron a su padre a Valencia vivieron en una casa dentro de una zona militar donde, con frecuencia, escuchaba frases como: '¡que le mato!' o '¡si viene, le pego un tiro!' (Vallejo, 2002)

Mi padre es militar y hemos hecho todo el itinerario: nací en Girona, nos fuimos a Valencia, a Burgos, a Madrid...", dice. "Crecer así es fatal. Vivía en campamentos militares y, en cuanto me establecía, me iba. Era algo delirante. No veía más que gente con uniforme y pistolas. Ese ambiente cuartelario, duro, más o menos violento... ¡vaya sitio para una niña. (Mateo-Ruiz-Galvéz, 2007, 27 de diciembre)

A través de ese desarraigo que supone ir de una ciudad a otra y la estricta educación religiosa de la época pronto experimentaría como hija única la sensación de soledad. A la edad de trece años sufre una fuerte depresión a causa de una úlcera sangrante, afirmando en sus entrevistas que fue una época angustiosa y triste de su adolescencia. Este dolor y tristeza será representado en el teatro de Liddell como si fuera un ajuste de cuentas personales, convirtiéndose en experta del sufrimiento y fijando con sus piezas teatrales una huella en la memoria

del espectador como fotografías de ese recuerdo doloroso. De este modo, Angélica Liddell afirma que su trabajo es mucho más importante que su vida convirtiéndose en el personaje central de su obra, ello le ha valido algunas críticas por parte de la profesión acusándola de caer en un narcisismo exacerbado: “Utilizo el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo” (Ojeda, 2009, s/p).

La acción física en las puestas escénicas de Liddell no están para ilustrar la palabra, sino que compone una serie de partituras físicas con los diferentes lenguajes teatrales que resulta ciertamente poderosa creando un lenguaje muy personal y único.

Sus obras tienen forma de inquietante ritual cargado de violencia y de perversidad, las palabras que escribe Liddell en su soledad son puestas en escena a través del cuerpo del actor, en una especie de vómito para conquistar el silencio, en este sentido el cuerpo del actor es sacrificado, para la autora: “El teatro hace patente un amor por la muerte, un culto por lo efímero, como una especie de impulso de aniquilación, la sensación de que algo muere”. (Montero, 2008, s/p)

El teatro es para ella una verdad, una verdad que conecta con la emoción profunda porque considera que la emoción es un vehículo hacia la inteligencia, ese momento de sufrimiento, de dolor compartido no pretende sino entablar una relación hiriente con el espectador, que éste se sienta aludido y no pueda mirar hacia otro lado y evitar la responsabilidad frente a lo que sucede delante suyo. Angélica Liddell sabe que lo inmediato hiere, rompe con las distancias que pone la realidad mediatizada para no vernos salpicados por el dolor de los otros, por eso es necesario que a través de su inmediatez el teatro nos hiera y nos ponga en contacto con las oscuras potencias del alma humana.

El cuerpo como signo es una forma de expresión importante para la autora. En su trabajo ha ido evolucionando poco a poco hasta llegar a la mutilación de su propio cuerpo en escena. En su obra *Lesiones incompatibles con la vida* (2002), repite



constantemente “mi cuerpo es mi protesta”, “mi cuerpo es mi denuncia”, “mi cuerpo es mi obra de arte”. Sin cuerpo no hay escena, algo que le obsesiona es el conflicto que existe entre la materia y el espíritu. Por otra parte, en la escena hay algo sacrificial, en el sentido más transgresor, el cuerpo en escena es transgresión pura, se rebela contra la vida calculada y ordenada, el cuerpo es inmoral para ser trasgresor. Y puede ser que uno de los objetivos de la trasgresión sea la búsqueda de la libertad, la utilización de su propia sangre es una elección estética para Angélica Liddell, tiene una potencia estética que utiliza pictóricamente para revelar lo interno. Con ella habla de su fragilidad junto con la fuerza y la autoconfesión (Leguina, 2012).

Las influencias que encontramos en el teatro de Liddell evidencian a una dramaturga que domina un conocimiento multidisciplinar, además de encontrarnos con referencias de la actualidad, culturales, históricas y políticas. Como referencias literarias más frecuentes se puede resaltar las alusiones a Shakespeare, por ejemplo en la obra *La falsa suicida* cuyos personajes son el *alter ego* de Horacio y Ofelia pero situados en un contexto mucho más sórdido, o *Frankenstein* basada en la obra de Mary Shelley con el personaje Pascal Kahn, personaje protagonista de *Boxeo para células y planetas*. Habitualmente en las conferencias que imparte no falta alusiones a creadores, pensadores o filósofos a quienes admira como Godard, Freud, Marcel Proust, Thomas Mann, Spinoza, Brecht, William Blake, Aristóteles, Unamuno, Dostoievskiv, Bach, Paul Morrissey, Joseph Beuys, Artaud, Genet, Passolini, Thomas Bernhard, etc., su forma de trabajar es descrita en el modo que afirma en estas declaraciones:

Me fui hasta el Museo del Prado con cuatro libros, *El viaje al fin de la noche* de Celine, *Jakob von Gunten* de Robert Walser, *El gran cuaderno* de Agota Kristoff y *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West. Llevar esos libros ha sido lo más peligroso que he hecho en mi vida. (Perales 2007, 5 de mayo).

Indudablemente encontramos rasgos en la creación de Liddell propios de la creación de su tiempo:

El teatro de los noventa oscila entre el radical individualismo y el compromiso. El primero encuentra en los postulados de la posmodernidad, su excusa para aislar la escritura teatral de una sociedad sobre la que los autores se sienten impotentes e incompetentes, para opinar en ningún sentido. Esta postura guarda estrecha relación con la escritura fragmentaria a la que aludiré más adelante. En todo caso, no podemos olvidar que esta idea, de individualismo exacerbado, puede ser contemplada –y de hecho así sucede en numerosas ocasiones– como un síntoma de un estado de cosas poco aceptable más que como consagración de una situación que se da como inamovible e indiscutible. [...] Surge así, un teatro crítico con los mecanismos profundos de la sociedad: las estructuras sociales básicas (las familiares), la incapacidad del individuo para ser libre en la sociedad actual, los mecanismos de control ideológico (mass media, educación, etc.).(Sirena, 2000, p. 94).

La obra de Angélica Liddell en la década de los noventa se ajusta a este comentario, aunque su camino haya sido un recorrido distinto de sus coetáneos, la toma de conciencia frente a la sociedad unida al hecho de la creación de su compañía Atra Billis darían el compromiso definitivo de Angélica Liddell con su creación. Ciertamente tenemos que situar la obra de Liddell dentro de la dramaturgia femenina que se empieza a visibilizar con fuerza en las últimas décadas del siglo XX y alcanzará su mayor posicionamiento en los inicios del siglo XXI.

Su participación en el seminario de año y medio que impartió Marco Antonio de la Parra entre 1992 y 1993, coloca al dramaturgo chileno como una de las principales mediaciones estéticas en la obra de Angélica Liddell. También las referencias cinematográficas con preferencia del género de terror ya que Angélica Liddell se confiesa cinéfila y asidua a la filmoteca española, lo vemos en su versión del *Frankenstein* que nos remite a las cintas de James Whale (1931), Terence Fisher (1957) o Kenneth Branagh (1994). Y su obra *La falsa suicida* (1998), que se desarrolla en un Peep Show, nos recuerda a la película *París, Texas* del realizador Wim Wenders. Las influencias llegan desde campos multidisciplinares como la performance, la tragedia griega, el teatro isabelino, la narrativa norteamericana, los cuentos infantiles y también material periodístico, pero todas estas influencias confluyen en la necesidad de encontrar nuevas formas que le permitan llegar a un alcance político a través del teatro.

Es gran admiradora de Antonin Artaud y del actor alemán Klaus Kinski (1926-1991), según el cual algunos críticos tacharon de sufrir coprolalia (tendencia patológica a proferir obscenidades): blasfemaba, escupía y hablaba con un lenguaje que arremetía contra todos los tabúes del momento. Las obras de Liddell comparten gran parte del significado, la forma y los objetivos del happening, modalidad artística –como vimos en los antecedentes de este estudio–, que tiene su origen en el teatro de la crueldad de Artaud y toma del surrealismo la búsqueda de significaciones nuevas fundadas en antinomias. La provocación al público, la prioridad del ruido sobre la palabra y la consecución de una conciencia colectiva por despersonalización de los participantes tiene su origen en el paradigma Artaudiano. Para Brook (1986) el happening ha dado cuerpo a las formas más exigentes, entendiendo el happening como un teatro de participación por parte de los espectadores, por lo que podemos afirmar que Angélica Liddell se acerca a este concepto al buscar la participación del espectador promoviendo su reflexión e invitándolo a actuar y solventar los problemas que plantea. En ocasiones también ha realizado happenings propiamente dichos al dirigirse directamente al público y mantener conversaciones espontáneas. Aunque la autora no analiza la forma de su obra escénica como afirma: “No me paro a pensar si lo que hago es teatro o performance, lo único que busco es un lenguaje que sirva para expresar mis fines, así puedo utilizar el sangrado u otros recursos”. (Lorasque, 2009, s/p).

La obra de Liddell pretende destruir lo que es aceptado y estipulado sin reflexión y para ello alienta al espectador a que libere sus instintos del mismo modo que hace ella con su cuerpo y su lenguaje sin pudor alguno, de alguna manera su trabajo conduce a las consecuencias que ocurrían en el *accionismo vienés* cuando se polemizaba al aceptar la destrucción como parte del arte, buscando una corriente reaccionaria. El uso de la violencia, la radicalidad y la provocación en Angélica Liddell ha sido comparada con una de las artistas contemporánea de performance como es Marina Abramovic (Belgrado, 1946). Las dos mujeres coincidieron en el uso de imágenes crueles de niños armados, (Abramovic en la

feria de arte ARCO, 2009) y Liddell en la denuncia de la pérdida de la inocencia y corrupción de menores en su obra *Y como no se pudo Blanca nieves* (2004) texto contado en primera persona sobre la indefensión de una niña, en medio de una guerra: “Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra. Y si reconocen a una víctima más bella que la propia guerra se encargan de perseguirla hasta aniquilarla.” (Liddell, 2006, p. 2)

Pero, dentro de todo ese horror y destrucción Angélica Liddell elige la palabra poética, sus textos son poemas en prosa donde oculta la belleza detrás de la barbarie y considera el poema como un acercamiento a la verdad. Desde los inicios la dramaturga eligió la palabra antes que la imagen o a cualquier otro elemento teatral, su lenguaje se acerca a la realidad a través de su practicismo. A veces, sus obras llegan a ser un recital porque la elección de la creadora por la palabra le ofrecía el privilegio del verso y éste le llevaría a la contemplación de la palabra escénica con el teatro, en este sentido Oscar Cornago (2005) considera que la concepción poética de la palabra en la escritura de Liddell guarda un coherente paralelismo con su concepción del cuerpo.

En su devenir creativo como dramaturga podemos identificar claramente tres etapas diferenciadas<sup>143</sup> como propone Vidal Egea (2010).

La primera etapa antes de constituir el grupo, Angélica escribe obras que van a permanecer en el anonimato aunque sus temas desde el principio van a incidir sobre lo mismo, el suicidio, el abuso, la violencia, etc. El contexto histórico en el que Liddell nace a la creación es en medio de la crisis ideológica<sup>144</sup>. En el

---

<sup>143</sup> Hasta el momento ya que sigue en activo y es una autora muy prolífica.

<sup>144</sup> En 1982, el PSOE gana las elecciones con mayoría absoluta y se convierte en el primer gobierno de izquierda en España después de la dictadura de Franco. Se comienza un plan de estabilización económica a través de un proceso de reconversión industrial que hace que España pueda entrar en la Comunidad Económica Europea, en 1986. Se promueve el ingreso de España en la OTAN cambiando el discurso inicial del PSOE pero el presidente Felipe González consigue revalidar la mayoría absoluta y emprende una política de liberalización económica dando lugar a los dos principales sindicatos de trabajadores UGT y CC.OO, que convocan una huelga general el 9 de noviembre de 1988. Un año después, el mundo quedaría impresionado por la aceleración de acontecimientos ya que la República Democrática Alemana

terreno teatral el PSOE emprende una reforma política que va a ser determinante para los creadores españoles de este estudio:

En el campo teatral se apostó y fuerte por afianzar en nuestro país un determinado modelo de *teatro público* [...] Un rasgo hay, sin embargo, en este modelo teatral de los ochenta, que ha de ser destacado. Y mucho. Me refiero a la implicación del proyecto en la batalla por la modernidad, qué caracterizó la política cultural socialista de los ochenta. Significaba esto, ya lo sabemos, desde abjurar de la tradición progresista española (el vergonzoso episodio del II Congreso de intelectuales en defensa de la cultura, celebrado en Valencia en 1987, cincuenta años después del primero), hasta volver la espalda a autores, obras y tendencias de los setenta plagado de (molestas) referencias al franquismo y a la lucha antifranquista y con muy pocas connotaciones *européistas*, que era lo que interesaba a las instituciones. (Sirera, 2000, p. 89)

Con este panorama de finales de los años ochenta era difícil que una autora como Angélica Liddell encontrara un modelo teatral para su desarrollo en Madrid, y que su primera obra teatral fuera *Greta quiere suicidarse* (1988), inspirada en las teleseries esta obra no llegó a publicarse ni estrenarse pero si obtuvo un pequeño galardón<sup>145</sup> que la animaría a escribir *La condesa y la importancia de las matemáticas* (1990) que tampoco llegará a publicarse ni a ser puesta en escena. Desde el principio la creadora se muestra muy autocrítica y despectiva con su propia obra, con la producción de su primera creación opina: “Era malísima, pero todavía hoy sigo hablando del suicidio, quizá porque no me atrevo a quitarme la vida” (Vallejo 2009, 17 de octubre).

La segunda etapa -la década del noventa-, Angélica Liddell comienza a presentar en público su obra, la primera en estrenarse será *El jardín de las mandrágoras* (1993), en la sala Ensayo 100 de Madrid, en ella hay una clara influencia del escritor japonés Yukio Mishima (Tokio 1925-1979) que murió mediante seppuku (suicidio ritual por desentrañamiento, una técnica muy utilizada

---

decide aprobar todos los viajes al extranjero: cae el muro de Berlín y con el símbolo la utopía comunista. En 1990 en nuestro país el PSOE vuelve a gobernar con mayoría absoluta, pero la legislatura quedaría marcada por la corrupción: Filesa, el tráfico de influencias del hermano del vicepresidente del gobierno, y el GAL; grupo terrorista creado y financiado por el gobierno. Tras la imagen de aparente modernización proyectada al mundo con la Expo '92 de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona, España termina el año 1992 con más de tres millones de desempleados y una gran crisis económica.

<sup>145</sup> Premio VIII Certámenes literarios nacionales «Ciudad de Alcorcón».

por los samuráis que preferían morir antes que ser deshonrados) para protestar por la desmilitarización de su país, Angélica Liddell tratará el tema del amor y muerte, a través de la creación de su propia compañía *Atra Bilis*, que desde entonces dirige: “Nace por rebeldía, por incomodidad con la RESAD. Escribí un texto y decidí montarlo con unos compañeros. Y partir de ahí empezamos a trabajar juntos” (Leguina, 2012, s/p), a lo largo de estos años, ha escrito, dirigido e interpretado numerosas obras, que no dejan indiferente a nadie. La penumbra de la sala de teatro alternativo induce al espectador a realizar una inmersión en la poesía visual que crea Liddell con sus montajes, elementos simbólicos acompañados de músicas hipnotizantes, y textos verdaderos e inquietantes, que serán la esencia de su trabajo.

La compañía está compuesta de forma permanente por dos personas Sindo y ella, aunque en los montajes trabaje con más actores. El significado oscuro de “*Atra bilis*” o “*Cólera negra*” es elegido por la autora en sus propias palabras por “mi tendencia a ocuparme de la parte tenebrosa de la vida, de las zonas oscuras. Me gusta hablar de todo aquello que a la gente le asusta, y de lo que no quiere hablar o reconocer”. (Leguina, 2012, s/p).

Según la Real Academia Española *Atra bilis* es uno de los cuatro humores principales del organismo, según las antiguas doctrinas de Hipócrates y Galeno<sup>146</sup>. Hipócrates parte de la teoría de que la enfermedad nace de la pérdida de equilibrio entre estos cuatro humores. *Atrabilis* o *bilis negra*, se convierte en una enfermedad que relaciona la propensión de los intelectuales a la tristeza, que hace que el desarrollo constante de la reflexión conduzca a la impotencia, al

---

<sup>146</sup> A partir de Hipócrates (siglo V a. C.) o también llamado el siglo de Pericles un médico reconocido por muchos como el padre de la medicina moderna occidental, reconoció el concepto de la depresión, al ahondar por primera vez en la melancolía. Según él, los cuatro humores instaurados en cada conciencia humana, donde confluyen los cuatro elementos (agua, fuego, tierra y aire), eran los siguientes: *bilis negra*, *bilis amarilla*, sangre y flema. Hipócrates clasificaba en cuatro los temperamentos: sanguíneos, las personas con un humor muy variable; melancólicos, personas tristes y soñadoras; coléricos, entre los que se encuentran los afectados por la *atrabilis*, como una melancolía agresiva, personas cuyo humor se caracterizaba por una voluntad fuerte y unos sentimientos impulsivos, en las que predominaba la *bilis amarilla* y blanca, y flemáticos, personas lentas y apáticas, a veces con mucha sangre fría, en las cuales la flema era el componente predominante de los humores del cuerpo.

sufrimiento de no poder controlar el orden del mundo ni la propia condición humana: de nacer de la nada, morir y pasar, de nuevo a la nada. El principio y el final incierto de la vida mueven a un estado de desasosiego, a una incertidumbre e indeterminación constante. La melancolía es por definición una palabra que deriva del griego *mélaina*, negra, y *kholé*, bilis, bilis negra o atrabilis, y que designa un estado emocional que se caracteriza esencialmente por una profunda tristeza, ahí radica el humor negro que caracteriza las obras de Angélica Liddell unido a una crítica despiadada a lo que considera la putrefacción del sistema social imperante y al propio dolor que supone la condición humana.

La compañía *Atra bilis* utiliza este nombre que a su vez es sinónimo de malhumor, mosqueo, rebote, acrimonia, amargura, aspereza, bilis, cabreo, cólera, desabrimiento, disgusto, enfado, enojo, hiel, inquina e irritación. La elección de este nombre supone una declaración de intenciones y describe claramente la afección de esta directora, dramaturga y actriz cuya personalidad pesimista deviene en afecciones de melancolía, y crea el marco ideal en su teatro para sufrir y hacer sufrir a los espectadores mediante monólogos lacerantes, autolesiones y violencia verbal. Envolviendo a todos con su mal de manera indisoluble.

Angélica Liddell se matricula en un taller de dramaturgia impartido por el autor chileno Marco Antonio de la Parra, al terminarlo, vería la luz la primera publicación de Liddell, *Leda* (1993) escrita bajo la tutoría de dicho autor, pero reniega de esta obra y de las que le siguen como *La cuarta rosa* (1992) y *El amor no se atreve a decir su nombre* (1994) declarando que:

Leda es la peor obra que se haya escrito nunca, contaminada por el taller con Marco Antonio de la Parra. Reniego de ella. Creo que voy a empezar a hacer limpieza en el currículum (...). Hay otras obras que han dejado de gustarme, o simplemente las aborrezco y no se las doy a nadie (...) me siento incapaz de dar a leer algo tan malo. Como mucho sirven a modo de arqueología apesadumada. (cit. en Vidal Egea, 2010, p. 279)

Con *Dolorosa* (1994) la dramaturga pretende acercar al espectador a la dura vida de las mujeres que venden su cuerpo, el personaje principal es una prostituta, pero aborda el tema desde otra perspectiva, la prostituta vende su cuerpo a

cambio de amor, la autora trata de buscar la belleza en aquello que repudia la sociedad. “Me hice puta para no dormir sola”. Así empieza la historia de la Puta-Jesucristo que luego retomaría en *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (1999).

LA PUTA.- Me hice puta para no dormir sola. Mi angustia le cuesta muy cara a los hombres. Pagan porque saben que les amo con locura y que estaría dispuesta a morir por cada uno de ellos. Saben que siempre estoy a punto de matarme. Llaman al día siguiente para asegurarse de que lo he hecho, pero al escuchar mi voz pagan otra noche más por la moribunda. Les digo: te quiero. Te quiero. Y de nuevo se hunden furiosamente en la agonía y en la obsesión. Después yo duermo, como si me llenaran poco a poco de agua templada. Ellos se quedan por si me entran ganas de morirme y me muero. Desde que me hice puta puedo soñar que tengo una mancha amarilla y caliente en la nuca: es el sol, es un sueño precioso. Antes no soñaba. Desde que me hice puta me gusta el invierno porque las noches son más largas y así reviento de amor durante más horas y me calientan la nuca más soles. Me regalan cuchillos, tijeras, espadas, cordones de seda, vidrios rotos, serpientes. La ofrenda ya me llega a las rodillas. Es imposible entrar en mi alcoba sin herirse con algún filo o algún veneno. Aun así no dejan de entrar. Y yo me enamoro. Creo que soy rica. Si lo hiciera gratis a nadie le importaría mi pasión ni mi vida. Y dormiría muy sola. Hasta que me hice puta con la rapidez del que corre al retrete aguantando los orines. No soy bella. Desde que me hice puta y pagan por mirarme mientras sufro, me he convertido en la mujer más bella del mundo. (Lidell, 1994, s/p)

Angélica Liddell realiza una búsqueda descarada de la belleza. “Indagamos en la capacidad redentora de lo inmoral” (Lliure, s.f). La belleza es considerada por la autora como medio vehicular para la emoción.

La belleza no tiene que ver con lo bonito, tiene que ver con la verdad. Es ese vehículo a través del cual te emocionas y reconoces la verdad; y la verdad tiene muchísimas veces que ver con el horror y el dolor, pero si no es a través de la belleza no se puede comprender. Algo no deja de ser menos horroroso por ser bello; la belleza es el hilo conductor del horror, lo potencia y lo hace comprensible. No es que te deleites en el horror, sino que se trata de utilizar lo bello para transmitirlo. Uno se vuelve incapaz de asistir a ninguna verdad si no hay belleza. Ese es uno de los grandes misterios y conflictos de la creación, por muy espantosa que sea la realidad de la que estás hablando el resultado es inevitablemente un producto hermoso. Por eso el teatro es ese espacio de reflexión que admite la belleza y la poesía. La belleza como fin en sí mismo se quedaría en un formalismo vacuo. (Cornago, 2005, pp. 317-329)

El cuerpo dolorido es el denominador común de sus obras en *Morder mucho tiempo tus trenzas* (1996) versará sobre la mutilación del hecho amoroso en la pareja, desde 1993 a 2002 vamos a encontrar una temática centrada en profundizar sobre las relaciones familiares en todas sus vertientes -contratos religiosos, padres, hijos,



procreación-, que llevará a cabo subvirtiendo el orden para generar ritos desnaturalizados, como en *Frankenstein* (1997), donde desarrolla la relación con quién nos engendra, su postura personal es clara, enfatiza la postura de la responsabilidad a la hora de tener hijos debiendo evitar transmitir al hijo la frustración interior y estar capacitado para darle una educación apropiada y si no se está preparado para ello, mejor no tenerlos. Angélica Lidell afirma:

El fracaso nos hacía sentir monstruos y necesitábamos, en ese momento de nuestras vidas, contar la historia de un monstruo. Una pieza interpretada con títeres, iluminada tan solo con la luz de unas velas, la obertura en manos de Los Proverbios del Infierno de Wiliam Blake. (Lliure,s.f)

En la obra la autora traspasa todo su dolor “íntimo” a un muñeco que padecerá los síntomas heredados de su creador, y por ello el personaje Frankenstein solo entablará relaciones frente a la indiferencia de su entorno privado mediante juegos rituales del exceso como asesinatos, mutilaciones, etc., que conducirán a una ceremonia de martirio final entre creador y ser creado con la que siente una identificación.

(...) yo solo sé desenvolverme en el exceso. Es una de esas cuestiones que no sabría contestar, simplemente me desenvuelvo bien en ese mundo de extremos. Esos mismos excesos no causan escándalo en el mundo, sin embargo cuando los trasladas al teatro causan un escándalo pavoroso, pero yo no pretendo escandalizar, el escándalo está en la realidad. El escándalo es que haya niños con un fusil en los brazos. Sí que es verdad que utilizo la ética y la estética de la provocación, la provocación tiene que ver sobre todo con una actitud política. Pero utilizo la provocación desde el punto de vista clásico; me gusta pensar en el clasicismo de la provocación. Que Caravaggio eligiera a una mujer ahogada para representar a la Virgen María, esa es la idea de provocación de la que yo procedo. Está más cerca de Caravaggio que de una provocación "vanguardista". Yo no hago teatro de vanguardia, hago teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre. Gran parte del público es incapaz de notar el clasicismo de una propuesta excesiva. Leeros Absalón, absalón, de Faulkner, eso sí que es excesivo. Yo me identifico muchísimo más con Faulkner que con esos autores medianos que tratan de escribir muy bien, con una gran preocupación por pasar a la historia. Me identifico más con los artistas kamikazes, sin tanto miedo al error. (Cit. en Cornago, 2005)

En la obra *La falsa suicida* (1998) retoma a Shakespeare y hace una lectura personal del personaje de Ofelia, la falsa suicida es la doncella ahogada que no

tiene el privilegio de morir en escena. El texto tiene un gran componente de reflexión sobre el mundo del teatro y sus intérpretes, pero al mismo tiempo tiene la función de liberar las angustias sexuales de la protagonista en constante diálogo con Horacio, -el personaje masculino que se rescata del originario "Hamlet"-. El discurso de la obra es radical y también



Foto de la obra *La Falca Suicida* (1998) de Angélica Lidell. © de ARTEA

su estética. La actriz actúa desnuda más de media obra, tras haberse pasado el resto de la función con las piernas dentro de una pecera llena de agua. Todos los elementos plásticos que se convocan en escena -además del actor- son simbólicos y ceremoniales. En su relectura propone una perspectiva contemporánea para ver las zonas más oscuras del inconsciente a través de dos personajes: Ofelia, -chica porno que habla desde una cabina dedicada al peep-show- y Horacio, personaje lisiado, tullido, entumecido a causa de un aparato ortopédico, este último habla desde el almacén donde vive y donde tortura a muñecas de trapo. Ella ha caído desde un quinto piso y él le ha salvado poniéndose debajo, ella se salvó de la muerte segura gracias a él, pero nunca consiguió verle la cara. Él quedó lisiado para el resto de su vida, perdiendo parte de movilidad, esta tortura le llevó a convertirse en asiduo de cabinas de *streeptease*, relegado a la condición de espectador, haciendo gala la autora de su humor negro, es en una cabina de *peep-show* donde el personaje de Horacio casualmente vuelve a encontrarse con ella y la reconoce.

OFELIA.- Y el hombre de los brazos fuertes me recogió. Supongo que era un hombre, digo supongo porque no le vi la cara. Me ofuscó la vergüenza. ¡Sin bragas, sin bragas! Desde un quinto y sin bragas, qué vergüenza. Soltar una risotada y echar a correr, ¿qué iba a hacer sino? A nadie se lo pude contar. A nadie. Sólo después pensé en los milagros, había sido un milagro, ningún hueso roto, ni un arañazo, como se suele decir, y pensé en el hombre de los brazos fuertes, que se quedó a oscuras, envuelto en las tinieblas, porque no le vi la cara, como a ti, que tampoco te veo, a oscuras. Sigue mirando. Sigue mirando. Te doy tanto por tan poco. Te doy un cuerpo recién nacido. La piel. ¿Hay algo más inocente, más raso, más indefenso que la piel? En mi piel empiezo y en mi piel acabo. No te quejarás de honradez. Aprovecha. La oscuridad te protege, te bendice, te encabrita, te hace bueno, te proporciona el valor suficiente para ultrajarme. Desde esa

oscuridad que compras siempre te crearás mejor que yo. Pero yo estoy viva, ¡vival, mientras sigas mirando. (Lidell, 1998, p. 7)

Para la creadora a pesar de los defectos de la obra considera que es una de las composiciones estéticas más hermosas que han realizado. De nuevo Angélica Liddell toma riesgos en su creación, osa coger un texto del célebre dramaturgo universal para adaptarlo a la contemporaneidad, trabajando con la intertextualidad y así transformarlo en una apertura dialógica.

La siguiente pieza *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (1999) generó una gran expectación después de ser escrita ocho años antes y permanecer inédita durante todo ese tiempo. En 2007, la obra fue seleccionada por el Centro Dramático Nacional (CDN) para optar a la programación de la Red de Teatros Europeos de ese año, aunque esta selección se hizo un año antes pero el cambio de gobierno hizo que el estreno se postergara. Comienza la obra insultando al público llamándoles “hijos de puta” aunque en sus declaraciones lo justifica de esta manera:

Elegí el insulto a modo de preámbulo para exponerme por completo, para convertirme en algo extremadamente frágil y quedarme indefensa frente al público, paradójicamente utilizo el insulto para volverme vulnerable, como si llevara una letra escarlata cosida al pecho y me ataran a una picota. No tiene que ver con la prepotencia sino con la autodestrucción, lo que quiero hacer evidente mediante el insulto es precisamente la prepotencia del público. No hay que olvidar que El Perro (el personaje que ella interpreta) es el sobrino de Rameau, personaje de Diderot que llega a decir que autodegradarse es ser excelente en algo. Al menos, busco la excelencia en la autodestrucción. (Perales, 2011, 8 de noviembre)

En esta obra denuncia el abuso de poder que no respeta la ética ni la moral, como en otras obras la autora denuncia la responsabilidad que recae en la persona adulta que tiene niños a su cargo, de nuevo trata el tema de la responsabilidad de los progenitores en la educación de sus hijos y la de los políticos con el pueblo. Va a poner de relieve tres líneas temáticas: el accidente de un bus escolar, la pederastia por parte de una maestra y el asesinato de un perro, temas que recoge de la información de prensa diaria. El primer tema lo expone con la

argumentación de la muerte de cincuenta niños que van en un autobús escolar: el conductor ebrio ha chocado el autobús contra un camión inflamable, por lo que los cuerpos de los niños han quedado carbonizados, el daño martiriza de diferentes formas a los protagonistas sintiéndose culpables. La dramaturga incrementa el conflicto social al presentar ebrio al conductor de un autobús escolar. Con respecto al segundo tema Angélica Liddell se hace eco de la oleada de denuncias de abusos a menores durante la década de los noventa, protestas contra la iglesia católica que estaba en el ojo del huracán mediático al destaparse multitud de casos contra sacerdotes pederastas y el tercer tema sobre el asesinato de un perro en manos del personaje Octavio, la autora denuncia la muerte del débil en vano, como ejemplo de la superioridad del asesino.

En el teatro de Angélica Liddell los animales tienen un papel preponderante, la autora hace una defensa a ultranza de los animales que permanecen desprotegidos en una sociedad como la nuestra que les considera inferiores, en ese maltrato constante del débil es donde la autora pone el énfasis, quizás de todos los animales es la iconografía del perro la más utilizada, de hecho, su blog personal se llama “mi puta perrera”, la indiferencia del ser humano hacia la fidelidad animal entendida como el amor con indiferencia. En la obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (1999), el personaje de Lazar exclama: “con tanta sangre el perro parece un hombre” (p. 10), otro de los personajes que es interpretado por la autora habla del actor que hace de perro “interpreto a un perro hambriento y marginal porque no existe mayor crítica que el hambre” (p. 4).

Toda la obra parte de una fuerte realidad socio-política e insta al público como víctimas de ella a reaccionar. A nivel de puesta en escena el escenario está cubierto de cadáveres que albergan el concepto del cuerpo como contenedor del gran peso de la existencia humana, el sufrimiento llevado al límite intentando encontrar la poesía dentro del horror. Con esta obra la dramaturga invita a relacionarse con el mundo una vez más a través del dolor.

(...) Cuanto más reprimamos nuestras emociones, menos dolor. Nadie apuesta por el dolor, nadie apuesta por relacionarse con el mundo a través del dolor, del desasosiego. Yo lo que también intento con Perro muerto... es invitar a la gente que se relacione con el mundo a través del dolor, del desasosiego, y utilizar la culpa como un sentimiento positivo, porque el sentimiento de culpa, independientemente del tópico del que procede- en la religión judeo-cristiana- es infinitamente positivo para no hacer daño, para saber que daño has perpetrado tu contra otro, para limitar tu capacidad de destrucción. (Henríquez, 2007, p. 25)

A partir del año 2000 se produce una inflexión en la trayectoria de Angélica Liddell como dramaturga. La madurez en la escena y la conquista de un espacio personalizado en la cultura del momento hizo que la compañía Atra Billis se convirtiera en una referencia clara del vanguardismo teatral español. Con una gran repercusión mediática se acoge los nuevos trabajos de la dramaturga, es el caso *El matrimonio Palavrakis* (2000), una obra compleja y oscura con una línea temporal circular inusual para el público teatral. Esta obra pertenece a una trilogía denominada el *Tríptico de la Aflicción* donde pone la atención del espectador en la perversión humana como consecuencia de su primordial animalidad. Apoyando su tesis en las alegaciones de Darwin, Freud o Steven Pinker, quienes consideran que los crímenes sexuales son el lógico fruto de los instintos que muchas veces no somos capaces de controlar. El individuo desempeña el mero papel de una tuerca en la gran máquina biológica cuyo último fin es la preservación de la especie. La obra *El matrimonio Palavrakis*, se estrena en la Sala Pradillo en Madrid en febrero de 2001, la siguiente obra *Once Upon a Time in West Asphixia*, acogida también por la Pradillo, en septiembre de 2002 y la tercera *Hysterica Passio*, estrenada en el mismo lugar<sup>147</sup> en febrero de 2003, forman el conjunto del tríptico.

La pieza *El matrimonio Palavrakis* (2001) se apoya en dos personajes Elsa y Mateo que tienen en común el rencor y el odio. Elsa se deja llevar por la negrura de Mateo por su necesidad de ser querida por alguien, todo gira en torno al miedo, a la muerte y a la necesidad de amor de estos personajes. La puesta en escena de esta primera parte del Tríptico de la Aflicción se cimenta sobre una tonelada de

---

<sup>147</sup> Uno de los fundadores de la Sala Pradillo es Carlos Marquerié que ha colaborado con *Atra Billis* en múltiples montajes como iluminador.

muñecos desmembrados, dos personajes se hartan de pasteles durante una hora y media, se ensucian, se pervierten, se convierten en asesinos de su propia hija, reina de la belleza infantil. Hacen saltar por el aire la institución familiar y lo hacen hasta límites insoportables.

La segunda parte del Tríptico de la Aflicción: *Once Upon Time in West Asphixia* (2001) vuelve ahondar en el tema de la infancia, en la pieza anterior hablaba de una niña sobre los siete años de edad y en esta se basa en dos adolescentes delirantes con el deseo de destruir todo lo que les rodea. El título alude al inicio de los cuentos infantiles, pero esta pieza tiene una connotación macabra con la historia de dos niñas asesinas: Natasha y Rebeca. Los personajes utilizan el color rosa y peluches que se asocia con la feminidad y la infancia pero la autora -a modo de cuento de terror- juega con el erotismo y la perversión con esos cuerpos que tienen la capacidad de dominar a los varones excitándolos sexualmente, por lo que las sitúa en un nivel de poder superior. Utiliza la iconografía del *western* para escenificar la venganza. Una pieza que fue tachada de inmoral. En el programa de mano de la obra la justifica de esta manera:

*La Locura:* Hay un intento de abordar la locura no desde ese espacio oscuro e intransitable mediante el cual la cultura Occidental ha tratado de alejarnos de los enfermos mentales, sino desde un espacio inteligente y lúcido, desde ese punto en que la realidad se vuelve insoportable, una realidad descompuesta y mezquina, a la que solo se puede hacer frente refugiándose en lo irreal.

*Espacio Poético:* Aunque el espacio experimentado por los psicóticos sea imposible de codificar, nos sugiere que el espacio material no es el único existente. También existen espacios de la imaginación. Son estos espacios los que quiero traducir en "espacios poéticos", así fue como Bachelard describió la locura, "espacio poético" Estos espacios poéticos están habitados sin duda por la melancolía y la decepción que provoca un entorno hostil, que es el entorno en el que se desenvuelven los personajes, en el que nos desenvolvemos todos nosotros.

*Lo Mágico:* La locura es ese lugar en el que se convoca lo terrible y lo mágico. Privadas de una sociedad sana, en el fondo privadas de afecto y de amor, las niñas se ven obligadas a escudarse en su propia fantasía, pues es el único modo de combatir contra unos adultos malvados que las torturan y abusan de ellas.

*La Violencia:* Continuamente recibimos información acerca de niñas desaparecidas, o asesinadas en una cuneta, o violadas, o maltratadas, o explotadas por un mundo adulto abominable. Esta información también alcanza a los niños, que toman conciencia de su situación en el mundo, de su condición de débiles, de víctimas, y en un momento dado se rebelan contra todo ello adoptando sus propias formas violentas como única

solución. También pretende ser este trabajo una exploración de la violencia, de sus causas y sus efectos.

*Sociedad:* La ausencia de valores y la descomposición de la sociedad hacen del crimen el único acto heroico, el único acto valioso. La conciencia de insania es un reflejo de la insania social. Los niños no asumen la convención ni el pacto social porque de pronto se dan cuenta del absurdo que encierran, así que distorsionan la realidad dando origen a cosmogonías liberadoras. En el seno de una sociedad podrida que sólo ejerce las leyes del disimulo son los niños los que por fin la desenmascaran mediante un comportamiento violento.

*La Crueldad:* La crueldad está íntimamente ligada a la infancia porque la crueldad está destinada a los débiles, pero hay un momento en que los niños son capaces de soportar todo tipo de crueldad, se hacen fuertes frente al dolor, anulan por completo el sentimiento de culpa, y se convierten entonces en seres crueles.

*La Inocencia:* La infancia no es un territorio inocente, es un territorio sensible y sembrado de inteligencia, en el que la diferencia entre el bien y el mal puede verse alterada según los estímulos contradictorios a los que se ven sometidos por parte de los adultos.<sup>148</sup>

Las referencias bibliográficas que la dramaturga utiliza para la creación de la obra son: *Trilogía de los gemelos* de Kristof, *En los reinos de lo irreal* de Darger, *Las vírgenes suicidas* de Eugenides, *El jardín de cemento* de McEvan, *Otra vuelta de tuerca* de James, *Casa de campo* de Donoso, *Los niños terribles* de Cocteau, *Hijo de Dios*, *Meridiano de sangre* de McCarthy, *Los profetas*, *Sangre sabia* de O'Connor y por último *Lolita* de Nabokov. La tercera parte del Tríptico de la Aflicción es *Hysterica Passio* (2002), trata de un niño que ha conseguido sobrevivir al crecimiento para enfrentarse en su madurez al dolor que le produjo en su infancia el matrimonio frustrado de sus padres unido al miedo a la soledad. El acto sexual se convierte una vez más en mera reproducción, la creación de una familia sin relación alguna con el amor. Para la dramaturga:

Lo que busca Hipólito es el origen del dolor, el origen sexual del dolor. Al mismo tiempo las preguntas son conciencia, son distanciamiento, son reflexión, de tal modo que el pensamiento de Hipólito se convierte en fuente de sabiduría. El exceso y el pesimismo, en definitiva el sufrimiento, le sirve a Hipólito para hacerse preguntas, preguntas que poco a poco le conducirán hasta la comprensión de la crueldad individual y la incompreensión del mundo. Hipólito terminará por disparar su resentimiento contra la sociedad del bienestar, contra todos aquellos que se sienten superiores por haber elegido el camino de la decencia<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Programa de mano

<sup>149</sup> Programa de mano

La autora ataca directamente a la religión y a la familia, como gestores de la moralidad. Cuestiona las obligaciones de cuidar, respetar y verse forzado a querer a alguien a quien no hemos elegido, como la familia que te toca. En el discurso final, Hipólito se dirige directamente al espectador, promoviendo la reflexión, hasta que el espectador encuentra similitudes entre su forma de vida y la de los padres del protagonista.

El tema central del tríptico anterior nace de la intención declarada de la autora de no tener hijos, haciendo partícipe al público de la preocupación y la responsabilidad que conlleva el tema de la crianza y educación de los mismos, así como los componentes de la estructura familiar. Desde los temas concernientes al ámbito privado Angélica Liddell va a crear otro tríptico denominado “Actos de resistencia contra la muerte” compuesta por las obras: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y como no se pudo: Blancanieves* (2004), y *El año de Ricardo* (2005), este ciclo abre una nueva etapa en la obra dramática de la autora siendo más explícita su denuncia política y social. En la década del 2000 el fenómeno migratorio en España se recrudece generando importantes conflictos sociales, de una representación de un 2% de inmigrantes en la sociedad española se pasa a un 10% (Henríquez, 2008) siendo interpretado por los medios de comunicación como una invasión, con la consecuente respuesta por parte de la población española de brotes xenófobos en diversos puntos del país, el escritor Goytisolo afirmará que “Occidente derribó el Muro de Berlín para levantar otro muro en el Estrecho de Gibraltar”<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> El estrecho de Gibraltar situado al sur de la Península Ibérica, es una frontera natural que separa el continente europeo del continente africano, una zona marítima de 14 km donde confluyen las aguas del océano Atlántico y el mar Mediterráneo, hay corrientes bastante fuertes lo que hace que la travesía sea muy peligrosa, este es uno de los puntos calientes por donde comenzaron a entrar en España el mayor número de inmigrantes subsaharianos. Al año entraban en España unos 10.000 inmigrantes africanos en pequeñas embarcaciones de 5X2 metros, aproximadamente, llamadas “pateras”, en ellas vienen hacinadas 30 o 40 personas. Las mafias controlan el tráfico de personas en el Estrecho, siendo mucho más rentable que el tráfico de drogas. Cada persona paga entre 600 y 1800 euros por la travesía, si compran documentación falsa la cantidad puede ascender a unos 6000 euros. Normalmente estos inmigrantes van indocumentados, de esta manera si los intercepta la policía son conducidos a un centro de internamiento España tiene un convenio de extradición con Marruecos, los de origen marroquí



El número de ahogados en el Estrecho es desconocido. Las zonas donde llegan las pateras son playas de arena blanca con pequeños pueblos a lo largo de la costa con restos de asentamientos fenicios y romanos y en cuyas montañas podemos encontrar refugios y búnkers. Estas tierras fueron cedidas a los militares por el dictador español Francisco Franco, posteriormente estos refugios se convirtieron en bodegas y ahora son mansiones donde viven políticos y famosos, pero en las playas podemos encontrar restos de cadáveres, zapatos, ropas, pateras, cuerpos mutilados por las hélices de los barcos. En aquel momento donde la principal vía de las mafias era el Estrecho de Gibraltar se podían rescatar hasta 19 o 20 cadáveres, otros cuerpos son engullidos por el mar. A veces el viento y las olas arrastran los cuerpos a otras playas y allí aparecen descompuestos, comidos por los peces, picoteados por las gaviotas. Éstas son quienes en numerosas ocasiones alertan con sus vuelos y chillidos, a los pescadores o a las autoridades. Cuando encuentran un cuerpo lo meten en una cámara frigorífica, si pasado un tiempo no lo reclaman son incinerados sin nombre. En Tarifa hay una fosa común donde también son enterrados; el alcalde declaró que no podía sufragar el gasto de tantos enterramientos generando un conflicto social importante en la zona.

Por otro lado, la liberalización comercial es un tópico en la economía que resurgió con fuerza en los años 80. En 1992 en Europa se consolidaba su mercado común, la producción europea trataba de defenderse del comercio proveniente de terceros países, esto hizo que la política de la UE se orientara a erigir la “Fortaleza Europa”, guiada por la defensa del capitalismo y de una política “liberalizadora”. No sólo se trata de defender el neoliberalismo, ahora

---

son deportados automáticamente, no ocurre lo mismo con los del África subsahariana. En multitud de ocasiones las mafias tiran por la borda a estas personas para que lleguen nadando a la orilla ya que no se atreven a llegar a la costa. Muchos de estos inmigrantes no saben nadar y terminan ahogados en las aguas del Estrecho, además a causa de las fuertes corrientes de esta zona hay muchas embarcaciones que naufragan y como consecuencia el número de víctimas es muy alto. La ONU estima que cada año las mafias transportan 4 millones de inmigrantes ilegales, entre el 25% y el 50% viajan por mar lo que genera una ganancia de entre 5 y 7 billones de dólares.

Europa construye murallas contra el creciente caos exterior que aumenta los flujos migratorios hacia este territorio donde sólo vive el 6% de la población del mundo pero donde se genera más del 20% de la producción total. La política de cierre de fronteras a partir del año 75 hizo que las migraciones en Europa se convirtieran en migraciones permanentes y el acuerdo de Schengen hizo que se debilitaran las fronteras internas de Europa y que se fortalecieran las externas para defendernos de los inmigrantes que amenazan el bienestar de los europeos. De esta manera la “Fortaleza Europa” configura ese gran apartheid que excluye del disfrute de los derechos humanos a las cuatro quintas partes de la humanidad. Para Gary Younge (2001) la política solía mantener a la gente dentro, ahora la economía la mantiene fuera.

Este conflicto social es representado en los escenarios españoles<sup>151</sup> durante la década del 2000 como una gran emergencia social, el teatro de expresión política se realiza en este contexto de movilizaciones sociales. En 2003 Angélica Liddell estrena *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, el primer acto de resistencia contra la muerte, un esfuerzo de violencia poética que pasa cuentas con la cara más siniestra de España, los cientos de africanos muertos en las costas del sur de España. Avisa del peligro de las democracias represivas que desde el poder proporcionan las claves de un discurso patriota y racista en la sociedad. Esta obra tiene forma de pieza operística un tanto compleja ya que además del libreto de quince folios componen la pieza una serie de acciones, viajes, experiencias públicas, filmaciones, etc., como prólogo teórico. En octubre, en vísperas del estreno de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), escribió un ensayo

---

<sup>151</sup> Algunos de los ejemplos de trabajos escénicos antecedentes sobre el tema de la inmigración en España: son *La Orilla Rica* de Encarna de las Heras (1993), *Passport* de Gustavo Ott, *La mirada del hombre oscuro* de Ignacio del Moral (1993), *David y Goliath* de Adolfo Simón, *Wagadú* de Pepe Ortega y uno de los primeros trabajos escénicos performativos sobre el tema fue *Las sin Tierra: 7 intentos de Cruzar el Estrecho* de Nomad Teatro, del que Henríquez (2008) afirma:

(...) por su parte las bailarinas y “performers” Rocío Solís y Rosa Casado hacían su propio recuento de ahogados en *Las sin Tierra: 7 intentos de cruzar el Estrecho* (2001), integrando fichas de sus nombres y fechas en una acción e instalación que hacía también un panóptico de la riqueza y la pobreza en el mundo. Ambos montajes continuaron representándose en distintos teatros hasta 2007.

que leyó en el VII Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, en el Festival de Cádiz, titulado *El mono que aprieta los testículos de Pasolini*, completando la lectura con algunas acciones del proceso de la obra, una de las intervenciones fue cruzar el Estrecho en el ferry vistiendo al actor con la camiseta de la selección española de fútbol con el propósito de poner en conflicto los conceptos de viajero-inmigrante realizando el mismo trayecto. La segunda intervención fue la de vestir al actor Sindo Puche con la equipación completa de la selección española de fútbol y la cara maquillada de negro al estilo de “El cantor de Jazz”, el actor se sumerge en las aguas de las playas gaditanas después de clavar la bandera española en la orilla. El objetivo de esta acción era dejar clara la relación entre bandera, fascismo y racismo indiferentes a la desaparición de los seres humanos (Proaño-Gómez y del Campo, 2004, p. 229).

El título de la obra plantea que los peces terminan comiéndose los cadáveres que mueren en las aguas del Estrecho, a partir de ahí la autora se plantea qué pasaría si esos cadáveres aparecieran algún día convertido en peces para luchar contra los hombres. García Manso (2011) afirma:

El teatro de Angelica Liddell se caracteriza por su gran teatralidad y fuerza expresiva y por su compromiso en la exposición del dolor y el sufrimiento humano, por desapacible que este pueda resultar. Lo monstruoso y lo perturbador son elementos habituales en sus obras, una especie de sello personal que no deja indiferente al público asistente. Generalmente se sirve de unas propuestas en escena de corte simbólico, en la que lo pictórico y lo musical tienen un importante papel. (p.130)

Esta obra es llevada a escena por primera vez en el VIII Festival Madrid-Sur, el 31 de octubre de 2003 pero no se estrenó de forma íntegra hasta el 1 de abril del 2004, en la Sala Cuarta Pared ya que la organización del Festival no permitió que Angélica Liddell saliese vestida con la bandera española, teniendo que cubrir la franja amarilla de su vestido. En esta obra se enfrenta al público sola en el escenario aunque a veces tiene el apoyo de su propia *voz en off*, interpreta el papel de un personaje extravagante “la puta” vestida con traje de menina y se dirige de manera acusadora a un interlocutor invisible “el señor puta” que puede

ser la representación de un amplio sector patriótico de la población española a quien le dice:

(...)La vimos cuando se arrastraba por la arena, y la arena estaba ardiendo, pero ella arrastraba y arrastraba su barriga como si le diera igual el calor. Al principio pensamos en una lombriz, una lombriz enorme y negra, una lombriz enferma, una lombriz que venía del mar. No pensamos que una mujer pudiera arrastrarse de aquella manera. Lo más lógico era pensar en una lombriz. Nos confundimos, señor Puta. Nos asustamos, señor Puta. Es normal confundirse, es normal asustarse, ¿verdad señor Puta? Tomábamos el sol, hacía mucho calor, sudábamos, no podíamos ver con claridad. Parecía un reptil enorme y espantoso y a veces se movía como por espasmos y soltaba espuma y algas por la boca. Nos confundimos y nos asustamos, señor Puta. Esa es la verdad Parecía un reptil. Pero no acabamos de frotarnos los ojos cuando aquella mujer que se arrastraba como un reptil expulsó un bebé. Un bebé, señor Puta, un bebé. Estábamos allí, sentados, mirando, mirándolo todo. Se lo aseguro, señor Puta, no nos movimos de nuestras tumbonas, así que lo pudimos ver todo muy bien. Aquella lombriz espasmódica expulsó un bebé y siguió arrastrándose por la arena y arrastrando al bebé junto a ella entre las piernas, como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche. Expulsó al bebé mientras se arrastraba, ¿entiende, señor Puta? En ningún momento dejó de arrastrarse. Expulso al bebé, el bebé cayó a la arena y la mujer no dejó de arrastrarse. Lo llevaba como un colgajo entre las piernas, dejó la arena llena de sangre.(...) (Liddell, 2007, p. 6-7)

En esta primera parte el personaje de la “Puta” explica de forma tremenda como presencié en la playa el parto de una mujer naufragada que “se arrastraba como un reptil”, aludiendo a la indiferencia de los presentes ante el dolor de esa mujer inmigrante. La descripción del cuerpo agonizando de una mujer es convertido en imagen revulsiva contra la indolencia.

Siguiendo con la trilogía de Actos de resistencia contra la muerte presenta la obra: *La manzana y como se pudrió: Blancanieves* (2004), que critica al Estado por la mala articulación política para resolver los problemas sociales, en este caso la

dramaturga hace una denuncia de la situación de los niños soldado perdiendo la infancia y la inocencia al ser pervertidos por la crueldad de los adultos. La contextualización de esta obra tiene que ver con que las principales víctimas de los conflictos armados son niños secuestrados para la guerra. Muchos líderes de diferentes ejércitos en el mundo han operado, masacrando familias, drogando niños y obligándolos a matar a sus padres para así sellar una dependencia con sus ejércitos. Estos niños, secuestrados, armados, usados como carne de cañón, son enviados en primeras filas durante las batallas, y como escudos humanos durante las retiradas. Sus vidas son menos valiosas que un fusil. Las niñas son obligadas a seguir a los ejércitos como esclavas sexuales, bestias de carga, y sirvientas encargadas del rancho y otras tareas afines<sup>152</sup>. Cuando estos niños, de alguna manera, son liberados, tienen enormes dificultades para adaptarse a una vida normal. Criados en y para una cultura de la muerte, tienen que nacer nuevamente para poder vivir en una sociedad pacífica.

La dramaturga ha utilizado el cuento de *Blancanieves* de los hermanos Grimm para revelarnos como los niños se relacionan con la maldad humana a través de los cuentos cuyos personajes aparecen sin ambigüedades y de forma estereotipada, se nos presentan a los buenos frente a los malos. En esta ocasión la dramaturga utiliza el cuento para llenarlo de metáforas ligadas con la más rabiosa actualidad. La protagonista del cuento aparece en la obra de teatro ya corrompida por la sociedad que la instruye para ser niña-soldado su enemigo en este caso no es la madrastra sino la guerra. La manzana que en el cuento simboliza el deseo, en la obra de Angélica Liddell es una consecuencia de la guerra: el hambre, por lo que no hay ninguna posibilidad de elección ya que se fuerza a la niña a matar para subsistir. La obra de teatro dista mucho de que termine con un final feliz, el

---

<sup>152</sup> Diversas instituciones especializadas calculan que a nivel mundial existen entre 250 y 300 mil niños soldados. De ellos, un 40% son niñas. Participan en guerras civiles, en conflictos tribales, en grupos guerrilleros y, últimamente como soldados y sicarios de carteles de narcotraficantes. Porque, contrariamente a lo que se cree, los niños soldados no están limitados a países africanos: los hay en Asia, en América del Sur, en Colombia como miembros de las guerrillas y en Méjico utilizados por los carteles de narcotraficantes como soldados y sicarios.

horror es inimaginable pero para Liddell que se apoya en la frase de “la realidad supera la ficción”, nos presenta a la protagonista que despierta para seguir con un mal sueño: el de ser violada imaginando que cada violador es un príncipe que viene a salvarla utilizando la fantasía para sobrevivir como hija de la crueldad. La estructura de la obra se compone de ocho escenas:

- Escena Uno: madrastra-guerra
- Escena dos: las siete preguntas
- Escena tres: El hambre-manzana
- Escena cuatro: resurrección-violación
- Escena cinco: boda-esposa de guerra-niña soldado
- Escena seis: el ejercicio de la crueldad
- Escena siete: la tortura. Blancanieves desnuda su rostro
- Escena ocho: a dormir.

Dos personajes construyen la obra, el soldado -que actúa como narrador- y la niña (interpretado por Angélica Liddell) en el personaje de Blancanieves. Al final la niña termina corrompida siendo uno de “ellos”.

Aquello estaba lleno de putos juguetes afilados.  
 He calentado mi cuchillo con la sangre de otros niños.  
 Y me ha gustado,  
 ¡cabrones!  
 ¡Me ha gustado!  
 ¿Qué habéis hecho con mi bondad?  
 ¿Qué habéis hecho con mi bondad?  
 ¿Qué habéis hecho con mi bondad?”  
 (Liddell, 2004, p. 7)

El cierre de los *Actos de resistencia contra la muerte* termina con la pieza *El año de Ricardo*<sup>153</sup> (2005) una crítica contra la irresponsabilidad de poder. De nuevo en esta pieza parte de un drama histórico, la vida de Ricardo III de Inglaterra (1452-1485), duque de Gloucester que William Sheakespeare (1564-1616) retrata en su obra “Ricardo III”. En el centro del drama se halla el personaje del usurpador Ricardo, duque de Gloucester, escondiendo bajo benignas apariencias sus diabólicos planes, hace que su hermano Eduardo IV sospeche del otro hermano,

---

<sup>153</sup> Con esta obra se le concedió a Angélica Liddell uno de los grandes premios de su carrera, el premio nacional de teatro Valle Inclán, en el 2008.

Jorge, duque de Clarence, y lo ponga en prisión; luego hace que sus sicarios lo maten y arrojen a una cuba de malvasía. Ricardo corteja a Ana, viuda de Eduardo, príncipe de Gales, en tanto ella sigue al féretro de su difunto marido, Ana, después de haber insultado a Ricardo, cede a sus pretensiones de amor. Muerto Eduardo IV, Ricardo, convertido en protector del reino durante la minoría de edad de Eduardo V, conspira para usurpar el trono y recluye al joven rey con su hermano Ricardo en la Torre de Londres, con la ayuda del duque de Buckingham se hace proclamar rey y hace asesinar en la Torre a los hijos de Eduardo IV, después quita a los no partidarios suyos: Hastings, Rivers y Grey.

Para Angélica Liddell este personaje que representa la perversidad, la ambición y el poder sin escrúpulos le permite poner de actualidad esa “casta” de políticos que han llegado a la cúspide a través de engaños y trampas utilizando el sistema democrático actual y poniendo de manifiesto la fragilidad del sistema. La obra habla de dictaduras encubiertas bajo el paradigma de la democracia. El peso de la obra lo lleva ella en una serie de monólogos, Gumersindo Puche es el personaje Catesby que con su presencia y silencio hace la interacción con Ricardo pero no verbalmente. La relación que los une podría ser la de presidente y pueblo (el que cuida y el enfermo). La crítica de carácter político con una verborrea continua no deja tiempo a la reflexión y continuamente expresa la repulsión sobre la injusticia en el sentido que el pobre roba para comer es condenado a cárcel mientras que los que llegan al poder con ambiciones de robos mayores quedan impunes. La repetición se convierte en uno de los recursos más comunes de la creadora consiguiendo así acentuar el dramatismo. Estuvo trabajando con partituras y repetición durante cinco meses. El planteamiento técnico que utiliza Liddell está apoyado en los síndromes maniaco- depresivos llevando el cuerpo al límite del cansancio.

Para la dramaturga esta época en la que representa esta pieza hay simultáneamente otras piezas en los escenarios españoles sobre Ricardo III, cree que había en ese momento una necesidad de hablar del mal, recordemos que fue

la época de la famosa foto en las azores de los presidentes Aznar, Blair y Bush con la Guerra de Irak de telón de fondo, las invasiones bárbaras representadas en palabras de la autora por estos “tres bufones siniestros” que destrozaron el mundo y lo llenaron de dolor, pero a ella nunca le gusta hablar de actualidad porque según la autora llegaran otros y seguirán hablando del poder y la ambición como “los Berlusconi que también vendrán.”

Combina acciones, intervenciones con piezas teatrales que son generadas en contextos de encuentros creativos donde le solicitan una acción que suelen ser piezas de corta duración, no dialogadas pero sustentadas en una narración, con el cometido de inducir al espectador a una reflexión. Comenzó a trabajar con acciones en el momento que estrena en 2008 *La desobediencia: tres confesiones* que incluye *Lesiones incompatibles con la vida*, *Broken Blossoms* y *Yo no soy bonita* basado en pensamientos de la propia autora. Son piezas donde el cuerpo tiene un papel principal.

Con *Lesiones incompatibles con la vida* (2003) hace una crítica a una sociedad frágil, nace de su declaración intencional de no tener hijos para agredir a la sociedad, donde la familia es algo impuesto dese el poder y requisito del sistema. La autora pone voz a un monólogo interior:

En una sociedad misógina, androcentrista y patriarcal las mujeres se dividen en tres: vírgenes, paridoras y putas. Lesiones incompatibles con la vida tiene su origen en una decisión: No quiero tener hijos. Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Durante un año enfrenté una encantadora fotografía familiar de mi infancia a la cartelería urbana, a los mendigos, a los supermercados, a mi vida cotidiana. Lo hice para degradarla. Intenté que cada imagen fotografiada fuera una batalla. Y al mismo tiempo una derrota. Lesiones incompatibles con la vida es una rabia, una furia, un paso más hacia mi proceso de extinción. (Lidell, 2009<sup>a</sup>, p. 111)

Con este texto reafirma su propio yo y se instala en la negación rotunda para enfrentarse a los paradigmas vigentes en el sistema social. La pieza *Broken Blossoms* (2004) es un audiovisual en dos partes, de corta duración:



1.- *Broken Blossoms* vídeo donde la autora aparece corriendo en un campo mientras se escucha la voz en off.

2.- *Textos para disminuidos psíquicos* vídeo en el que aparecen personas afectadas por el Síndrome de Down y también oímos una *voz en off*

Esta pieza surge cuando se enfrenta a un estudiante de doctorado que le hace preguntas para su tesis, en ese momento crea el video narrando en *off* sus impresiones, descubre que esa mismas cuestiones (sesenta) van a ser respondidas por Rodrigo García, Juan Mayorga y José Sanchís Sinisterra de quienes juzga la soberbia injustificada de estos dramaturgos considerados importantes pero cuyas obras no ayudan a solucionar los conflictos de la humanidad. La autora es crítica con la vanidad de sus coetáneos pero también con ella misma y rememora una frase del escritor ruso Ivan Turgenev: “¡Si te has decidido a segar, has de segarlo todo, incluido tú mismo!” (Cit. en Vidal Egea 2010, p. 427).

En *Textos para disminuidos Psíquicos*, video que rodó en colaboración con el centro ocupacional APADIS de discapacitados psíquicos, ironiza como la inteligencia puede ser un martirio y deja claro que el conseguir el reconocimiento de un público o la crítica, no lleva asociado la capacidad intelectual del individuo.

(...) Puedo leer la obra de un autor importante y no convertirme en un hombre mejor. Puedo escribir una obra importante y ser un hombre injusto. El humanismo es basura. El arte es basura.  
Lo más importante de una persona son sus consecuencias.  
¿Qué consecuencias tienen los autores importantes sobre el sufrimiento humano?  
¡Sois traficantes de calaveras, estúpidos autores!  
¡El mundo puede prescindir de vosotros y de vuestras obras importantes, estúpidos autores!  
¡Estúpidos, estúpidos, estúpidos!  
¿Sois honrados al pensar en vuestras consecuencias? ¿En las consecuencias de vuestra inteligencia? (cit. en Vidal Egea 2010, p. 427)

La *voz en off* se oye mientras el video proyecta la imagen de la dramaturga jugando con personas con Síndrome de Down, transmitiendo lo que sería una buena obra y comprometida con los problemas sociales y las personas más vulnerables. Criticando de este modo el exceso de palabrería en las obras de teatro.

Partiendo de una experiencia personal, un abuso sexual aparentemente insignificante, pero que mantuvo en secreto hasta que elaboró esta pieza. Angélica Liddell aborda una situación de abuso de menores. Escribirá textos de denuncia entre ellos *Yo no soy bonita* (2007) donde utiliza la canción infantil “Al pasar la barca me dijo el barquero las niñas bonitas no pagan dinero(...) yo no soy bonita ni lo quiero ser arriba la barca de Santa Isabel”. La dramaturga destaca que la belleza unida a lo infantil es un peligro por sentir una amenaza constante. Es narrado en primera persona y utiliza diminutivos para jugar con el lenguaje entre la obscenidad y la inocencia: Conejito, agujerito, pescadito, cariñito, putita, mierdecita, etc., utilizando una narrativa exhibicionista.

Las obras tienen una fuerte vinculación con la actualidad española de esos años donde la violencia machista se había cobrado centenares de víctimas y la sociedad española con bajos índices de natalidad se fomentaba desde el gobierno de Jose Luis Rodríguez Zapatero el cheque-bebé (ayudas de 2.500 euros a cada pareja que tuviese un hijo). También la nueva ley que permitía que los homosexuales pudiesen contraer matrimonio y adoptar niños provocó manifestaciones de los sectores más conservadores, generando controversia y rechazando de igual modo la legalidad del aborto.

La pieza de *Anfaegtelse* (2008) nos remite al filósofo Soren Kierkegaard (Copenhague, 1813-1855) precursor del existencialismo. El título de la pieza es un término danés que significa duda, ataque, temor, angustia, inquietud<sup>154</sup> y nos conduce a la obra titulada *Temor y Temblor* escrita en 1843 con una cita extraída de este ensayo comienza la pieza:

Cuando amamos entramos en guerra, es decir, entramos en Anfaegtelse. Cada uno de nosotros será grande dependiendo de aquel con quien batalló. (...) Los guerreros antiguos

---

<sup>154</sup> La palabra danesa Anfaegtelse significa duda, tentación, inquietud, ataque, y se refiere al estado en que el hombre se encuentra en el umbral de lo divino, en una especie de horror religioso. Para Kierkegaard hay dos opciones: superar o no esa duda. Si se supera uno se convierte en “caballero de fe”, es un propio Singular. En eso se convierte, por ejemplo Abrahán. Pues lo ético no es el fin supremo, en ese momento es cuando se queda uno “solo ante Dios”.

luchaban en silencio, con la espada en una mano y secándose las lágrimas con la otra. Eso les hacía nobles. Lancelot camina, y sólo le vemos la espalda, es la posición más vulnerable, la más propicia para ser vencido. (p. 67)

En este texto el filósofo contrapone el caballero de la resignación infinita en oposición al caballero de la fe poniendo de manifiesto la hipocresía de la iglesia y evidenciando la ignorancia de los cristianos. El autor defiende la liberación del individuo que radica en su capacidad de elección. Angélica Liddell nos muestra su comunión con el pensamiento de Kierkegaard propugnando una mayor autenticidad del individuo. El filósofo también era un “asocial” como afirma Muñoz (2014):

(...) Él mismo confiesa que no está hecho para la vida práctica, para el mundo-de-la-vida. No sabía adaptarse ni vivir en sociedad: para la familia, los amigos, el matrimonio, etc. Por supuesto, no fue comprendido por sus contemporáneos y en muchos momentos de su vida fue despreciado por la “opinión pública”. Además, es interesante, como destaca Goñi, que, sobre todo, “Kierkegaard no encajó en la filosofía racionalista y hegeliana de su tiempo. Veía demasiada razón por todas partes, un Sistema perfecto que anulaba al individuo, que ahogaba tanto la creatividad como la angustia propias de un ser que ha venido al mundo para vivir, no para entender” Por esto, está claro, Kierkegaard fue un “filósofo impertinente” (p. 347).

El autor al igual que nuestra dramaturga utiliza su vida para hacer su obra, íntimamente ligada a su biografía. El filósofo dio a entender que *Temor y Temblor* encerraba un significado oculto que era preciso descifrar. La alusión iba dirigida a una sola persona: era un mensaje personal y privado a Regina Olsen, su ex prometida con la que había roto el compromiso dos años antes, otros dos libros más *Aut-Aut* y *La Repetición* son diálogos con Regina, fruto de una experiencia autobiográfica: su desgraciado amor con Regina Olsen. En 1845 en su ensayo *¿Culpable? ¿No culpable?*, incluyó el texto auténtico de la carta que había enviado a Regina cuando rompió con ella. Esta acción es trasladada por Liddell a la escena en *Anfaegtelse* su obra más íntima ya que alude al pasado de su padre y a su relación con su madre sino que nos hace participantes del su amor con el bailarín y performer David Fernández, leyendo en público las cartas que éste le escribe, este

muy acorde con el pensamiento de la autora le responde de la misma manera, haciendo pública su intimidad con la artista en su página<sup>155</sup> web:

El pasado viernes día 30 Angélica Liddell (Figueres 1966, dramaturga, directora y actriz) me dio sus bragas durante el desarrollo de la pieza NO PAIN NO FUN en un teatro de Madrid. Yo estoy como un chaval con sus bragas, para mi es como un trofeo. Soy un puto campeón. Durante el transcurso de la pieza las metí una la caja de la pizzería el Vesubio, que ella me trajo. Es la pizzería donde yo iba a comer desde pequeño con mis padres. Pura casualidad. Las bragas están ahora guardadas en la nevera dentro de la caja. no quiero que se queden ahí...LAS VOY A RIFAR. (...)

En esta exposición pública de la intimidad, la dramaturga muestra la ausencia de miedo a la hora de abordar la obra teatral: videos, música, autolesiones y texto hiriente que crítica varias esferas: sus padres, su relación, Kierkegaard y Bach. Para Angélica Liddell (2011) es necesario el sacrificio individual frente al colectivo como rebeldía, gracias al sacrificio poético de un acto íntimo en un espacio público recupera la identidad que perdemos en la masacre “con el sacrificio queremos decir YO”, (p. 243).

De nuevo, presenta una pieza confesional su ruptura con Gumersindo Puche quién había sido su pareja sentimental durante quince años, por haberse enamorado apasionadamente del performer David Fernández, quién comienza a humillarla desde una postura soberbia, la creadora hizo pública la carta de éste a sus asistentes memorizando las comas y regodeándose en la herida, poniendo al descubierto toda su intimidad. Esta experiencia hace que realice un giro en su obra escénica y convierte a la artista hundida y desesperada en una persona sin personaje. Sus experiencias personales se convierten en monodramas en la pieza *Venecia* (2009), donde vuelve a unir el concepto de sexo, violencia y música en contraste con la guerra de Gaza.

En enero me marché 10 días a Venecia a escribir. Coincidieron dos cosas: que yo estaba verdaderamente jodida y los ataques brutales de Israel a Palestina. Quise poner a prueba mi soledad ofreciendo sexo gratis en un chat (ofreciendo todo lo que puede ofrecer una puta) al mismo tiempo que las noticias de la CNN emitían la guerra en directo. Era una manera de identificar la derrota personal con la derrota de la humanidad. De fondo se

---

<sup>155</sup> <http://davidfernandez.org>.

encontraba "la fuerza". De ese viaje surgió un diario y un texto. Y eso es lo que traigo. Y Pau tocará y cantará a Vivaldi, un veneciano ilustre que fue enterrado en una puta fosa común. Sí, las fosas deberían ser comunes, ya que no nos reconciamos en vida que se reconcilien nuestros jodidos gusanos<sup>156</sup>.

Siguiendo con otro monodrama confesional presentado en CITEMOR, festival organizado en Portugal, la obra titulada *Te haré invencible con mi derrota* (2009c) consiste en un diálogo imaginario de la actriz con una violonchelista inglesa muerta a los 42 años a causa de la esclerosis múltiple. Jacqueline Mary du Pré<sup>157</sup>, (Oxford, 1945 - Londres, 1987) fue una violonchelista británica, una de las mejores del siglo XX. A través de la música, las proyecciones audiovisuales y el dolor físico no cuenta la historia sino que realiza una evocación de la misma convocando un ritual en un escenario provisto de una silla, cuchillas, gasas, agujas, imperdibles, una vela de alcohol, una fotografía de Jackie, unos panes, una maceta grande, una escopeta de aire comprimido, una mano, y cuatro violonchelos rotos a modo de ataúdes es el espacio donde el dolor de Du Pré se confunde con el sufrimiento de Liddell hasta conformar uno sólo. La autolesión y la sangre se convierten en sellos de identidad de la autora, la obra se acompaña por el Concierto para cello y orquesta en mi menor, Op. 85 del músico británico Edward Elgar (1857-1934), una pieza de exaltada melancolía que compuso al morir su esposa.

(Estoy aquí, Jackie, no te dejo, no te dejo, estoy aquí) – no se escucha –  
 ¿Por qué?  
 Esa es la pregunta del dolor.  
 ¿Por qué?  
 ¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo?  
 ¿Por qué?  
 ¿Por qué me arrancaré la carne con mis propios dientes y seguiré amándote?  
 ¿Por qué?  
 ¿Por qué no me quitas la rebelión?

---

<sup>156</sup> Recuperado de URL: [http://www.laportabcn.com/laportabcn/Obra.do?id\\_obra=700](http://www.laportabcn.com/laportabcn/Obra.do?id_obra=700) (26/10/14)

<sup>157</sup> Esposa y compañera musical del pianista y director argentino-israelí Daniel Barenboim, debió retirarse a la edad de 28 años en 1973, debido a la esclerosis múltiple que produjo su deceso catorce años más tarde, en 1987, cuando sólo contaba 42 años. Fue condecorada con la Orden del Imperio Británico en 1976 y su interpretación del Concierto para cello de Edward Elgar es considerada referencial y para algunos definitiva.

Si estás decidido a seguir jodiéndome la vida, a seguir humillándome, a seguir dándome por el culo, a seguir haciéndome daño, a seguir mintiéndome, engañándome, por qué no me quitas al menos la rebelión. Hazme sumisa. Quítame la rebelión. ¿Por qué no me quitas la rebelión?. ¿Por qué la gente quiere ayudarme a ser feliz? No necesito ayuda para ser feliz, para ser feliz necesito que me dejes en paz, necesito que me dejes sola, necesito que te vayas a la mierda, necesito que dejes de joderme la vida. No necesito ayuda para ser feliz. Necesito la respuesta de dios. Necesito pelear con dios. Necesito los puños de dios.

Y qué pasará cuando los hijos de la gran puta que me han jodido la vida, imbéciles, egoístas y cobardes, qué pasara cuando los cuatro hijos de la gran puta me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no pueda más, porque ya no puedan joderme más, cuando me vean retorciéndome en el suelo gritando, NO, NO, NO, NO, entonces los hijos de puta me preguntarán, pero qué te pasa, por qué estás así, qué es lo que quieres, qué es lo que cojones quieres, y yo les contestaré: ESPERANZA, QUIERO ESPERANZA

A veces Jackie me habla, aparece en una esquina de mi casa, empieza a soltar números y siglas que parecen contraseñas militares, resplandece un segundo y se marcha

Estoy de parte de Jackie,

El mundo puede permanecer solitario

Jackie conmigo y yo con Jackie

Y por tanto

puedo mofarme de las falsas lenguas.

(Lidell, 2009c, p. 1)

La siguiente obra se desarrolla en el Palacio Presidencial durante la dictadura democrática argentina, con dos únicos personajes: madre e hijo, viven aislados en el palacio presidencial. La obra se titula *Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo* (2009). El referente de la mujer es “Anna Karenina” de Tolstoi y un poemario escrito por mujeres pastún (Afganistán) donde narran sus experiencias al ser obligadas a casarse con niños de 11 años y el libro de Foucault *Vigilar y Castigar* (1975) abordando el tema del incesto exponiendo como la esposa que seduce a su propio hijo. El niño hereda el poder y la autora se refiere a él como “El pequeño tirano”. Una vez muerto el dictador el hijo suplanta al padre, sustituyendo una tiranía del optimismo por una tiranía del dolor absoluto, de manera que la mujer queda sometida de nuevo a la falta de esperanza, como metáfora de una humillación universal. El inicio de esta obra fue un encargo de escribir sobre un mandamiento “No amarás a la mujer de tu prójimo” que en ningún momento considera el deseo de la mujer, pero en lugar de renunciar a escribir el texto aprovechó la ocasión para darle un giro contundente.

Para la dramaturga una dictadura presidencial muy cercana a algunas democracias modernas donde el mercado impera por encima de la ideología sirve de marco desolador para abordar el sometimiento de la mujer a NO SER DESEADA. En este caso es el aislamiento procede del poder, la absoluta protección desemboca en aislamiento y represión. Generalmente en épocas de represión política hay una correspondencia con la represión de los sentimientos, el conservadurismo se extiende hasta la prohibición, hasta el mandamiento, bajo la apariencia de una falsa libertad. Según Cacace (2009), el director que montó su obra en Buenos Aires afirma sobre el texto de la autora:

En un café cercano a la Gran Vía, Angélica me comenta: - El mandamiento sobre el que tenemos que trabajar es "No desearás a la mujer de tu prójimo"... ¿Y el deseo de la mujer?-

En un espacio escénico cercano al centro de Buenos Aires la pregunta se materializa en obra y sin pretensiones de respuesta evita el suicidio y se inventa un presente.

La labor de poner en escena un texto de otro supone desde el vamos la apertura a un encuentro. Vértigo de las fronteras... Cada una de las partes implicadas asiste a ese encuentro con toda su singularidad. De la singularidad de los textos de Angélica Liddell me seduce el grito sin evasivas. Sus textos parecen brotar sin filtros desde la desesperación misma. En la Liddell hay España, hay otro suelo, otra dramaturgia... no hay ironía porteña... Hay un radical pronunciamento del género, hay algo brutal, un pensamiento afiebrado y poético. No es políticamente correcta, hierde el pudor. El destino de sus textos -especie de gran monólogo que interpela a su tiempo- suele ser su propio cuerpo que los pone en escena y hasta los protagoniza. Por tal motivo, esta invitación inaugura el experimento. La escritura del texto y la de la puesta logran dos planos. La obra es el diálogo de esos dos planos. Un grupo de realizadores -actores, plásticos, músicos- asisten el parto con dolor en el que Angélica y yo tratamos de que una nueva Ana Karenina, una Karenina desterritorializada pueda dar a luz algo del orden del deseo... lo trágico dará su última puntada. En lo personal y de la mano de una autora contemporánea el destino, indirectamente, me vuelve a ligar a los clásicos<sup>158</sup>.

Como vemos en el devenir creativo de la autora sus textos están desterritorializados, no será España el país que apoye su trabajo.

El siguiente montaje lo estrena en La Laboral de Gijón, pone en escena durante cinco horas y media la obra titulada *La Casa de la Fuerza* (2009), un triángulo temático sobre sexo, deseo y amor que suscita viejos debates y muchas

---

<sup>158</sup> <http://www.alternivateatral.com/obra13774-todo-cuanto-hace-es-viento-no-desearas-a-la-mujer-de-tu-projimo>

cuestiones sobre convenciones sociales y artísticas que pertenecen al terreno de lo íntimo y que la autora revela poniendo de manifiesto la doble moral y el maltrato institucional ya que critica duramente a las autoridades mexicanas por permitir que la violencia tanto sexual como no sexual devaste el país. Cuenta la autora en el dossier de prensa, que el dos de octubre de 2008, día de su cumpleaños, se sintió asustada, furiosa y triste: “Estaba jodida por el paso del tiempo, me había sentado como un tiro la comida en casa de mis padres y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado”. Ese mismo día, en busca de la contradicción, se apuntó a un gimnasio, uno de esos lugares de los que siempre había renegado. Desde allí nació *La casa de la fuerza* (2009), que para Angélica es la casa de la soledad, “El lugar donde se compensa el agotamiento espiritual con el agotamiento físico. Es el sitio donde no somos amados y hacemos ejercicios de no-sentimientos para compensar el exceso de sentimientos. Es el sitio de la humillación y de la frustración” (Simón, 2010, p. 88).

En la primera de la obra asistimos a la evolución de un desencanto amoroso, con el desdoblamiento de la protagonista en tres mujeres (Angélica Liddell, Lola Jiménez y Getsemaní San Marcos) que dialogan acompañadas en la sombra por una banda de mariachis. La multiplicidad de la identidad estudia el proceso autodestructivo del desencanto, comenzando con el desconcierto, la decadencia e incluso la ironía de la mujer amada, a continuación nos adentramos en el decaimiento y la inacción, representado por el silencio de cuarenta minutos únicamente interrumpido en ocasiones por carcajadas, mientras las tres mujeres beben y fuman en la mesa de un supuesto bar, para terminar finalmente con el intento de la mujer por salir de ese espejismo de la desolación, apoyándose en todo momento en la simbología y la metáfora. La segunda parte vemos un cambio drástico, la autora expone en un proyector distintas imágenes —que dice propias— de su desencuentro, intercaladas con otras sobre el ataque a Palestina. Un cambio de escenografía con dos hileras de sofás a ambos lados, pudiendo representar al público burgués asistente, ya que las protagonistas se encuentran en el centro de la



acción y verdaderamente son realmente la noticia. Aparece por primera vez la voz de Pau de Nut -que más adelante interpretará con su violonchelo versiones de Elvis Presley o Édith Piaf- interpretando el *Cum dederit* de Vivaldi. La agresividad de los monólogos se hace más patente en un determinado momento, en el que la propia Angélica Liddell, interrumpida por unas carcajadas incoherentes entre el público -y que bien podrían formar parte de la representación- exclama: “Una risa más y os mando a cavar tumbas de mujeres. Gilipollas.” Esta segunda parte se muestra como nexo de unión entre la soledad individual de la primera y la soledad colectiva que protagonizará el final de la representación. Son imágenes realmente con una iluminación leve y envueltas en la espesa niebla de varios kilos de carbón sobre las tablas, aparece una de las actrices en primer plano desfallecida, mientras que una segunda continuaba llevando con una pala ingentes cantidades para verterlas sobre la tercera, en último término, ya muerta y sepultada. Se completa el tríptico con la tremenda realidad de la mujer mexicana, encerrada en un pueblo machista que la oprime y cuya única solución pasa por crear “una generación de hombres débiles”, fruto del incesto de la madre con sus propios hijos. El final llega con la disolución del hombre contemporáneo y el final de su fuerza. La música de Bach está igualmente presente en *La Casa de la fuerza* (2009), junto a Vivaldi, para acompañar la violencia padecida por las mujeres mexicanas asesinadas en la frontera norte, por todas las mujeres violentadas; y en *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert*, está inscrito en el diálogo mismo de Lidell (2011):

Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert, grabé su voz al mismo tiempo que la voz de Alfred Deller, Alfred Deller cantaba O solitude de Purcell y Pascal hablaba de la crítica teatral en Francia.

Las dos voces eran parecidas. [...] Escuché la voz de Pascal Rambert. Y empecé a amar el teatro. Cuando dice «l'espace».

Es el momento que prefiero. Y cuando dice «bla bla» Me da un vuelco el corazón y pienso: amo el teatro. Cuando Pascal dice «bla Bla». Después grabé la voz de Pascal con Bach Y luego grabé la voz de Pascal con Schubert. Y también quedó muy bonito. Y también amé el teatro. Y también escuché las grabaciones muchas veces. En los aviones, en los trenes, en el coche. Para amar más veces el teatro. 20 años de repugnancia. Frente a una semana de amor (p. 243).

En el lenguaje liddelliano se entremezcla con frecuencia diferentes enunciados con largos monólogos desfasados en relación a la actuación o incluso al mismo sexo de los actores es el caso de esta obra en *La casa de la fuerza* (2009), donde son las mujeres las que asumen el discurso de los hombres violentos y de este modo deshace la sintaxis de tal forma y superpone la verticalidad de un texto con réplicas. A esta verticalidad textual se une la verticalidad escénica reforzando la configuración de lo grotesco, estas formas aparecen en la totalidad de las obras de la autora a través de un gran número de reiteraciones de palabras, de segmentos de frases, con o sin variaciones, el objetivo es la subversión como herramienta de verdad. La dramaturga hace una invitación a la violencia, directa o indirecta en este proceso de violencia poética, reivindicada como única arma artística posible para combatir el sufrimiento real:

La violencia poética es necesaria para que lo violento se revuelva contra los depredadores de violencia televisiva y los depredadores de información. Es necesaria para que lo violento se revuelva contra los violentos. (...) Está claro que la violencia poética es lo que se opone a la violencia real (...), de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaba convirtiéndose en el sufrimiento real porque es el que verdaderamente nos afecta (Liddell, 2003, pp. 106, 108).

La elección del discurso dramático centrado en la propia historia personal hace de la creadora una autobiógrafa escénica que tiene relación con la situación de enunciación y que Patrice Pavis (2009) en relación con el teatro autobiográfico nos dice:

El actor autobiográfico no es solamente un «corazón desnudado», también es un arreglista, un embellecedor, un mostrador y un exhibicionista que trabaja su materia como un escultor trabaja el barro o el escritor las palabras. Y cuando empieza a contar(se), toma sus distancias respecto a su yo presente y se pone en escena en la vida cotidiana (como decía Goffman, 1959). Paradójicamente, el hecho de tener en el escenario a la verdadera persona del actor transforma el proceso de autobiografía, de denudación, en algo sospechoso y artificial, o por lo menos inverosímil: el espectador se pregunta con él: ¿Quién soy? ¿Cómo llegué a ser yo? ¿Qué pretendo? El desnudamiento y la autocrítica pública siempre son sospechosos y representados, tanto más cuanto que el actor repite cada noche su confesión, sin modificarla mucho(...). (p. 246)

La última pieza de Lidell, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* (2013), es una consecuencia directa de *La casa de la fuerza*. Para la autora “es lo que queda después de la masacre, lo que queda tras el dolor. Y lo que queda es, por supuesto, la desconfianza “¿Qué camino de decepciones hay que recorrer para llegar a separarse de la idea de humanidad? ¿A cuántos tipos despreciables hay que conocer para suplicar que ya no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra?” (La red, 20011, 17 de mayo). Comienza la obra como la página de un cuento infantil, en la que, troquelados, se levantan árboles – planos- que forman un bosque. En corro y sobre la hierba, niñas que aprenden francés con su maestra. Después empiezan a jugar, escondiéndose entre los troncos. Son una docena de personajes con vestidos iguales, como un grupo de



Foto de la obra *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation* (2013) de Angélica Lidell.

Alicias en el país de las Maravillas. Tocados con orejas de conejo –también en el suelo conejos con realismo taxidermista-, como una relación con el inicio del cuento de Lewis. En el cambio de luz, aparece en su sillón, con su

correspondiente talla de aquellos vestidos, la propia autora, escenógrafa y actriz, que comienza su mitin en un largo monólogo. Mira al público con desprecio, con la frustración de contemplar su propio espejo al salir del país de las maravillas. Odiará tanto a los malditos hombres, que no quiere verlos, acercarse a ellos o hablarlos, lo mismo españoles, inmigrantes o negros. Dice que por la mañana se esfuerza en abrir la boca únicamente para ir a comprar el pan: va a un “chino”, toma la barra y pronuncia: “¿Cuánto es?”; y escucha únicamente: “60 céntimos”. Es el más largo diálogo que puede soportar.

Hay una escenografía plásticamente rica, algunos elementos circenses con un grupo de cinco chinos acróbatas. La música una suite de Schubert, en un

precioso piano que la repite una docena de veces, se escucha hasta la náusea. La primera canción será la de Jeanette -con su traducción en sobretítulos, como en las demás- *¿Por qué te vas?*, con aquellos versos como:

Un corazón se pone triste. Sé que en aquel tiempo pasado, por el pasillo de los calabozos de la Puerta del Sol donde encerraron a estudiantes tras cuatro o cinco hostias, un Primero de Mayo, vigilaba uno de aquellos grises y cantaba con burla el estribillo de Jeannette: Yo soy rebelde porque el mundo me ha hecho así.

Frases exhibidas de forma reaccionaria. Elegirá también al desesperado Rolling Stones en *Paint It Black*: “Veo una puerta roja y quiero verla de negro/ sin colores nunca más, que se conviertan en negro”.

Desde el punto de vista de la estética, las obras de Angélica Liddell pueden calificarse de neobarrocas, en el sentido de que presentan una exuberancia, un desbordamiento de vida manifiesta a través de los actos, las palabras o los objetos escénicos manipulados. La dramaturgia, rica en invenciones, deja un espacio importante a la imaginación, a los contrastes, a la transgresión.

Realmente estamos frente a un teatro fundamentalmente novedoso, que burla las categorías analíticas preexistentes y requiere, para poder aprenderlo conceptualmente, una nueva definición de las categorías. Es posible que el discurso de Angélica Liddell se corresponda con las tesis del feminismo de la diferencia, pero teniendo en cuenta que Lidell no presenta en sus conflictos ninguna posibilidad de cambio en el papel de la mujer, se limita a describir y criticar la situación actual del género humano y de la mujer en particular, siguiendo un determinismo biológico, pero dado que nada va a cambiar según su percepción del mundo no ofrece ninguna clave sobre cómo mejorarla. La incompatibilidad que hace de sensibilidades y los reproches a los sexos va por ahí, y lo dice con una fe artística implacable. La utilización que hace de su cuerpo, los cortes que se provoca en los brazos y piernas, la violencia verbal que dispara contra el espectador y el resto de procedimientos que utiliza de complemento,

anulan los filtros de impostura y da la sensación de que todo se hace ,lo cual es característico en el performance.

Es una de las autoras con mayor coherencia en toda su obra y un gran dominio del ensamblaje de los opuestos, en realidad su eclecticismo es su declaración de libertad absoluta.

## CAPÍTULO 6

### DIÁLOGOS Y DESAFÍOS EN LA ESCENA HISPANOAMERICANA

#### 6.1. LA TRANSGRESIÓN POÉTICA DE LA CANDELARIA (COLOMBIA).

La Candelaria es un grupo teatral colombiano fundado en 1966 por el director Santiago García en la ciudad de Bogotá. Le acompañaron un conjunto de intelectuales provenientes del panorama cultural y el teatro experimental bogotano como Patricia Ariza, Peggy Kielland, Carlos José Reyes<sup>159</sup>, entre otros. Este grupo, con casi medio siglo de existencia sigue siendo uno de los referentes del teatro contemporáneo, aún siguen desarrollando metodologías y aportaciones teóricas de la práctica escénica sin

---

<sup>159</sup> Eddy Armando, Miguel Torres, Carlos Parada, Mónica Silva, Fernando Laverde, Fernando Mendoza, Jaime Guillén, Pacho Martínez, Celmira Yepes, Fernando Corredor, Vicky Hernández, Consuelo Luzardo, Gustavo Angarita, Roberto Álvarez, María del Rosario Ortiz, María Arango, Marina Zárate, Jacques Mosseri, Eduardo Gómez e Isabel Sánchez. Aunque los actores que componen actualmente el grupo no son los originales porque han ido transitando diferentes elencos, posteriormente se incorporaron otros que todavía forman parte del elenco actual como Nora Ayala Anzola, Cesar Augusto Badillo Pérez, Fanny Haydee Baena Moreno, Alexandra Escobar Ayllón, Luis Libardo Florez Medina, Luis Hernando Forero Pineda, Rafael Eduardo Giraldo Galvis, Nora González, Francisco Martínez Alvarado, Carmaña Martínez Valdeblanquez, Shirley Martínez Pacheco, Fernando Emeterio Mendoza López, Fernando Gonzalo Peñuela Ortiz. En la actualidad solo quedan cuatro miembros fundadores: Santiago García, Patricia Ariza, Fernando Peñuela y Francisco Martínez.

permitir que el peso de su historia les paralice. Comprometido con un continuo análisis, experimentación y discusión de los elementos fundamentales de la escena. Es uno de los laboratorios internacionales de investigación teatral.

Desde sus inicios forma parte del movimiento llamado “nuevo teatro colombiano”. Bastantes de las obras de La Candelaria forman parte de la historia de la dramaturgia nacional, obras que se insertan en un contexto histórico-político complejo de constante crisis socio-política y económica, una Colombia convulsionada por la guerra, que conoceremos de manera tangencial en el recorrido histórico del grupo, que va desde los años sesenta hasta nuestro días. A lo largo de esta extensa trayectoria no abandona el empeño de crear una identidad cultural colombiana y por consiguiente Latinoamericana. Sin su aportación es imposible contar la historia del teatro colombiano, La Candelaria pertenece al patrimonio histórico cultural del país. Jorge Eliécer Gaitán, a quién se consideraba como el más firme candidato a la presidencia de Colombia por el Partido Liberal, moría en pleno centro de la ciudad de Bogotá víctima de tres disparos, el 9 de abril de 1948, cuando salía de su oficina para encontrarse con un joven de origen cubano llamado Fidel Castro, a quién le concedió una entrevista con motivo del congreso de las juventudes Latinoamericanas, cita a la que nunca llegaría. El autor del magnicidio Juan Roa, que murió linchado por la muchedumbre enfurecida, dejó en el aire el móvil del asesinato así como la autoría intelectual. La sombra de la duda sobre quién lo mató, si la CIA, el Gobierno, los conservadores, los comunistas o los Estados Unidos, planeaba en el aire, de manera que la incertidumbre, la rabia y la inconformidad de miles de bogotanos -sobre todo de las clases más humildes que veían en Gaitán la esperanza política de acabar con las desigualdades del país y de una reforma agraria más justa- desató una oleada de violencia y de enfrentamientos entre partidarios liberales y conservadores, entre el Estado y los que se alzaron en armas, entre

saqueadores y los que tenían que restablecer el orden en la ciudad, tras varios días de revueltas acabó con un balance de 3.000 muertos y desaparecidos y más de 146 edificaciones destruidas. Estas revueltas llamadas “el bogotazo” tendrán eco en otras ciudades del país, dando inicio a lo que los historiadores han denominado la época de “La Violencia”, tras la cuál más de 200.000 colombianos perecerán en una guerra partidista que hasta la actualidad sigue pagando las consecuencias de este hecho<sup>160</sup>.

Esta realidad va a determinar un *hacer teatro* como proyecto político; es decir, el énfasis en un principio estará en el contenido y no tanto en la calidad del producto. El teatro se convertirá en el medio de algunos intelectuales para realizar un activismo político.

El teatro independiente que dará salida a ese teatro provocador comienza a gestarse durante la dictadura del general Rojas Pinilla. El 13 de junio de 1953 el teniente general Gustavo Rojas Pinilla, destituido horas antes por el presidente Laureano Gómez, da un golpe de estado, deponiendo a Gómez y asumiendo la presidencia, con el apoyo de los liberales y de la fracción conservadora que seguía las orientaciones del ex-presidente Ospina Pérez. Dos meses después el 6 de agosto en la ciudad universitaria se producen una serie de incidentes con la policía que provocan la muerte de un estudiante a manos de esta, los actos de protesta no se hicieron esperar y una marcha pacífica convocada por los estudiantes universitarios desembocó en una carga violenta del ejército contra los manifestantes, en pleno centro de Bogotá, con el resultado de ocho muertos. Un año después el gobierno cierra

---

<sup>160</sup>Véase: Sarmiento, C. M. O. (1985). *Estado y Subversión en Colombia: La Violencia en el Quindío*, Años 50 (Serie Historia Contemporánea)(Spanish Edition); García, A. (1977). Colombia: medio siglo de historia contemporánea. P. González Casanova, coord., *América Latina. Historia de medio siglo*, 1, 178-230; Oquist, P. H. (1978). *Violencia, conflicto y política en Colombia* (Vol. 1). Instituto de Estudios Colombianos.; Cruz Rodríguez, E. (2014). *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá; Universidad de Los Andes. Y de manera significativa quiero señalar el libro de William Ospina: Ospina, W. (1996). *¿Dónde está la Franja Amarilla?*. ISBN:958047438-9, donde en una exploración de la historia de Colombia busca las causas del desmembramiento, polarización que ha trocado el país en un campo de batalla y donde nos muestra que se convierte en sinónimo la palabra noticia y tragedia.



los diarios *Espectador* y *Tiempo* obstruyendo cualquier posibilidad de ejercicio de la libre expresión y convirtiéndose la universidad en un caldo de cultivo para un movimiento de resistencia.

En 1955, en un acelerado proceso de modernización del país, llega la televisión con el único objetivo de transmitir los discursos del presidente, este hecho se convertirá de manera discordante en el germen de un fuerte movimiento teatral que vivirá la capital a partir de los años cincuenta. Para llenar los espacios vacíos de la televisión se comenzará a retransmitir series o telenovelas que hasta el momento se habían llevado a cabo en la radio, pero que el nuevo medio audiovisual pone de manifiesto la necesidad de formar actores cualificados para el mismo, como dice Santiago García:

La dictadura entonces resolvió formar actores para que aparecieran en las pantallas, en las telenovelas de la época. Y se dictó la orden de traer al mejor director del mundo para que los formara, y reemplazar así a los que venían de la radio nacional; todos eran llenos de barro, de forúnculos, contrahechos; el actor más importante, uno que se llamaba Espaguita, era jorobado y le faltaba una mano, pero era la voz más bella que había en Colombia: el galán joven. (1979, pp. 4-5)

En aquel momento existían dos escuelas de teatro en el país, la Escuela Nacional de Teatro (ENAD) anexa al Teatro Colón, creada en 1951 y actualmente desaparecida y la Escuela de Teatro del Distrito, creada en 1954, hoy conocida como Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). A pesar de ello, el gobierno militar comienza un proceso de búsqueda fuera del país para contratar a un director que formara a actores para el nuevo medio, esta tarea termina en septiembre de 1955 cuando invitan al director japonés, residente en Ciudad de México, Seki-Sano<sup>161</sup>. El proyecto comienza con la

---

<sup>161</sup>Seki-Sano llegó a México en 1939 después de estudiar cinco años con Meyerhold en el teatro de arte de Moscú, otro de sus maestros fue Vakhtangov, quien sistematizó el método de Stanislavski. Después de realizar sus estudios en la Unión Soviética (1930) intentó regresar a Japón pero no pudo por la tremenda represión que vivía el país en aquella época de posguerra, su segundo intento fracasado fue Estados Unidos para finalmente terminar entrando en México donde en los años 30 le dieron la acogida sin importar que viniera de la Unión Soviética. Durante su estancia en México formó a

fundación del Instituto de las Artes Escénicas de Bogotá, dependiente de la televisión nacional. El proyecto acabará un año después con la expulsión del país del director por orden del mismo general que lo invitó a venir acusándolo de comunista. Esta salida precipitada del país está envuelta en un halo de misterio ya que la censura impuesta desde el poder impidió que saliera cualquier escrito sobre la misma.

En el breve espacio de tiempo que permaneció Seki-Sano en Colombia llegó a formar a los grandes maestros del nuevo teatro colombiano, inoculando el virus de la pasión por el teatro y de un conocimiento profundo del método de Stanislavki, a posteriori sus alumnos formaron grupos de teatro independiente, los cuales trabajaron de manera muy diferente la práctica escénica de la que hasta entonces estaban acostumbrados, dominado aún por el costumbrismo. Entre sus alumnos encontramos a Santiago García (1928), quien describe a Seki -Sano de esta manera:

Seki Sano era un hombre muy serio y no respondía a la payasada que quería armar Rojas Pinilla. Fundó una escuela de verdad; empezó a formar gente en muy corto tiempo y la cosa tomó un cariz sólido. En realidad lo que empezó a formar fue gente de teatro, no “actores para la televisión y la radio”. Es decir la encomienda que se le había dado comenzó a ser traicionada y lo más grave fue cuando en junio de 1957, es decir el año de haberlo traído, se descubrió que era comunista, que era marxista. (1979, p. 5)

Santiago García<sup>162</sup> nació en Bogotá y se graduó en arquitectura en la Universidad Nacional, posteriormente completaría sus estudios en París,

---

numerosos actores, directores y dramaturgos, impulsando el teatro realista mexicano. También trabajo como pedagogo en otros países latinoamericanos como Cuba, Guatemala, Brasil y Honduras.

<sup>162</sup> Santiago García (Bogotá 20/12/1928) A sus 85 años es el maestro de teatro vivo más importante de América Latina. Arquitecto, pintor, actor de cine y teatro, fundador, director y dramaturgo del Teatro La Candelaria. Su labor como investigador teatral es un valioso aporte al teatro latinoamericano. Entre otras distinciones ha sido ha sido embajador mundial del Teatro por el Instituto Internacional de Teatro (ITI) de la UNESCO (2012) merecedor del galardón de Ollantay (1985) que concede el Centro Latinoamericano de Estudios de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Medalla al Mérito de Colcultura, Medalla al Mérito artístico del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá. Medalla al Mérito “Diez años El Paso”. Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de

Londres y Venecia. En 1956 comienza a trabajar en una firma de arquitectos que dejó apresuradamente cuando leyó por casualidad en un periódico que había llegado a Colombia un director japonés para organizar una escuela de actores, se entrevistó con él y sin pensarlo demasiado ingresó en la escuela de actuación, allí conoció a Fausto Cabrera, Bernardo Romero Lozano y demás actores y directores de la televisión. Esta experiencia de tan solo un año- debido a la salida precipitada del maestro japonés- dejó a sus alumnos sin tiempo para despedidas y para organizar los materiales y conocimiento que habían adquirido en las clases.

En muy pocas horas lo trasladaron de la elegante suite que ocupaba en el hotel, al primer avión que salía para México; casi no tuvo tiempo ni de hacer maletas y los que estábamos estudiando con él casi no tuvimos tiempo de despedirnos de él, ni de medio organizar ni ordenar todo el material de trabajo elaborado en un año. Pero había previsto ese problema; era un hombre muy inteligente, sagaz, muy japonés, muy asiático, y había previsto que eso iba a suceder. De manera que en el año que estuvo, hizo todo el mal que pudo; nos envenenó a un montón de gente que habíamos hecho sus cursos de formación, enseñando el sistema Stanislavski, pero no aplicado dogmáticamente. (García, 1994, p. 257)

Los discípulos continúan con el legado del maestro y toman la decisión, en 1957, de crear un grupo de teatro experimental e independiente que llaman “El Búho”, esta agrupación junto con el Teatro Experimental de Cali (TEC), que dirigía Enrique Buenaventura<sup>163</sup> (1925-2003), representa el inicio del teatro moderno en Colombia<sup>164</sup>. El funcionamiento y la dinámica de producción del grupo eran muy abiertas, no obedecían a ningún postulado ni

---

Colombia. Orden de Caballero otorgada por el Senado de la República, etc. Actualmente continúa dirigiendo el teatro La Candelaria.

<sup>163</sup> El intercambio y la colaboración entre Enrique Buenaventura y Santiago García se va a dar a lo largo de toda la trayectoria de los protagonistas, comenzó cuando Buenaventura regresa de Argentina con una obra que escribió allí *A la diestra del Padre*, la montan con el grupo “El Búho” bajo la dirección de Fausto Cabrera y Santiago García en el papel de San Pedro.

<sup>164</sup> Véase: Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano*. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI); Jaramillo, M. M. (1992). *El nuevo teatro colombiano: arte y política* (Vol. 3). Editorial Universidad de Antioquia, Departamento de Publicaciones, Universidad de Antioquia; Arcila, G. (1983). *Nuevo teatro en Colombia* (Vol. 15). Ediciones Ceis; Márceles Daconte, E. (1977). El método de creación colectiva en el teatro colombiano. *Latin American Theatre Review*, 11(1), 91-97.

tenían un concepto jerárquico del teatro, los miembros realizaban tareas diversas (dirección, escenografía, actuación), un proceso vital de aprendizaje y experimentación en todos los sentidos. El concepto de grupo no está claro por la forma de producción y desarrollo artístico que llevan a cabo, pero quedaría enmarcado en un movimiento vanguardista de un grupo artístico e intelectual de la ciudad. La sede del El Búho se encontraba en un sótano de la Avenida Jiménez, dónde construyeron una pequeña sala para cincuenta espectadores en el que veían representar el teatro de la vanguardia europea y norteamericana, dirigido por Sergio Bishler, Dina Moscovici, Fausto Cabrera, Aristides Meneghetti, Marcos Tysbrother y Santiago García. Cada director tenía un pequeño grupo de actores con los que trabajaba y se iban turnando para hacer pequeñas temporadas de dos semanas hasta que se agotaban los espectadores, normalmente intelectuales y estudiantes universitarios; los montajes lo subvencionaban los mismos directores.

La primera obra que dirige Santiago García es *Conversación Sinfonietta*, de Jean Tardieu, obra experimental en la que seis actores recomponen fonéticamente una orquesta musical, le seguirá *La Princesa Aoi*, de Yukio Mishima, en la que retoma la estructura del teatro Noh japonés. En aquella época aparecen en la revista *Mito* una serie de artículos de Bertold Brecht junto con la traducción de la obra (*Die Gewehre der Frau Carrar*) *Los fusiles de la señora Carrar* y los integrantes de El Búho deciden llevarla a escena en 1958, bajo la dirección de Fausto Cabrera con escenografía de Santiago García. La teoría Brechtiana, aún desconocida en el país, comenzará a dar forma y a revolucionar la escena germinando en el llamado “teatro político colombiano”, influenciado por el teatro de postguerra europea y las teorías dramáticas y estéticas de Brecht, que serán una constante en el desarrollo del nuevo teatro político de los sesenta, por la necesidad de asumirlas para poder dar cuenta del momento histórico que vive el país.

Santiago García viaja a Checoslovaquia en 1960 con una beca de estudios, de allí se fue a Berlín a realizar una estancia formativa en el mítico Berliner Ensemble durante seis meses donde vio las teorías y montajes brechtianos puestos en práctica. A su regreso a Colombia el grupo “El Búho” se mantendrá un año más, pero en 1962 desaparece a consecuencia del fracaso financiero. García sigue su etapa de formación en el extranjero, viajará a Nueva York para ir al *Actor’s Studio* y posteriormente en 1964 a París a la Universidad del Teatro de Naciones. En ese año donde también se encontraba allí Enrique Buenaventura y Dina Moscovici, directora brasileña. Un momento histórico donde se van a realizar cambios radicales en la escena.

En los años sesenta muy rápidamente se desarrolla el movimiento teatral, las universidades y los festivales posibilitaron la continuación de este movimiento a través de enlaces e intercambios. García se vincula a la Universidad Nacional dirigiendo el Teatro Estudio, con el que pondrá en escena *El Jardín de los Cerezos* de Chejov, aportando a la escena colombiana la vanguardia europea; *Un hombre es un hombre* (1963) va a ser el primer montaje de Brecht que García realiza y con él comienza a entrar de manera estable el repertorio Brechtiano en la escena bogotana. El clima ideológico y político, no solo en Colombia sino en América Latina, va a ser determinante para encajar de manera decisiva las teorías y métodos del autor alemán<sup>165</sup>. En 1965 monta la obra *Galileo Galilei* que se ha convertido en un hito de la escena colombiana, con un reparto de 40 actores, entre los que figuran los que posteriormente serán los protagonistas del teatro independiente colombiano; como Carlos José

---

<sup>165</sup> Sobre la influencia de B. Brecht en Colombia véase García, S. (1994). Sobre Bertolt Brecht, El juego de las imaginaciones en la dramaturgia Brechtiana. En *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Ediciones La Candelaria, y García, S. (2002). *A cien años de Brecht*. En *Teoría y Práctica del teatro v. II*. Bogotá: Teatro La Candelaria. Y en toda América Latina, véase Pelleteri, O. (1994). *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti : teatro en lengua alemana y teatro argentino: 1900-1994*. Buenos Aires: Galerna. No olvidemos que el teatro brechtiano enfatiza la parte racional, el elemento épico narrativo a través del distanciamiento y sobre todo la obra es un pretexto que invita a tomar conciencia sobre las relaciones sociales abriendo posibilidades a una transformación real de la sociedad a través de un pensamiento de izquierdas.

Reyes, director del Teatro el Alacrán, Eddy Armando del Teatro Experimental La Mama, Miguel Torres del Teatro El Local, Patricia Ariza<sup>166</sup> de la Corporación Colombiana de Teatro, entre otros. La producción corrió a cargo de la Universidad y García quiso demostrar a sus alumnos con esta obra que el compromiso del hombre con la ciencia en nuestros días conlleva mucho más riesgos y para ello en el programa de mano incluyó un artículo sobre el caso Openheimer<sup>167</sup>. García hablaba de Openheimer, de Hiroshima y Nagasaki y el desastre de la ciencia contemporánea que anuncia Bertolt Brecht en la última escena de la obra. Este escrito del programa provocó un escándalo de grandes dimensiones. Tres días antes del estreno en el Teatro Colón, el ejército entró en la oficina del teatro y se llevó todos los programas de mano. El rector de la universidad le retiró el apoyo a Santiago García, debido, sobre todo, a la denuncia realizada por la Embajada de Estados Unidos. Para poder estrenar la obra, García accedió a quitar el polémico artículo del programa de mano. Si bien el comité estudiantil de la Universidad Nacional tuvo constancia de este hecho y multicopiaron el artículo repartiéndolo a la entrada del Teatro Colón, tras este hecho Santiago García tuvo que abandonar la dirección del Teatro Estudio en la Universidad para evitar que cerraran el departamento; se quedaron algunos directores que García había llamado para trabajar con él como Dina Moscovici, Carlos Duplat o Carlos Perozo, entre otros. Le acompañaron en su marcha para fundar La Casa de la Cultura y después el

---

<sup>166</sup> Patricia Ariza pareja artística y sentimental de Santiago García fundadora junto con él de la Casa de la Cultura hoy Teatro de la Candelaria es directora de diversas obras en el grupo (véase Anexo Obras de La Candelaria), también es dramaturga, poetisa y actriz, así como ferviente activista por los derechos humanos. Su aporte a la cultura universal y compromiso artístico con la búsqueda de la paz en Colombia le hizo merecedora en 2007 en Holanda, el Premio Príncipe Claus. Así como en 2009 se movilizó el mundo artístico internacional al conocerse un expediente de inteligencia de la policía que señalaba a Ariza como sospechosa de subversión. Se le acusaba supuestamente de encubrir actividades de propaganda de las FARC detrás de los servicios comunitarios que prestaba.

<sup>167</sup> Quien quiebra ese compromiso con la ciencia entregando sus descubrimientos sobre la fusión del átomo al pentágono por el miedo a que lo expulsaran de Estados Unidos y este hecho posibilitó la construcción de la bomba atómica.

Teatro de La Candelaria Carlos José Reyes, Eddy Armando, Miguel Torres, Gustavo Angarita y Patricia Ariza.

Como se ha mencionado, cuando Santiago García sale de la Universidad crea La Casa de La Cultura, que pasa por varias etapas. En la primera, 1966 a 1968, monta obras de repertorio internacional contemporáneo: *La Manzana* de Jack Gelber, *Marat-Sade* de Peter Weiss, *La Cocina* de Wesker, *El Matrimonio* de Gombrovich, *La Gaviota* de Chejov entre otras. Pero también comienza en este primer periodo a incluir temáticas claramente referidas a la realidad colombiana. El primer espectáculo en esta línea fue *Soldados* (1966) en el que su director Jose Carlos Reyes, versiona la novela *La Casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio. Pudo asumirse este trabajo gracias a que el grupo tenía su propia sede, por lo que no tenía que acatar órdenes, ni supervisiones de la universidad u otras instituciones. Hago esta precisión porque la obra representa uno de los acontecimientos más sangrientos de la hasta entonces<sup>168</sup>, historia contemporánea colombiana.

*Soldados* (1966), versa sobre la travesía de dos soldados que van a reprimir la huelga de las bananeras (1928). El ejército colombiano que disparó indiscriminadamente a los campesinos que trabajaban en la United Fruit Company,<sup>169</sup> en condiciones infrahumanas.

En 1967, un año después de la fundación de La Casa de la Cultura organizaron un festival de Teatro de Cámara, para el que invitaron a Alejandro Jodorowski y a los venezolanos Román Chalbaud e Isaac Chocrón. Jodorowski presentó una propuesta de espectáculos “efímeros” y “happenings”. Estas propuestas interesaron mucho a Santiago García y le abrieron nuevas vías para la experimentación. Se realizaron una serie de funciones de *efímeros* y *happenings* con participación de Kepa Amuchastegui y

---

<sup>168</sup> Se menciona [hasta entonces] porque, desafortunadamente ha habido acontecimientos posteriores tan sangrientos o más que la huelga de 1928.

<sup>169</sup> Multinacional Norteamericana que producía y comercializaba frutas tropicales, las diferencias entre el sindicato de trabajadores y la multinacional tendrían un sangriento final, el hecho se conoce como: La masacre de las Bananeras.

Ricardo Camacho, que serán de gran trascendencia para Santiago García. Durante un mes se hicieron estas presentaciones de *insólitos* (sic) en los que Santiago García presentó algunas en colaboración con el pintor Omar Rayo. Este evento hizo que se acercara mucha gente al espacio, aunque una parte de sus seguidores sobre todo de izquierdas no eran partidarios de estos eventos y de estas formas y gestos “desestructuradores” para el teatro.

Hay que tener en cuenta que en la década del sesenta se denuncia cualquier revuelta o denuncia colectiva pues ya existen las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), organizaciones que se alimentaban tanto del ámbito universitario como del campesino. Los partidos de izquierdas empezaron a utilizar el arte y el teatro como caminos para la resistencia.

El camino artístico del grupo iba configurándose poco a poco en continuas búsquedas. Por una parte, con un teatro de corte más popular, por centrarse en la muestra de la problemática nacional, montajes como *Soldados*. Por otra la experimental, con los trabajos de *insólitos*; y a su vez con la continuación de la dramaturgia contemporánea occidental. La continua búsqueda del grupo se percibe con la mención de los montajes de esos años: *La Manzana* (1966), *Marat-Sade* (1966), *Macbeth* (1967), *El Matrimonio* (1967), *La Patente* (1967), *La Gaviota* (1967), *La Farsa de la Cabeza del Dragón* (1967), *La Niña del Viento* (1967), *Los Nuevos Trajes del Emperador* (1968), *La Piedra y la Felicidad* (1968), *Teatro de Títeres* (1968), *Metamorfosis* (1968), *Mágico 68* (1968), *La Historia del Zoológico* (1968), *La Cocina* (1968), entre otros y la búsqueda de una forma propia de hacer teatro iban creando el camino artístico del grupo.

A finales de 1967 realizan un taller con algunos de los integrantes de La Mama Theater de Nueva York. Este grupo venía de Polonia y traían todos los ejercicios de Grotowski, los integrante comenzaron a realizar entrenamientos de Yoga y a leer sobre el “teatro pobre”. Junto a este nuevo conocimiento llegó el del teatro del absurdo de Fernando Arrabal y Samuel Becket, que



conformará la segunda oleada del nuevo teatro en Colombia y que influyó de manera decisiva en una obra posterior de García -*Maravilla estar* (1989) donde aparecen muchos elementos de *El Triciclo* de Arrabal a quien conoció en París y esta obra sería montada por García en (1969) -durante estos dos años iniciales en La Casa de la Cultura se alternan montajes de teatro de vanguardia con dramaturgia nacional, hecha sobre todo con adaptaciones de novelas como *Soldados* o *Padre, ambas* de Álvaro Cepeda Samudio y dirigidas por Carlos José Reyes. Sin olvidar los experimentos que siguen haciendo tras la enseñanza de Jodorowski, a lo que ahora denominan “Mágicos” experiencias libres creadas conjuntamente entre actores y artistas plásticos.

A partir de 1968 La Casa de Cultura se instala en una Casa Colonial en el barrio de La Candelaria, céntrico barrio de Bogotá, se adaptó una sala para 250 espectadores, desde ese momento el grupo toma el nombre del barrio: Teatro de la Candelaria. En el año 1969 se producen, ya de una manera sistemática, una serie de actos represivos contra los grupos de teatro, entre los que se puede citar la expulsión del Bellas Artes del Teatro Escuela de Cali, con Enrique Buenaventura a la cabeza; la censura del espectáculo *Fantoche de Lucitania* (1969) del grupo Teatro Libre, que no pudo ser representada en el Teatro Colón, entre otros diversos cierres de salas.<sup>170</sup> Estos hechos impulsaron a los grupos para crear la Corporación Colombiana de Teatro que funcionaba como una organización sindical en defensa de los derechos de los artistas. Esta organización comienza a vincularse con la clase obrera, mantiene relaciones muy estrechas con los sindicatos de trabajadores, así como con las asociaciones de vecinos del barrio de La Candelaria, se organizan jornadas con obreros para que sean parte activa del público de La Candelaria, motivo por el

---

<sup>170</sup>Véase diversas referencias que versan sobre este periodo cómo: Fernández, C. R. (2009). El conflicto colombiano sobre las tablas: La Autopsia, de Enrique Buenaventura. *Iberoamerica Global*, 2(3), 58-68.; Álvarez, L. A. M. Colombia, una revolución para el teatro y un teatro para la revolución.[Tesis doctoral]. Fernández de Soto, M. (1951). *Una revolución en Colombia: Jorge Eliécer Gaitán y Mariano Ospina Pérez; un libro sobre Iberoamérica*. Madrid: Cultura Hispánica Ediciones.

que se realizan foros de discusión sobre la obras, en los que opinan y reflexionan sobre lo visto. Esto provocó un encuentro con un público más cercano, fruto de esta interacción con el público los espectáculos van definiéndose y reconduciéndose. Los espectadores querían ver sus problemas en escena, de manera que cuanto más se acercaban los sectores populares el teatro de La Candelaria, más lo estaba el grupo al servicio de las luchas populares.

En el repertorio de La Candelaria van a influir las tres miradas sobre el teatro nuevo que hasta entonces había descubierto y experimentado el grupo, la mirada de Jodorowski, que para García es en el que puede verse la influencia del teatro de la crueldad de Artaud; la mirada de Grotowski, y, la nueva mirada de Brecht.

La sede<sup>171</sup> del grupo en el barrio de La Candelaria se inaugura oficialmente con *La buena alma de Tsé- Chuan* (1969) de Bertold Brecht con dirección de Santiago García. Con ella abre el grupo una nueva forma de acercarse a Brecht, que consiste, según García, no en montajes “a lo Brect”, sino con “la actitud de Brecht”, lo que redundará en hacer propias las obras del autor alemán, esta actitud es la que ha estimulado a La Candelaria para lograr una forma propia de hacer teatro empeñada en un quehacer independiente y en la búsqueda de la originalidad.

En el año 1971 asisten al Festival de Nancy con *La Orestíada* y *el Menú*. A partir de este momento tendrán una activa vida internacional, de Nancy van a la sede del Odin Teatret en Dinamarca, invitados por Eugenio Barba, grupo con el que tendrá muchos encuentros; con visitas de los colombianos a Dinamarca y a la inversa. Por ejemplo en 1983 actúa el Odin Teatret en la sede La Candelaria con la obra *Cenizas de Brecht*.

Con la obra *Nosotros los comunes* (1972) bajo la dirección de García comienzan con el método de creación colectiva que les conducirá a crear parte

---

<sup>171</sup> Calle 12 #2-59

de la llamada dramaturgia nacional, el tema de la obra fue un suceso histórico de 1781.<sup>172</sup> La obra se estructura sobre 15 situaciones o cuadros creados a través de improvisaciones. En la obra se van a definir dos bandos: el Estado y el Pueblo, un enfrentamiento entre oprimidos y opresores. El acercamiento de la historia al público la recrea García a través de hechos insólitos, es decir la escena de una vieja que va a comprar carne y el carnicero le sube el precio sin tener culpa porque a él le habían subido los impuestos, alrededor de este conflicto se genera una discusión que va a ser inicio de la revuelta. Las circunstancias para la supervivencia de un pueblo carente de salud y educación a quienes sus tierras le son expropiadas va a desencadenar un desplazamiento masivo de personas desde el campo a las ciudades, este éxodo va a ser una constante en las obras de teatro del grupo.<sup>173</sup>

Nueve años después de la fundación del grupo García crea y dirige la obra *Guadalupe años sin cuenta* (1975), es una especie de síntesis de todos los elementos que el grupo estaba asimilando como lenguaje propio. Aparece la visión propia del tratamiento del héroe que postula Brecht, la dialéctica de los opuestos, de cómo el hombre pretende ser algo pero las circunstancias terminan arrastrándolo a lo contrario y la canalización del humor como forma de ruptura. Con *Guadalupe años sin cuenta* (1975) y la siguiente *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976), el grupo llega a su madurez en la apropiación de las nuevas miradas en el fenómeno teatral y la maestría en la creación colectiva. Hay que decir que el grupo llega a la creación colectiva por necesidad, pues perciben que los autores latinoamericanos conectan más con su público colombiano que los autores europeos, esta realidad lleva al grupo a convertirse

---

<sup>172</sup> La expropiación que sufrieron los campesinos de sus cultivos de aguardiente y tabaco en Nueva Granada por parte del gobierno español que estaba en guerra con Inglaterra y perdía mercados queriendo establecer monopolios de tabaco, haciendo subir los impuestos con acciones arbitrarias y violentas, dentro de las llamadas reformas borbónicas. Estas acciones generaron la Revuelta de los Comuneros que formó parte de un conjunto de luchas liberadas en el conjunto de las colonias españolas en América.

<sup>173</sup> Como por ejemplo en *Nosotros los Comunes* (1972), *El Paso* (1982), *Maravilla Estar* (1986), *En la Raya* (1992).

en autor de sus propias obras contribuyendo, de esta manera, a la evolución de la dramaturgia nacional.

El referente de la improvisación eficaz para García era la experiencia de Arianne Mouchkine con el Teatro del Sol, en este camino fue también decisiva la mirada de Grotowski, donde el actor se vuelve autor sin ser el centro del espectáculo. Esta manera de asumir a Grotowski hizo al actor de La Candelaria participar en la dirección, la dramaturgia y la puesta en escena.

Una serie de estudios de Enrique Buenaventura y los hallazgos con el TEC sobre la semiología, la gestualidad y los lenguajes no verbales que se difundían a través de artículos encajaban bien en el proceso de creación colectiva, ya que las improvisaciones más interesantes no eran producto del libreto sino de la invención de escenas de forma cantada o hablada de manera extravagante o usando jergas diferentes, ya que lo importante no era el diálogo sino la situación de contradicción en un momento concreto de la obra. El trabajo con los diálogos siempre se hacía a posteriori, García escribió *Guadalupe años sin cuenta* (1975), dos meses después de la primera representación igual que *La ciudad dorada* (1973) o *Nosotros los comunes* (1972), en esta última fue tras cuarenta representaciones cuando el texto verbal era firme y las acciones teatrales también. Esta forma de escribir conlleva múltiples pre-estrenos de las obras hasta que se realiza el estreno oficial, ya que la interacción con el público es fundamental para la obra definitiva.

Para Santiago García como para Picasso, el proceso creativo del arte no es una suma de adiciones, sino, por el contrario, de destrucciones (sic). La teorización de los procesos de trabajo son parámetros que le permite al grupo agilizar el proceso y evitar la repetición de errores o divagar por caminos que conducen a ninguna parte. El tema no aparece o se plantea a priori sino que surge paulatinamente de las improvisaciones de los actores, es a través de la forma que va aclarándose y definiéndose. Por ejemplo en *Guadalupe años sin cuenta* (1975), el grupo necesitó un año de trabajo, comenzando a improvisar

tras una primera hipótesis de trabajo muy general sobre la traición de la dirección liberal a los campesinos liberales. A medida que fueron descartándose escenas y quitándose personajes surgió el tema definido: “la entrega de un movimiento popular”, esto determinó la forma final de la obra “la muerte oficial y la muerte real de Guadalupe Salcedo”, al final del proceso se definió el tema general “La Entrega”. Este tema abarca un espacio amplio que le da el carácter polivalente a la obra y las múltiples lecturas. La sucesión de explicaciones sobre el tema es lo que el grupo define como argumento. El argumento es la forma con la que se presenta el tema, equivaldría a la “forma del contenido”, siendo el tema la “sustancia” en el método de Santiago García. Tanto el tema como el argumento se presentan como líneas temáticas con diferentes niveles que pueden ir desarrollando, el tema son los “vectores” que a lo largo de toda la obra van exponiendo las diferentes facetas del tema. Por ejemplo en *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976), García expone tres líneas temáticas que se desarrollan a lo largo de la obra: Pan, Paz y Tierra. Las líneas argumentales van apareciendo para expresar el argumento, en esta misma obra encontramos cuatro líneas argumentales: La revolución socialista (bolchevique), la revolución burguesa, la historia del grupo de teatro, la historia del director del grupo. El tejido de estas líneas argumentales, su interrelación con los personajes y su correspondencia con las líneas temáticas van conformando la estructura final de la obra. En el caso de *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976) la toma de poder de una colectividad organizada sobre los intereses individuales, se determina por el orden impuesto de una minoría destrozada y por el desorden de una mayoría para beneficio de esta última, lo que finalmente se concreta en la revolución.

Siguiendo con el método en la exposición se consideran dos planos: el del contenido y el de la expresión. En el plano del contenido se determina el tema como “sustancia” y el “argumento como forma”. Por otro lado en el plano de la expresión, las líneas temáticas serían las sustancias y las líneas

argumentales la forma de esa sustancia. Para García las relaciones en estos planos son las que van a determinar la obra de teatro.

En la creación colectiva de *La Candelaria* la propuesta de una obra de teatro no se espera que venga del director o de algún miembro del grupo sino de la realidad circundante en la que se mueve el grupo, por eso es importante que los integrantes estén activamente interesados en la realidad política y social del país. La importancia de la praxis política de los integrantes es vital para el grupo.

Del estrecho contacto con la clase trabajadora y sus luchas, el grupo percibe sus profundas necesidades y esta actitud receptiva genera la necesidad emisora. En el montaje de *Guadalupe años sin cuenta* (1975), la motivación se generó en un viaje que el grupo hizo a Los Llanos orientales, invitado a participar en un festival de la cultura donde comenzaron a conocer la música Llanera. Comenzaron a interesarse por los cantos y relatos que contaban la



Foto Obra *Guadalupe años sin cuenta* (1975)

historia de la revolución liberal de los Llanos. La figura de Guadalupe Salcedo y el interés por la historia de los años 50. Conocieron a gente que había vivido esos acontecimientos, entre ellos el escritor Arturo Alaps que poseía

grabaciones con entrevistas a antiguos guerrilleros compañeros de Guadalupe Salcedo. A partir de aquí comienza la etapa de investigación en la que el grupo debe adoptar una posición científica. En esta etapa se hace necesario “conocer el problema” y para ello se necesitan herramientas adecuadas que el grupo no posee. Se recurre a colaboradores, sociólogos, historiadores especialistas que permiten investigar sobre el tema de una manera científica. Es decir analizar esa realidad dentro de la cual está el tema que va a ser la materia prima de la creación artística. En la investigación de los acontecimientos narrados por el

periodista John Reed en *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976), tuvo un papel fundamental para el grupo la colaboración de CEIS (Centro de Estudios e Investigaciones Sociales), que es una organización de investigación al servicio de la clase obrera, además del aporte de otras instituciones no directamente ligadas con la clase obrera como fueron universidades, centros científicos de investigación, academias de ciencias y de historia. Para la investigación del tema de la Revolución de Octubre se hicieron 4 seminarios sobre los acontecimientos posteriores a la revolución. Estos seminarios fueron dictados por especialistas en la materia. Un segundo nivel de la investigación lo ocupa el análisis de los datos recogidos en la primera fase: encuestas, entrevistas, memorias. El grupo se divide en equipos que se especializan en diferentes sectores de investigación. Unos se dedican al material periodístico: revistas, periódicos, seminarios, etc. Otros recogen materiales literarios: libros, novelas, cuentos, poemas referentes al tema; otro al material musical y folklórico, etc. Los resultados de las investigaciones de cada equipo se van transmitiendo permanentemente al grupo. Esta etapa puede durar dos o tres meses. Los colaboradores son numerosos y de cualificación elevada. Por ejemplo en *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976) colaboraron más de 50 especialistas de diferentes materias, llega un momento que aunque el grupo no domine a fondo la materia que va a elaborar, por lo menos dispone de un enorme caudal de datos analizados que les permiten pasar a trabajar al escenario. En ese momento de la investigación se dispone de una serie de acontecimientos o situaciones que se pueden teatralizar.

La tercera etapa para García es aquella dónde se quiere ganar tiempo, el grupo se dedica por entero a elaborar el material escenificable a base de improvisaciones. El grupo, saturado de datos, comienza a convertirlos en acciones a través de las improvisaciones que generan una hipótesis. En esta

etapa es muy importante la concreción y no salirse de las líneas temáticas y argumentales marcadas.<sup>174</sup>

Si en las etapas anteriores la pretensión del grupo ha sido definir el concepto del tema recurriendo a medios racionales (investigación y análisis) o medios intuitivos (improvisaciones e hipótesis), en éste se trata de encontrar un argumento general propuesto en una hipótesis de estructura. Entendiendo como argumento la serie de razones que sirven para probar o demostrar una proposición. En general, para explorar el tema el grupo se vale de improvisaciones analógicas<sup>175</sup> en las cuales los elementos metafóricos tienen una marcada preponderancia, en cambio en esta etapa se exige de improvisaciones con alguna historia argumental que vayan proporcionando el material para construir el argumento general.

Lo importante para el grupo es establecer la relación dialéctica entre los elementos que van conformando el argumento con los que van delimitando el tema. Se parte de la realidad y es ella como materia prima, con la que se empiezan a encontrar los primeros elementos temáticos con los que se comienza percibir un argumento que por el momento es general. Un argumento que todavía no tiene definiciones, particularidades o que si las tiene no las expresa en una línea continua de singularidades, es un proyecto de forma de contenido.

Un vez encontrado se concluye trazando una primera hipótesis de estructura. Esta hipótesis resulta de la discusión de diferentes proposiciones hechas por varios equipos en los que se divide el grupo. Por ejemplo en *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976) el argumento era un grupo de teatro colombiano dirigido por un director acomodado denominado Trujaman, quién monta un espectáculo sobre la Revolución de Octubre, hecho acaecido hace 60 años, durante la representación se establece un conflicto entre el

---

<sup>174</sup> En el caso del montaje de *Guadalupe años sin cuenta* (1975), perdieron cuatro meses de ensayos al centrarse en un personaje interesante para el grupo, pero que se salía de las líneas marcadas en el argumento de la obra, por lo que tuvieron que reconducir el montaje.

<sup>175</sup> Las asociaciones libres para improvisar acciones de los actores.



director que tiende a favorecer la revolución burguesa de Kerensky y la mayoría de los actores que tienden a favorecer la revolución bolchevique de Lenin. Dentro de este argumento se busca el tema, así como el mecanismo que estructura el argumento general, en este caso es el personaje de “El Trujaman”, cuya construcción dramática es el resultado de la discusión y los aportes de muchas proposiciones, siguiendo la estructura del método científico.

Las líneas temáticas se definen como diferentes formas o niveles en las que se expresa el tema o asunto fundamental. En *Guadalupe años sin cuenta* (1975) se trabajó con dos líneas temáticas: la entrega y la resistencia, la dificultad en este montaje fue la de conocer conscientemente esas dos líneas temáticas casi al final de la creación de la obra. Conocidas las líneas temáticas y expresadas en una primera proposición de estructura se pasa, a través de una larga serie de improvisaciones, a definir las líneas argumentales.

El segundo paso fue encontrar los personajes que encarnaban estas líneas y su desarrollo. La línea de la revolución bolchevique en *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976) se encarnaba en el personaje ausente de Lenin y la de la revolución democrática en la del personaje presente de Kerensky. Se comienzan a definir las funciones que desempeña cada personaje a lo largo de la obra y sus transformaciones. Lo más complicado es hacer presente al personaje ausente (Lenin), que al final lo resuelven por boca de los demás personajes populares de la obra: soldados, campesinos, gente humilde de la ciudad, documentos, papeles, etc., donde su discurso queda presente a través de los otros. Se definieron cuatro personajes fundamentales: Lenin (el pueblo), Kerensky, el Trujaman y los actores, estos últimos como si fueran un único personaje colectivo. Este tejido es lo que conforma la segunda hipótesis de estructura. De esta segunda hipótesis resulta el montaje y el texto definitivo de la obra.

El montaje se trabaja en dos planos, el operativo y el textual; con el primero se trabajan elementos como la música, coros, canciones, al igual que vestuario y escenografía. En esta etapa el grupo se divide en cuatro comisiones: la de música, la de vestuario y escenografía y la dramaturgía. Del plano textual se ocupa la comisión de dramaturgia, que va recogiendo los diálogos que aparecen en ensayos e improvisaciones y una vez escritos los presenta al grupo para que sean discutidos y ensayados. A medida que las imágenes van tomando cuerpo y las escenas definiéndose se simultanea el plano operativo y el textual, aunque éste es el último en concretarse definitivamente. Aunque los textos se escriben en las representaciones y en diálogo con el público nunca es un texto fijo, va cambiando como propiedad que es del grupo y de cada uno de los actores.

Para concluir la descripción que hace Santiago García de un proceso de creación colectiva dice que se requiere de un texto gestual que complemente al literario. Uno de los mayores aportes de los actores de La Candelaria en el desarrollo del lenguaje teatral está en la invención de imágenes<sup>176</sup> y de soluciones en el montaje. Estas invenciones son las que determinan el texto literario. La creatividad en el plano operativo determinante del textual obedece al hecho de que el tema ha sido investigado en profundidad por el colectivo. Lo que importa al colectivo es transformar la realidad, en base a procedimientos artísticos para inventar una nueva (la obra de arte) que sea capaz de contribuir a la transformación y al movimiento de la vida. De ahí la importancia del grupo de estar empapados de esa vida que se desea transformar.

La creación colectiva ha permitido al grupo emparejar y comprender con mayor amplitud la importancia de saber relacionar la praxis artística con la praxis política. Las posibilidades creativas del grupo dependen de la capacidad

---

<sup>176</sup> Formas de creación teatral que se sistematizan en la dramaturgia del siglo XX a través de diferentes propuestas teatrales que provienen de la vanguardia teatral y de otros campos artísticos que influyen en los nuevos modelos escénicos. Véase Sánchez, (2002) *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

creativa de los individuos que lo conforman, y a su vez estos están determinados por la capacidad del grupo de aprender la realidad. Este factor determina la necesidad de un permanente ejercicio por elevar el nivel cultural. Estos pasos de búsqueda de líneas temáticas y argumentales se ven con mayor claridad una vez terminado el trabajo y pasado un tiempo, aunque un mayor conocimiento de estos procesos a través de una teoría resultan necesarios para el grupo, en tanto en cuanto agilizan el trabajo por un lado y lo vuelven más rico y más complejo, eso no quiere decir que el conocimiento de esa teoría sea indispensable para García.

Los montajes de creación colectiva de esta etapa forman parte de la historia del teatro latinoamericano en la categoría de clásicos *Guadalupe años sin cuenta* (1975), que cuenta el asesinato de José Guadalupe Salcedo Unda, líder de las guerrillas campesinas en los Llanos orientales en la época de “la violencia”; *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976) obra encargada por la Confederación sindical de trabajadores de Colombia (CSTC) para la conmemoración del 60 aniversario de la Revolución de Octubre de 1917, donde introducen el elemento meta teatral para transformar y darle sentido a la historia que quieren contar basada en la novela de John Reed. El ejercicio de autorreflexión que plantea García conecta el grado de compromiso artístico con la realidad, alejando el trabajo escénico de un trabajo panfletario a favor de la política de izquierdas utilizando el recurso meta teatral como espejo del momento que estaban viviendo, el carácter irónico del montaje molestó a los dirigentes del movimiento sindical, quienes afirmaron que el montaje era infiel con la significación del hecho histórico de la revolución de octubre. Pero la lucidez de Santiago García con el planteamiento del montaje da luz verde a las inquietudes, necesidades e intereses de la clase trabajadora, poniendo de manifiesto las complejas contradicciones de la revolución. Otro clásico es la obra *Golpe de Suerte* (1980), donde se adelantan a los acontecimientos históricos que han de llegar con el tema del narcotráfico, en aquella época

todavía una temática desconocida. Cuentan la vida de Lucho Barranquilla y el narcotráfico de la costa del Caribe, Barranquilla fue durante esos años protagonista de la prensa sensacionalista. Santiago García opina que el tema del narcotráfico situó a Colombia en el mapa mundial y en la historia del siglo XX.

*El Paso* nos sirvió para dar el paso del mundo rural que siempre habíamos tratado, sobre todo en *Guadalupe*, al mundo de la ciudad. Este paso nos permitió entrar, como en *Golpe de suerte*, al problema del narcotráfico, que es lo que nos ha urbanizado en Colombia, lo que nos ha hecho ciudadanos del mundo, lo que nos ha dado a conocer en el mundo entero, lo que nos ha dado una identidad, buena o mala, o lo que sea; pero eso fue lo que nos puso en la mitad del siglo. (Viviescas, 2012, p. 246)

Esta madurez en el método de creación colectiva tras los montajes de *Nosotros los Comunes* (1972) y *La Ciudad Dorada* (1973), les llevo a cierto “libertinaje” en el verbo, como no están sujetos a un texto fijo, el abuso de la palabra libre surgidas de improvisaciones, según cuenta García, les hizo volver al texto escrito con el montaje de *Vida y Muerte de Severina* (1974) de Joao Cabral, un texto en verso cuya traducción García consiguió en La Habana. Con este montaje volvieron a la rigidez del texto escrito, también García como dramaturgo, reacciona contra ese libertinaje excesivo escribiendo la obra *Corre, corre chasqui Carigüeta* (1985) donde el actor no puede salirse del texto porque rompe la rima y el ritmo de la obra volviendo, de esta manera, a la visión de García sobre la seriedad del texto de autor.

Después de *Guadalupe años sin cuenta* (1975) y *Los diez días que estremecieron al mundo* (1976) de las que hablamos anteriormente el grupo vuelve otra vez a la conquista de la gestualidad y transita de nuevo el lenguaje corporal en *Historia de un soldado* (1977) de Stravinski-Ramuz, en coproducción con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Es una experiencia de danza-teatro donde exploran el mito de la pérdida de la vida, como si en la vida de una persona hubiera huecos muertos, momentos olvidados, que son robados cuando te vendes a la felicidad, como en el mito de Fausto.

Con *El diálogo del Rebusque* (1981), Santiago parte de nuevo de un personaje histórico, y según cuenta en sus notas lo conocía desde la infancia, se trata de “El Buscón” de Francisco de Quevedo, el texto se basa en la novela de “La vida del buscón llamado Don Pablo” y también de otros textos y poemas de Quevedo; con ello García vuelve a la disciplina del texto escrito utilizando la jerga del español del siglo XVII. Utiliza el personaje del Buscón como paradigma de la cultura española incrustada en la picaresca latinoamericana, poniendo de manifiesto al personaje del Buscón como figura representativa del caos y la libertad utilizando para ello un lenguaje satírico y carnavalesco, como bien apunta el título de la obra la palabra “rebusque” es un término utilizado en Colombia para la búsqueda informal y no convencional del sustento cotidiano. Del rebusque viven miles de familias en la ciudad, buscándose la vida. Esta búsqueda también es una búsqueda de identidad del personaje, un elemento, la identidad, constante en la dramaturgia de García.

Fruto de un taller de dramaturgia, cuyo objetivo era indagar sobre el tema de la Conquista y la Aculturación de América Latina, se producen siete obras de carácter individual y solo tres de ellas son escogidas por el grupo para su representación: *La Tras Escena* (1984) de Fernando Peñuela, *Corre, Corre, Carigüeta* (1985) de Santiago García y *El Viento y La Ceniza* (1986) de Patricia Ariza, estas tres obras componen la llamada trilogía de la aculturación del grupo La Candelaria. En *La Tras Escena* se plantea el tema a través de un grupo de actores convocado por una compañía estatal de teatro para realizar el montaje de “El nuevo mundo descubierto por Cristobal Colón” de Felix Lope de Vega. El montaje de estos actores comienza a parecerse a un acto político que respalda al general golpista Torres Ortiguera, contra quien se ha organizado una protesta general el día del estreno. La situación es un símil del régimen militar que vivió el país durante el gobierno de Rojas Pinillas, aunque también de lo que sucedía en otros países de América Latina. *Corre, Corre*

*Carigüeta* (1985) de Santiago García trata sobre la muerte de Atahualpa, es una adaptación de *La tragedia del fin de Atahualpa* (1957) de Jesús Lara<sup>177</sup>, narra las dudas del líder Inca entre enfrentarse al invasor español o resignarse a la sumisión. García quería hablar de la aculturación desde una tragedia propia del ámbito latinoamericano. La última obra de la trilogía es *El Viento y la ceniza* (1986) de Patricia Ariza, la que ofrece una visión distinta de la conquista al acercarse a la figura del conquistador como víctima. Se basa en la figura de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Bogotá; era abogado de profesión, de los pocos conquistadores con estudios y que vivió una vida compleja en Santa Fe de Bogotá, ya que era hijo de judíos y tuvo que renegar de su fe recibiendo maltrato de la corte española que nunca le otorgó título alguno. La historia se recrea a través de la memoria del conquistador, que antes de morir reconstruye su biografía. El lenguaje teatral utilizado es una mezcla de música flamenca, judía, gallega y de la cultura indígena; utiliza simultaneidad sonora y visual con imágenes del mundo onírico y multicultural que la obra representa. En la década del ochenta comienza una era de imparable violencia política y social en el país. En 1985 un comando del M-19 asalta el Palacio de Justicia y toma como rehenes a magistrados de la Corte Suprema de Justicia y a varios miembros del Consejo de Estado. Sin escuchar las exigencias que se proponía plantear el grupo guerrillero, las fuerzas armadas ordenan recuperar el palacio a cualquier coste. Tras doce horas de intensos combates, el Palacio de Justicia es arrasado por el fuego y perecen la “totalidad” de los miembros del comando guerrillero y de la Corte Suprema de Justicia, así como numerosos civiles.

El 11 de noviembre de 1985 una avalancha sepulta la ciudad tolimense de Armero, mueren veinte mil personas. Un año después el liberal Virgilio

---

<sup>177</sup> Este autor forja una falsa tragedia incaica con el fin de demostrar que los Incas habían poseído una gran literatura, cuya herencia subsistía aún en Bolivia. Véase: Itier, C. (2000). ¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la Tragedia de la muerte de Atahualpa. Bull. Inst. fr. études andines, 30(1), 103-121.

Barco es elegido Presidente de la República<sup>178</sup>, ese mismo año, por orden del jefe del cartel de Medellín, Pablo Escobar, es asesinado en Bogotá el director del *El Espectador*, Guillermo Cano y se declara la guerra contra el narcotráfico. En contrapartida la mafia del narcotráfico desata una ola terrorista, estallan bombas en Bogotá y en distintas ciudades del país. Al mismo tiempo comienza la época del exterminio de la Unión Patriótica, partido político colombiano víctima del genocidio político, que surgió a partir de las negociaciones de paz adelantadas por el gobierno de Belisario Betancur y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) a mediados de los años ochenta, en las que se contemplaba la propuesta de una integración política legal de las FARC. El partido fue perseguido y sus miembros asesinados, los supervivientes tuvieron que exiliarse. Estas tensiones calaban hondo en los componentes del grupo, que tenían la necesidad de expresarlo en escena y así surge *El Paso* (1987), obra de creación colectiva con dirección de Santiago García. Representa un encuentro entre el mundo rural y el mundo urbano. Un cruce de caminos, un lugar de paso al borde de la carretera donde se encuentran poblaciones en el medio de un fuego cruzado entre guerrilla, paramilitares y narcotraficantes. Los habitantes quedan acorralados por una fuerza exterior, la ley del silencio se impone. El argumento parte de un texto de Bertold Brecht publicado en “Historias del Señor Keuner.” Con esta obra

---

<sup>178</sup> Gómez Lobo (consultado 2015, 9 de julio) afirma que:

Generalmente los comicios electorales, cuando en la coyuntura se presentan alternativas de grave decisión política, han generado una gran participación así mismo política, cosa que ocurrió en las elecciones de 1970, 1974, 1978, 1982, 1986 y 1994. Sólo en las elecciones de 1974 y 1986, Alfonso López Michelsen (56.2%) y Virgilio Barco Vargas (58.2%), obtuvieron en la votación más del 50%. La mayoría de los presidentes hasta la fecha, han tenido menos del 50% de la votación electoral. De otro lado también se magnifica el hecho de que en materia de participación o de abstencionismo en las elecciones parlamentarias de 1947 y 1949, participaron el 62% y 75% de los electores posibles y han sido las de más nutrida concurrencia en toda la historia electoral del país. El doctor Virgilio Barco, hasta la fecha había tenido la mayor votación relativa para presidente de la República con 4 millones 200 mil votos; pero en la segunda vuelta del 21 de junio de 1998 Andrés Pastrana Arango obtuvo el 50,4% (6.100.000) votos y Horado Serpa (5.600.000) el 46% y con una concurrencia a las urnas de 12.100.000 votantes para una participación del 58% y una abstención del 42%. Se da entonces la mayor votación en cifras absolutas y la mayor en rubro porcentual para un presidente en toda la historia electoral del país. (p. 185)

el grupo deja el trabajo textual con fuerte carga política e ideológica para situarse en un diálogo mínimo traslada la atención del espectador hacia la gestualidad.

La Candelaria encontró el gesto social que se instaura en la sociedad colombiana con un silencio cómplice que permitió que el dinero del narcotráfico corrompiera tanto los lugares más aislados como las altas esferas de la ciudad, el grupo dejaba un espacio a la reflexión sobre las responsabilidades ciudadanas. Con esta obra el grupo termina de representar la destrucción del mundo campesino que comenzó con *Nosotros los comunes* (1972). Ahora comienza a representar el mundo urbano y como la urbe fagocita a la población rural para transformarse en la población marginal que habita las ciudades. La violencia llega a tal extremo que las amenazas de muerte llegan hasta los miembros del grupo, es el caso de Patricia Ariza<sup>179</sup>, que tuvo que estar un tiempo de exilio en Cuba<sup>180</sup>, todo ello causa una situación de incertidumbre dentro del grupo. La ruptura con la palabra como vehículo de comunicación para esa búsqueda de una identidad que comenzaba a desaparecer coincidiendo con las teorías del pos-estructuralismo, donde la habilidad lingüística de cualquier texto quedaba anulada, el lenguaje como utensilio principal de creación de sentido perdía su validez ante la realidad social imperante. El grupo cedía ante una visión fragmentada e irreconciliable del ser humano. Por otro lado, la teoría de la “deconstrucción” puso en tela de juicio la existencia de cualquier “significado trascendental” de un texto dado (Derrida, 1967) y tuvo su influencia de manera eventual en la dramaturgia de La Candelaria en esta obra.

[...] se transparenta en la pieza una sensación, ésta muy posmoderna, de estar enfrentándonos, al fallar una perspectiva coherente de la realidad en que apoyarse, a

---

<sup>179</sup> Véase el poema “Crónica de la ciudad de Bogotá” en Galeano, E. (1993). *El Libro de los Abrazos*. Madrid, España: Ediciones Siglo XXI

<sup>180</sup> Conversaciones con la actriz en el marco del Festival de Mujeres a Escena en Bogotá en 2009.



otra realidad absolutamente construida en la que abunda la imagen elaborada orgánicamente de manera relacional con el entorno. (Rizk, 2001 p. 107)

Para Duque Mesa (1995), se inaugura el posmodernismo en Colombia con la obra de Santiago García *Maravilla Estar* (1986). Aldo Tarazona aparece en escena con una maleta para huir del caos de su ciudad, “de esa oscura región de dónde vengo” (aludiendo al contexto colombiano)- dice el personaje-, llega a un lugar fuera del mapa, un paraje desolado donde encuentra a Alicia, que se apellida “Maravilla Estar”. Tiene poderes telepáticos y será la tabla de salvación afectiva para Aldo. Hay otra pareja Brumer y Fritz, que nos recuerdan a los personajes del absurdo de Becket amo y criado, intercambian los roles continuamente de una manera cómica, rayando la incoherencia; a pesar de ello se siguen estableciendo analogías con la realidad social del país. Representan el absurdo y la desolación humana. García ha declarado que partió de los textos de Lewis Carrol *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, no para hacer una adaptación sino para utilizar la estructura profunda de las obras y utilizar el juego de las posibilidades como imposibilidades en una fábula inventada por el propio García. Aunque Duque Mesa (2015), en su estudio sobre la obra, halla otras fuentes en el uso de la carnavalización como Borges, Beckett, Brecht, Joyce, Müller con quienes, dice entabla simultáneamente un diálogo de “universos de la levedad, la visibilidad y la multiplicidad” (p. 698) frente a esos personajes sin atributos que “sueñan que sueñan”, personajes que actúan como criaturas “borgianas”. La obra reflexiona sobre la existencia del hombre, la cuestión del ser y la condición humana; una problemática ontológica donde el hombre como criatura se debate “en y frente al vacío pero paradójicamente frente al ridículo” (Duque Mesa, 1995, p. 171), la obra es prolífica en alusiones culturales y citas intertextuales, conjuga personajes reales (Aldo) con los de ficción (Alicia). La interpretación de la obra tiene que ver con el momento que pasaba Colombia en la época de los ochenta un paso de “un sueño utópico” al

vacío aparente del neo-liberalismo. Este tránsito queda reflejado entre el diálogo permanente entre dos espacios-temporales, el del sueño y la realidad. Con esta obra el grupo rompe con la tradición dramaturgica de La Candelaria la ruptura del didactismo de la tradición Brechtiana y lo sustituye por un complejo sistema de alusiones formando capas para una lectura crítica por parte del público a través de metáforas y parábolas que el espectador tendrá que descifrar en sus múltiples significantes, una característica de la obra teatral posmodernista.

En la obra siguiente *La Trifulca* (1991), se sigue conjurando una época muy violenta en Colombia, el de los ochenta. El grupo no termina de objetivar la situación social en la narración de sus obras, inmersos en una realidad donde muchos líderes políticos eran asesinados<sup>181</sup>. La obra transcurre en una plaza pública donde se inicia con una procesión que ritualiza el carnaval. Esta vez el protagonista es un niño como alusión de la figura del carnaval de Barranquilla denominado “Joselito Carnaval” que muere cada año y resucita al siguiente; el niño, desafía a sus padres y a la sociedad en busca de su libertad individual, pone de manifiesto que en un mundo beligerante no hay hueco para la poesía. Constituye un mito urbano en torno a la rebelión, la marginalidad y la decadencia.

Siguen con el tema de la marginalidad y el territorio de lo urbano con el siguiente montaje, *En la Raya* (1992). En ella trabajan con la realidad de las poblaciones periféricas de la ciudad, con los núcleos marginales de Bogotá. Primero realizan un trabajo de campo con especialistas y grupos rehabilitados de personas que viven en la calle. Se acercan a una estética callejera, a través

---

<sup>181</sup> El 18 de agosto de 1989 es asesinado en Soacha el candidato liberal Luis Carlos Galán. En 1990 son asesinados Bernardo Jaramillo, candidato a la presidencia de la Unión Patriótica, y Carlos Pizarro principal dirigente del M-19, grupo guerrillero que se había desmovilizado para transformarse en movimiento político. En 1995 el ex candidato conservador y ex designado, Álvaro Gómez Hurtado, es asesinado en Bogotá. Semanas antes se había atentado contra el abogado del presidente Samper, Antonio José Cancino.

de la “estética de lo feo”<sup>182</sup> con sus gestos y lenguaje. Como todos los títulos de las obras del grupo, el de esta también, describe perfectamente la situación que narra la obra. La raya marca el límite de la normalidad y la anormalidad; es decir, lo central y lo periférico, lo que tiene cabida en el medio social y lo que no. La Candelaria pone en escena la realidad de los marginales, personajes violentos que van de la complicidad al conflicto en sus comportamientos. Utilizan de nuevo el humor con estos personajes que están continuamente a la defensiva. El material para esta obra fue aprovechado de un encargo que nunca llegó a buen término: con motivo del V centenario del descubrimiento de América, el Ministerio de Cultura de España convoca a diferentes artistas para que lleven a escena diferentes obras de escritores representativos del continente. De Colombia se seleccionó a Gabriel García Márquez y al grupo de La Candelaria para que representara *Crónica de una muerte anunciada*, pero finalmente no pudieron negociar satisfactoriamente los derechos de autor, aunque el grupo ya había empezado a trabajar en el tema que definitivamente desembocó en el montaje de *En la Raya* (1992). De nuevo utilizan el meta-teatro para burlarse de la situación de partida, un grupo de marginales es seleccionado para llevar a cabo una iniciativa. Funcionarios del PIRS (Programa Internacional de Rehabilitación Social), una entidad ficticia con la que la obra critica todos esos programas de rehabilitación para guerrilleros, paramilitares, prostitutas, etc., contacta con este grupo de marginales para realizar un programa. Fernando Peñuela dirige la obra de 1994 *Tráfico Pesado*, en la que hay una gran observación del espacio urbano. Cuestiona el miedo paranoico que vive los habitantes de Bogotá como una ciudad peligrosa, lo que la convierte en más peligrosa de lo que es y eleva ese sentimiento a mito popular. Describe los cambios comportamentales de los habitantes que cambian su manera de socialización en reuniones privadas, relaciona el espacio privado con el espacio público tras la sensación individual de

---

<sup>182</sup> Rosencraz, K. (1992). *Estética de lo feo*, Madrid: Julio Ollero editor.

inseguridad como factor de cambio fundamental en la socialización. El criterio que determina dichas relaciones es socio-económico y geográfico del individuo de la urbe, que desemboca en la sectorización y marginalización de ciertos lugares de la ciudad. Esta obra crea un vínculo directo con los espectadores de la obra que, en seguida, se sienten identificados con cualquiera de los grupos de la ciudad.

La obra la constituyen fragmentos de situaciones que no se resuelven ni conducen a ningún lugar, utiliza una dramaturgia fractal con la que se construye la imagen de la ciudad. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena (Lehman, 1999 cit. por Oscar Cornago, 2006).

Dos años después García vuelve a crear al antihéroe en *Tráfico Pesado* (1994), Eucario es un condenado a muerte que intenta reconstruir su identidad en el estado carcelario, pero es víctima del sistema burocrático que le marca los tiempos, horarios y la imposibilidad de escribir sus documentos. Utiliza el humor negro y la fantasía con algunos personajes como la hija del director de la cárcel y otros que ayudan a reconstruir la vida del protagonista, García arremete de nuevo en la dialéctica individuo *vs* estado, la crítica a la incapacidad de auto-representación en el sistema judicial y a la oportunidad que da García en la escena haciendo justicia poética con la auto-representación del personaje.

Hasta aquí la trayectoria de La Candelaria la podemos dividir en tres etapas, la primera desde el inicio hasta 1980 en la que el grupo nos relata una realidad histórica que se basa en la reconstrucción de una identidad centrándose en la población rural del país a través de sus investigaciones en antropología cultural, reconstruyen una identidad colombiana. Una segunda de 1981 a 1986, en la que el grupo indaga sobre la aculturación y el choque cultural que produjo en la construcción de una identidad no solo colombiana

sino Hispanoamericana. Desde 1986 hasta 1997 conforma la tercera, en la que el grupo se adentra en la búsqueda de nuevos lenguajes alejándose del realismo simbólico y adentrándose en territorios más metafóricos, en lenguajes propios con características del teatro posdramático que postula

Fig. 4.2. Obra *El Quijote* (2004)

Lehmann<sup>183</sup> en un proceso que fue de lo rural a lo urbano y que termina

adentrándose en la ciudad y sus temáticas marginales, para crear una identidad bogotana, acompañados siempre de su público. A partir de *El Quijote* (1999) comienza la etapa más reciente del grupo, en la que realizaron cambios definitivos y dirigirán sus lenguajes hacia otras formas expresivas de comunicación, formas más performativas en su concepción y presentación. *El Quijote* cuenta con más de mil representaciones, y utilizan el metarelato para contar acciones, cuentos y novelas de la obra de Cervantes.

Aunque es una obra del siglo XVII, hace referencia a nuestro presente, a la Colombia de hoy, porque estos países de América Latina necesitan esa figura del loco que lucha por cosas que están por encima de sus posibilidades y de sus fuerzas. (García, 2011, 8 de abril)

A partir de esta obra, que representa lo efímero de lo humano al mismo tiempo que la construcción de la utopía y la búsqueda de sentido de todas las aventuras, continuarán por una senda más intimista<sup>184</sup>. La siguiente *De Caos y De Cacaos* (2002), es para García la obra más colectiva, donde tratan de mostrar lo precario de la vida, la reversión del instante que realiza un personaje de clase alta que mide y guarda las apariencias pero que, en ciertas circunstancias las rompe y habla igual que un marginal o a través de un “ñero”<sup>185</sup>. Retratan a la clase burguesa en la intimidad a través de una serie de

<sup>183</sup> En su libro *Postdramatisches Theater*.

<sup>184</sup> Un hecho que puede trasladarse a la historia del propio grupo como quijotes de su realidad circundante.

<sup>185</sup> Un “ñero” se denomina en Colombia a una persona de baja condición social, sin clase, vulgar y sin educación. Normalmente se dedica actividades ilícitas como el robo y la violencia callejera.

acciones y situaciones que son de la clase baja. La estructura de la obra está conformada por una serie de cuadros escénicos y dos de ellos son acciones visuales: el primero la escena “juego de tenis” imagen donde no ocurre nada y el segundo la escena de la “vieja ye-ye”, una señora a la que se le va la criada y tampoco pasa nada, ésta última representa la decadencia de una clase social que tampoco se quiere ir, pero esa permanencia y persistencia en quedarse genera el conflicto oculto; una sola imagen sin argumento. Para García cuando se pierde el significado el significante puede ser cualquier cosa. Esta forma de narrar es completamente nueva en el grupo, es una nueva etapa que rompe estructuras anteriores, el relato se convierte en una mirada cubista donde se pueden tener varias interpretaciones dependiendo de la perspectiva con la que se mire. El título es sacado de *El Decamerón* y “deca” de los diez relatos atados solo por unos *cuplés*<sup>186</sup>. La exploración de los espacios íntimos en relación con los espacios públicos, donde las diferentes clases se exhiben se hace a través de la ruptura de la linealidad del tiempo, para buscar el eterno retorno del que hablaba Nietzsche; además de la ruptura con la mirada cartesiana. Para García la realidad es un tiempo roto que no se puede ordenar y que para mostrarlo en el teatro “de ahora” hay que romperlo del todo como la propia realidad.

Con *Nayra* (2004), dirigida por Santiago García con la asistencia de Patricia Ariza y música de Hernando Forero, se entra de lleno en la dramaturgia fractal para un teatro performativo, donde el espectador tiene que construir y crear su propia lectura. En esta obra rompen el espacio convencional y crean un espacio circular en el que intervienen dieciocho intérpretes durante setenta minutos. Crean un ambiente litúrgico y un ritual que exige de una atmósfera íntima con el público, se pone en escena un imaginario surgido de una memoria mítica donde se mezclan arquetipos,

---

<sup>186</sup> “Término con el que se designa en lenguaje popular un dispositivo de mecánica automotriz, el cual es el engranaje con el que se comunican o acoplan dos sistemas dinámicos”, según dice el programa de mano.

esperanzas, personajes, etc. El título es un vocablo aymará<sup>187</sup> que significa ojo, antepasados, lo anterior, la memoria y la visión, temas explorados a lo largo de toda la obra. El espectáculo nace por una estancia que tuvo el grupo en México más concretamente en Chiapas, donde hay una iglesia en ruinas que se utiliza para ritos de todo tipo, desde los cristianos, a los mayas y aztecas o ceremonias de sanación, en un sincretismo cultural. Aunque este fue el punto de partida el espectáculo, se realizó durante un año en un continuo proceso de descubrimiento sobre referentes actuales de religiones y mitos el trabajo previo del grupo se llevó a cabo sobre tres núcleos temáticos: lo erótico, lo místico y lo policiaco. La escritura individual aparece como fase final del proceso dentro de esa dramaturgia fractal, una serie de construcciones y deconstrucciones permanentes en forma de espiral hasta llegar a una implosión en la escena final de los espejos rotos. La obra no tiene argumento. Se dirige exclusivamente a los sentidos, a crear sensaciones. Es como una sinfonía, una búsqueda profunda del grupo sobre una reflexión artística, algo completamente diferente a lo realizado dentro de la etapa más actual, donde rompe las convenciones anteriores en forma y en contenido. Su temática se expande hacia lo global y desarrolla una anti-estructura más afín con lenguajes performativos, en el sentido de los discursos del cuerpo y la ejecución de acciones, una propuesta que trasciende el propio teatro.

Con esta nueva dramaturgia fractal dirige Santiago García *A Título Personal* (2008). A estas alturas del grupo, es un placer para el intelecto y los sentidos ver a unos actores y actrices con una sabiduría consolidada, un grupo que ha transitado por diferentes etapas de la historia teatral, siempre en constante renovación escénica, impregnados de una vida monacal, un teatro de grupo. Su carácter de permanencia histórica, adherido a la memoria y transitando hacia una teatralidad posdramática. *A Título Personal* (2008) indaga a fondo en las prácticas teatrales de la posmodernidad ya que no está

---

<sup>187</sup> Lengua y grupo humano que habita la zona del lago Titicaca.

estructurada a partir de una línea temática narrativa, como viene siendo habitual en la actual etapa del grupo, sino se compone fundamentalmente de múltiples fragmentos, trozos, monólogos, sensaciones, aparentemente enlazadas al azar pero que conforman una sólida unidad. *A Título Personal* (2008) lleva este nombre porque es un trabajo, que aunque colectivo, lleva consigo la parte individual de cada actor, un trabajo original de talentos maduros. Hay una mezcla de disciplinas artísticas: audiovisual, danza, escenografía móvil y música en vivo, con el objetivo fundamental de reflejar una dura realidad. Santiago García aparece en primer lugar invitando al público para hacer un recorrido por el patio del teatro de La Candelaria, en un tono amable, porque vivimos en un país muy amable, nos dice<sup>188</sup> que nos dirijamos a escuchar las palabras del cacique Uwa, al que los españoles le quemaron las quimbas por no revelarles donde estaba el oro. El grupo nos enseña una realidad demencial instaurada en el mundo con normalidad, nos enseña a observar de forma liberadora esa extraña jaula en la que somos libres, con la única condición de no expresar lo que pensamos y sentimos y no hacer lo que anhelamos. Una mirada irónica del quehacer durante casi medio siglo de vida de grupo, destacando el talento y la lucidez a través de la memoria.

Antes de ingresar a la sala se inicia el carnaval, música y pasión a través de esa mirada crítica del marketing que vende a Colombia en los mercados internacionales como una Colombia de pasión, en medio de la miseria y el desangre, la voz de Carriña cantando un vallenato impregnada de sentimiento pero con una letra mordaz que conmociona contando la forma en que los desaparecidos nos hacen aparecer. Durante la obra en décimas de segundo te pueden arrancar una risa irreprimible para volvértela a dejar congelada con una expresión audaz y despiadada para abrirnos la conciencia a lo monstruoso que se esconde en la comedia de un viaje al recuerdo con el desfile de la memoria poética de los actores. Hay tantas lecturas como veces

---

<sup>188</sup> Vista la representación en el teatro de La Candelaria el 28 de marzo de 2009. Bogotá.



que uno puede ver la obra, son varias obras en una, elemento muy performativo dónde el espectador termina de recomponer el puzzle en su psique.

*A Manteles* (2010), sigue esta línea dramaturgica en la modalidad fractal, donde la narración se realiza a través de fragmentos, de trazos en los cuales se indaga en profundidad sobre los personajes y las personas, en esta obra se explora de manera individual y colectiva la realidad social e individual de los actores y actrices del grupo, el conflicto de la individualidad dentro de un grupo que lleva junto tantos años y que ya apareció en *A título personal* (2008). Corresponde a esta modernidad que interioriza al sujeto social en cada “individuo al que se le atribuye una conciencia más que un alma y una capacidad de discurso interior” (Touraine, 2009, p. 222).

Hasta ahora, las obras de teatro se han construido sobre la experiencia vivida muy directa o partiendo de una cercanía a la realidad diaria, pero ahora esa realidad se cuenta a través de la cartografía personal de los actores y actrices del grupo como sujetos. La obra trata de una convocatoria para una gran cena en una mesa larga, en este caso se trata de una mesa, pero también de una metáfora en la cual, el público desde su lugar puede participar de forma privilegiada en una ceremonia donde faltan los muertos. Una ceremonia que se rompe de manera constante, la libre asociación de ideas que hay en “*A manteles*” (2010) tiene que ver con una reflexión caótica con respecto a la vida y su desafío frente a la muerte acompañada por la capacidad hipnótica de la música. El actor Poli lleva unas muletas y sonríe con un poema, la actriz Nora González nos revela sus fantasmas de ojos desorbitados, Patricia Ariza no nos deja olvidar cuáles son los orígenes de sus creencias, de forma enigmática Nora Ayala se cuelga entre los espectadores y termina haciendo un striptease mediatizado, el actor Pacho Martínez canturrea canciones tropicales con gafas y guantes rojos, el actor Coco Badillo lanza una de sus letanías de la cuarta dimensión y sin pedir permiso, el director Santiago García irrumpe por una

lateral y nos hace cantar una canción triste, ingenua y perversa. Hora y treinta minutos después, podríamos seguir por toda la eternidad, sin fin.

Las dos últimas obras realizadas en 2012 como son *Collage Candelaria* y *Soma Mnemosine*, esta última que trata sobre cuerpo y memoria relacionados con la desaparición de las personas y con sus huellas y olvidos en la memoria, con la utilización del video, el cine, los testimonios y la auto-reflexión en espacios no convencionales, son anunciados por el grupo como teatro-performántico. Desde la obra *De caos y de cacaos* (2002) hasta nuestros días comienza un proceso en el grupo de La Candelaria donde mantienen un proceso creativo de forma contestataria para articular un diálogo con las vivencias de cada actor y/o actriz como artista y el papel del mismo en la sociedad contemporánea, son una nueva manera de “ser” historia.

Indudablemente en esta última etapa el grupo está influenciado por uno de los movimientos de lucha política y social más importante del siglo XX, la lucha por la igualdad de las mujeres, nadie en la actualidad duda de que la situación de las mujeres es un tema primordial en el análisis u opinión que emitimos sobre la situación de un país, el cual no se analiza desde el punto de vista de los obreros que trabajan en él como por el lugar que ocupan las mujeres, por los derechos que le son reconocidos o por la violencia que se ejerce contra ellas. La cuestión de género quedó inscrita en el grupo con la actriz y directora Patricia Ariza y la actriz y dramaturga Nohora Ayala que escribió y dirigió el montaje de *Fémina Ludens* (1995), apuntando los hallazgos del grupo que a posteriori desarrollarían, en este montaje de Nohora la ciudad de las mujeres retrata la soledad de la mujer en una suerte de monólogos obsesivos que nunca llegarían al diálogo, hablan de sus fetos muertos, de espejos ciegos y de muertos sin mañana poniendo el énfasis en el trabajo corporal, el cuerpo como instrumento que utiliza la mujer para denunciar el uso y abuso que hacen de él el sistema patriarcal. Patricia como presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro va a llevar a cabo proyectos de gran

calado sobre equidad de género a través de acciones callejeras, performances y activismo políticos con el grupo Rapsoda Teatro, un grupo de jóvenes de cultura urbana, al igual que festivales de teatro como el festival alternativo y el festival de mujeres en escena con gran dimensión internacional, así como proyectos nacionales como el de “Mujeres, Arte y Parte por la Paz de Colombia”, también trabaja desde la corporación con proyectos sociales con jóvenes creadores y el trabajo con madres de Soacha sobre los falsos positivos<sup>189</sup>. Con apoyo de redes internacionales de mujeres como es en este caso el Magdalena Norway de Noruega pretenden contribuir desde el teatro a la recuperación psicosocial de las víctimas de la guerra, Patricia Ariza (2008) afirma:

La sociedad tiene una deuda histórica con las mujeres que han sido relegadas por el patriarcado a ocupar injustamente lugares secundarios. Por esa razón ha sido necesario y urgente que en todos los lugares del mundo las mujeres se organicen. Organizarnos para construir y defender nuestros derechos y para contribuir a liberar al mundo de esta desigualdad primordial. (p. 13)

Aunque Patricia Ariza ha dirigido desde hace años obras en el grupo de La Candelaria es en esta última etapa cuando lleva a cabo las experiencias del performance callejero y de las acciones que experimenta con la Corporación al

---

<sup>189</sup> El escándalo de los falsos positivos es como se conoce a las revelaciones hechas a finales del año 2008 que involucran a miembros del Ejército de Colombia con el asesinato de civiles inocentes para hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate dentro del marco del conflicto armado que vive el país. Estos asesinatos tenían como objetivo presentar resultados por parte de las brigadas de combate. A estos casos se les conoce en el Derecho Internacional Humanitario como ejecuciones extrajudiciales y en el Derecho Penal Colombiano como homicidios en persona protegida. Si bien, ya se venían conociendo denuncias y especulaciones sobre estos hechos, fue hasta cuando se conoció en los últimos meses de 2008 sobre la aparición de los cadáveres de 19 jóvenes que habían desaparecido en el municipio de Soacha, vecino a Bogotá y de la localidad de Ciudad Bolívar al suroccidente de la ciudad y que aparecían como bajas del ejército en Norte de Santander, cuando se destapó el escándalo denunciado por Luis Fernando Escobar Franco. Para Octubre del 2009 la Fiscalía General de la Nación tenía bajo investigación 946 casos relacionados con posibles "falsos positivos" y la Procuraduría 1043.1 Sin embargo a pesar del escándalo suscitado, en febrero de 2010 por lo menos 40 de los militares involucrados en estos homicidios habían sido liberados por vencimientos de términos.

grupo La Candelaria. En este momento las mujeres del grupo tienen la conciencia intensa de estar inventando una nueva cultura.

## 6.2. TEATROS DE LA MEMORIA: YUYACHKANI (PERÚ).

El grupo cultural Yuyachkani (Perú,1971) es un colectivo que se ha mantenido a lo largo de cuarenta y cuatro años juntos y de forma absolutamente independiente, este grupo conforma uno de los laboratorios de investigación escénica que nos ocupa en este estudio. Es uno de los grupos más importantes del teatro latinoamericano, su trabajo escénico se relaciona con la memoria y la problemática de su entorno -como su propio nombre indica-, se resisten a la amnesia cultural que vive el país, y no en vano la elección de su nombre “Yuyachkani” -en quechua puede ser traducido como “estoy recordando”, “estoy pensando” o “soy tu pensamiento”-, es toda una declaración de intenciones. Teresa Ralli, componente y actriz del grupo, ha dicho que el “Perú es un país desmemoriado” (Seda 2012, pp. 91-102), en otras palabras, un país que olvida fácilmente su complejidad social, cultural y étnica. Sin embargo, el colectivo Yuyachkani se dedica a la tarea de reflexionar sobre los factores históricos, sociales, políticos y culturales del país. De este modo su trabajo nos invita a conocer la historia interna y mantener viva la memoria colectiva.

En un país como el Perú donde han desaparecido la mayoría de la carga de narrativas culturales la misión de reescribir la historia es particularmente relevante, utilizando como método los supuestos del teatro político de Brecht y el teatro antropológico de Eugenio Barba, este colectivo de artistas en su especificidad concibe el teatro como una acción política. De manera demostrativa la composición de los actores y actrices del grupo representan la sociedad étnica peruana, sus miembros son mezcla de nativos quechuas, sangre europea, criollos, sangre europea y nativos; mestizos y afro-peruanos.

La mayoría de sus integrantes trabajan juntos desde 1971, afianzados en una verdadera cultura de grupo han creado un repertorio incomparable en calidad y permanencia. El grupo está compuesto por siete actores (Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Ana Correa, Débora Correa, Rebecca Ralli, Teresa Ralli, y Julián Vargas), un diseñador técnico (Fidel Melquíades) y un director artístico (Miguel Rubio), que han obtenido un gran número de reconocimientos<sup>190</sup>, su base está en Lima en el barrio de Magdalena del Mar dónde tienen su teatro laboratorio. Han tomado el compromiso de la creación colectiva como modo de producción teatral y también de vida. Su trabajo ha sido de los más importantes en el llamado “Nuevo Teatro Popular”<sup>191</sup> de

---

<sup>190</sup> Doctorado Honoris Causa a Miguel Rubio (Director), Otorgado por el Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana - Cuba, 2010. Premio Villanueva de la Crítica Teatral cubana a los mejores espectáculos extranjeros del 2010. Miembro de Honor del CELCIT- España 2010. Mérito a la trayectoria artístico cultural y su aporte a la construcción de la Identidad Nacional, otorgado por la Municipalidad de Villa El Salvador, 2010. Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana, otorgado por el Instituto Nacional de Cultural (INC) del Perú, 2010. Mejor espectáculo extranjero, otorgado por la Asociación Nacional de Críticos de Cuba 2005. Premio Dionisio de Honor por el aporte al Teatro Contemporáneo, otorgado por el Festival de Teatro Latino de Los Ángeles (FTILA) California, USA 2004. Premio Gallo de La Habana, en reconocimiento a los 30 años de creación artística y por su aporte al teatro de América Latina y el Caribe, otorgado por Casa de las Américas, La Habana, Cuba 2001. Trofeo Ciudad de Lima en reconocimiento a los 30 años de trabajo teatral otorgado por la Municipalidad de Lima, 2001. Medalla Cívica del Distrito de Miraflores, en reconocimiento a su labor de Defensa de Los Derechos Culturales de la Mujer 2001. Premio Nacional de Derechos Humanos, otorgado por la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, 2000. Medalla Cívica del Distrito de Magdalena del Mar, “en sus 25 años de abnegada labor al servicio del arte y la cultura en el Perú”, 1996. Reconocimiento del Distrito de Miraflores, por sus “25 años de labor en la búsqueda de un Teatro Peruano”, 1996. Medalla Cívica de la Ciudad de Lima otorgada por el Ayuntamiento de la ciudad de Lima, 1994. Premio de la Crítica al “Mejor Espectáculo Extranjero” de La Habana, Cuba 1990. Condecoración con la Medalla Cívica de la Ciudad, de Lima 1986. Premio Ollantay, otorgado por el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) de Venezuela, 1984.

Premio de la Crítica de Chile “Mejor espectáculo Extranjero” Santiago de Chile, 1984.

<sup>191</sup> A partir de los años cincuenta, comienza a aparecer esta nueva expresión de un *teatro popular*. Esto último se evidencia en una serie de manifestaciones. Los cambios sociopolíticos ocurridos en el continente, produjeron modificaciones apreciables en el centro mismo de los valores del teatro tradicional. La aparición del teatro popular abre un amplio debate en toda la escena continental, sobre sus bases conceptuales y expresiones. En 1980, cuando Sendero Luminoso inició su lucha armada, un número considerable de artistas -vinculados a un sector de la izquierda radical- decidió manifestar muestras de

Latinoamérica, siempre ligado a un compromiso con las problemáticas de las comunidades empobrecidas, y con la movilización y la abogacía por dichas comunidades. Pero en el caso de Yuyackani pronto desaparecerá esta etiqueta de “teatro popular” ya que el país peruano, combina un contexto socio político especial que nos puede inducir a error cuando hablamos de “teatro popular”<sup>192</sup>.

La década del setenta, en Perú, vino marcada por el Golpe de Estado de Juan Velasco Alvarado, el 3 de octubre de 1968, la crisis política de esta época generó una ola de indignación popular por la pérdida de datos en un contrato de la empresa International Petroleum Company<sup>193</sup> con el gobierno peruano, aquello sirve de excusa para este Golpe de Estado instaurando el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas del General Velasco (1968-1975). Quién lleva a cabo una ambiciosa reforma agraria y cuya política es la masiva nacionalización de empresas y la toma de medidas para fomentar una gran industria estatal con un discurso agresivo militarista y nacionalista que confisca los medios de prensa, la ineficacia política endeuda al estado y desemboca en una grave crisis económica<sup>194</sup>.

En este contexto político, en 1971 -mismo año de fundación del grupo Yuyachkani-, se crea el Teatro Nacional Popular del Perú bajo la responsabilidad de José M. Oviedo y patrocinado por el Instituto Nacional de

---

aprobación a la iniciativa senderista desde sus creaciones artísticas, realizando muestras de arte colectivo en diversos sectores populares.

<sup>192</sup> La empresa International Petroleum Company Ltd., era una filial descendiente directa de la “Standard Oil”, el consorcio desmantelado en 1911 por las leyes contra el monopolio en los Estados Unidos. Como subsidiaria inscrita en Toronto, pasaba por ser una parte menor del poderoso conglomerado, pero su peso resultaba demasiado grande en un país como el

Perú de 1913. El petróleo peruano estaba considerado como de calidad superior a los demás petróleos que se podían obtener en el continente.

<sup>194</sup> A partir de 1973, comienza una grave crisis económica (con el 120% de inflación en los años ochenta) que lleva al empobrecimiento radical de la clase obrera. Posteriormente comenzara la invasión masiva a las ciudades —Lima en primer lugar— por los pobres y hambrientos de todas las provincias, que huyen en gran parte de los atentados de Sendero Luminoso y la guerra sucia de los militares (1982-1992). Aunque a comienzos de los años ochenta surge nuevamente el optimismo con la agrupación de los partidos de izquierda en la Izquierda Unida (1981) y la victoria de ésta en Lima, en 1983.

la Cultura, organismo estatal, que para Oviedo se inscribía en la línea de un teatro de alto rigor artístico sin ser un teatro de élite. Ese mismo año sucede un acontecimiento artístico importante, el estreno de la obra de teatro *La Muerte de un Viajante*<sup>195</sup>, de Arthur Miller. La idea de formar un teatro de esta naturaleza obedeció al deseo de tener una compañía oficial de teatro, tal como ocurría con la orquesta sinfónica y la danza. El hecho de ser popular, apareció entonces asociado a lo nacional y a los cambios que en ese momento ocurrían en el país, se intenta crear un teatro a partir de una base completamente nueva, un elenco oficial que formule una nueva forma de hacer teatro, nuevos sistemas para crear nuevos repertorios en busca de un teatro peruano. En este nuevo teatro se conjugaron los conceptos de lo nacional y lo popular dentro de un contexto histórico muy especial, pero esta forma paternalista tuvo realmente una vida fugaz. El teatro independiente, el teatro de investigación sería el que ahondaría en la investigación etnográfica y llevaría sus conocimientos a la situación de representación, aportando un nuevo conocimiento a la antropología teatral peruana cuyo máximo exponente es el grupo cultural Yuyachkani.

Sus inicios provienen de la experiencia de un grupo de teatro de secundaria llamado “Diego” donde realizaban representaciones teatrales con un carácter rebelde y juvenil, los estudiantes descubren que el problema del país no es de carácter generacional sino que tiene que ver con la lucha de clases y las estructuras políticas, económicas y sociales, el deseo de hacer un teatro que reflejara lo que pasaba en el Perú de los setenta hace a este grupo de jóvenes fundar un nuevo grupo teatral llamado “Yuyachkani”, cuyo objetivo fundamental es acercarse a los sectores populares y para ello lo primero que hace el grupo es publicar un boletín de escritos de teatro, planteamientos sobre la misión de la cultura y el teatro al servicio de las luchas sociales. Con esta militancia montan su primera obra *Puño de cobre* (1972) que

---

<sup>195</sup> Obra que inspiraría al Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa a comenzar su obra dramática.

alude a la lucha de los mineros del centro del país, basado técnicamente en los postulados de Brecht y el trabajo de campo, donde el grupo acompaña la huelga minera de la empresa Cerro de Pasco Corporation<sup>196</sup>, las actrices del grupo van al Parlamento con las mujeres que han venido en caminatas de sacrificio y los hombres actores a las cárceles para buscar a los dirigentes y hacer una investigación sobre el tema. Comienzan utilizando las técnicas interpretativas de Augusto Boal<sup>197</sup> del Teatro Arena de Sao Paulo y el método Coringa en las que un actor representa varios personajes llevando un vestuario neutro: camiseta oscura y pantalón vaquero, Miguel Rubio (1990) dice que lo que hacían era “una forma de asumir el teatro con la urgencia que entendíamos que el momento requería. Iba así un grupo que no reconocía la tradición teatral popular ni derrotero que seguir. Era para nosotros como comenzar de cero.” (p. 147)

El grupo acude a realizar la representación a la mayoría de los centros mineros, ellos van a buscar al público -no es el público el que acude a ver al grupo-. Cuenta Rubio (1990) que es en el campamento minero de Alpamina después de una función cuando conversando con un minero le dice: “compañeros muy bonita su obra, lástima que hayan olvidado sus disfraces” (p. 147), tiempo después comprendieron que este comentario iba más allá de los disfraces, se estaban olvidando del público al que fueron a buscar, de sus tradiciones, de sus cantos, de su lengua, no se habían planteado que su público no podía imaginar una obra sobre ellos sin sus cantos y sus ropas que con tanto orgullo conservan a través de sus danzas e historias. A partir de esta

---

<sup>196</sup> Desde 1900 a 1974, la empresa Cerro de Pasco Corporation de capital norteamericano expolió los minerales del suelo peruano, hasta que llegó el Gobierno de Velasco que nacionalizó y constituyó el conglomerado minero metalúrgico. Los años setenta y ochenta fueron los años del auge del movimiento sindical minero. En 1974, el gobierno militar accedió a la demanda de los sindicatos mineros y nacionalizó la empresa.

<sup>197</sup> Augusto Boal (1931-2009) aunque sea brasileño, sus ideas y su labor fueron importantes en Perú, ya que en 1973 participó en el plan de alfabetización del Gobierno del General Velasco, valiéndose precisamente de su grupo de teatro. Boal explica su teoría del “teatro del oprimido”, influida por Bertold Brecht. La formulación teórica de su método pedagógico persigue la transformación social.



experiencia el grupo comienza a descubrir su estética y la necesidad de incluir la complejidad cultural en el planteamiento teatral, el énfasis puesto no solo en lo que se dice sino en el “como” se dice para que el teatro de Yuyachkani fuese reconocido como propuesta popular.

El siguiente montaje es *La madre* (1975) de Bertold Brecht (basado, a su vez, en la novela homónima de Maxim Gorki), la puesta en escena refleja la ideología revolucionaria del Gobierno del General Velasco, aunque en este caso parten de un autor, el trabajo de Yuyaschani, no se enmarca en la llamada dramaturgia de autor, por cuanto que, sus montajes no reflejan el texto fidedigno del autor sino, al contrario, funcionan como pre-textos de una idea que les lleva a un trabajo de investigación y producción escénica.

El tercer montaje, *Allpa Rayku por la tierra* (1979) gira en torno a la ocupación de tierras en Andahuaylas. En 1974, cuando la Federación Provincial de Campesinos (FEPCA) cansados de esperar la reforma agraria<sup>198</sup> deciden tomar las tierras y expulsar a los terratenientes, a partir de ese momento comienza la lucha por la tierra tras estar viviendo una situación de opresión y miseria -movilizaron 50.000 campesinos de la región dirigidos por los Comandos de Recuperación de Tierras-, la ofensiva por parte del gobierno no se hizo esperar quienes no respetaron los acuerdos entre el gobierno y los dirigentes campesinos. El grupo Yuyaschani conoce a Lino Quintanilla, secretario general de FEPCA, perseguido por la toma de tierras quien les cuenta sus experiencias y les habla de los “comités de distracción” creados en cada toma de tierra para elevar la moral de los campesinos y canalizar el canal creativo de la tropa. Por cada hacienda recuperada creaban un himno y otras canciones de manera colectiva, estas músicas y letras se las entregan al grupo, -un material que todavía conserva-. La obra recoge en algunas partes de la misma, de forma íntegra estos testimonios. Desde este montaje y en adelante se desarrollará en el grupo la investigación permanente del imaginario andino

---

<sup>198</sup> Ley promulgada en 1969.

y todas sus expresiones culturales, este material “acumulado”, canciones, músicas, testimonios, danzas presentan el primer problema en la creación del montaje: ¿Cómo enfrentar la dramaturgia? Para el director que considera que no hay un solo postulado sino muchas posibilidades de enfrentarse a un tema le genera un conflicto el privilegio que le presupone al texto literario, entiende que el material para la obra que han obtenido cuestionaba el texto literario teatral como único código fuente determinante y buscan “otras formas de escritura teatral”, con la confianza de abordar un trabajo saliéndose del camino conocido, no importándoles si los especialistas prefieren o no llamar teatro a lo que hacen, pero investigando en nuevas prácticas de comunicación y participación colectiva. Es a partir de este montaje cuando se pone en evidencia las carencias y necesidades de los actores, quienes necesitaban de una nueva formación coherente con las exigencias de su lenguaje teatral, se hacía imprescindible la formación para un actor cuyo conocimiento de la realidad, la búsqueda de su identidad como actor y su compromiso con una formación múltiple: danzando, cantando, tocando varios instrumentos, etc., fuera el inicio de un camino exploratorio y de descubrimiento para el grupo.

El compromiso político del grupo los lleva a tierras nicaragüenses en 1979, para conocer de cerca la reciente revolución sandinista y de esta experiencia surge *Los hijos de Sandino* (1981) recreación de la victoria del Frente Sandinista de Liberación, hasta este montaje podemos hablar de la primera etapa del grupo como tal, todavía no dedican el tiempo completo al teatro como profesionales, los ensayos después del trabajo dan como fruto estos cuatro espectáculos. A partir de aquí, el grupo participará -al igual que el pueblo peruano- de la esperanza de una nueva cultura durante la transición de un gobierno militar a un gobierno democrático, en 1979, y las posteriores elecciones generales de 1980, que hicieron que las fuerzas de izquierda abandonaran la clandestinidad.

El aporte de sociólogos e historiadores a la lectura del hecho histórico pone de manifiesto el debate de la identidad nacional, es fruto de este discurso generalizado cuando surge el montaje *Los Músicos Ambulantes* (1983), sobre el cuento infantil de *Los Músicos de Bremen*, mediante el destino de cuatro animales, propone integrar la diversidad peruana en su conjunto, aunque lo que refleja esta obra -que ha sido una de las más representadas por el grupo- es lo que estaba sucediendo; una de las mayores transformaciones sociales del Perú debida a la gran afluencia de población andina a la ciudad -sobre todo a la capital-, estas masivas migraciones a las ciudades que Matos (2005) denominaría en su libro “Desborde popular y crisis de Estado”<sup>199</sup>, habla de un Estado terminal que excluye a gran parte de la población del país.

Fue la historia del agotamiento terminal de un Estado tercamente excluyente y su paso a jubilación por parte de los excluidos. Desde la década del setenta aproximadamente, éstos -la población rural de los Andes, principalmente- deciden no atenerse más a reglas e instituciones que no han sido concebidas para ellos ni adecuados a sus necesidades y comienzan a adoptar formas de asentamiento urbano, de ocupación laboral y de reproducción cultural que se apartan y desafían



Foto. 4. 3. Obra *Los Músicos Ambulantes* (1983)

los patrones de organización instaurados por el Estado desde el siglo XIX. Un Estado que revela todas sus limitaciones y una sociedad que deja de creer en él, constituyen los dos términos de desborde y la crisis (...). (Rizk, 2011, p. 40)

El migrante trae consigo su cultura y se instala en las calles formando parte del paisaje de las ciudades e introduciendo elementos que se convertirán de

<sup>199</sup> Véase Matos Mar, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. En el contexto académico e ideológico se califica este libro como renovador, su reedición veinte años después permite ver en retrospectiva la reflexión académica sobre el Perú de aquellos años.

forma icónica en “la nueva identidad” de este desborde popular, estos elementos será la chicha<sup>200</sup>, la carretilla, el ambulante, etc., la insubordinación es decidida pero no declarada en ninguna proclamación ideológica sino al ritmo incesante de un fenómeno demográfico. La disidencia con el régimen es integral y se manifiesta en la ocupación ilegal de terrenos en la periferia de las ciudades, se extiende al comercio callejero con una ilegal red de producción y circulación de bienes que termina por retar a la cultura hegemónica de estirpe criolla<sup>201</sup>, hispanizante en origen pero que adopta el estilo de vida estadounidense, con lo cual, el estado se ve obligado a vivir en un orden paralelo, fruto del desborde de un régimen improvisado ajeno a cualquier planificación y construido en la urgencia de la supervivencia y el reconocimiento social.

Los personajes de la pieza de Yuyachkan: un burro andino, un perro norteño, una gallina de la costa y una gata de la selva se encuentran en el camino rumbo a la ciudad y deciden unir fuerzas, para poder sobrevivir en medio de la indiferencia de la urbe, formando un conjunto musical, el espectáculo es una metáfora de esa utopía sobre la unidad étnica en una diversidad urbana y marginal bajo el nombre de “cholificación sociológica”<sup>202</sup> de la cultura o “andinización”, todos los personajes terminan unificados bajo el ritmo chicha al finalizar la obra.

---

<sup>200</sup> En Lima de comienzos de la década de 1950, la inmigración andina alcanzó proporciones masivas. La “Chicha” se origina en Lima en los asentamientos masivos de poblaciones migrantes rurales, es una música tropical andina que surge de la fusión de dos ritmos tropicales (como la cumbia) con la música andina (huayno). El instrumento predominante es la guitarra eléctrica

<sup>201</sup> Nacido en América pero de orígenes europeos.

<sup>202</sup> El derrumbe del viejo sistema dio por resultado la disolución de las antiguas identidades étnicas y el fortalecimiento de identidades regionales. Por esos años, sin embargo, la mayoría de autores hablaban más bien de la transformación de las viejas identidades étnicas y del fortalecimiento de una nueva categoría intermedia entre *mistas* e indios: el cholo. Para Fuenzalida (1970) sus características se resumen así:

Se diferencia del indígena por su rol ocupacional: es un minero, obrero de fábrica, chofer, pequeño comerciante, artesano, albañil, mozo, sirviente o peón agrícola. También por el tipo de cultura en la que participa: es bilingüe con predominio del quechua, viste traje semioccidental, ha estudiado primaria elemental y hace empleo incipiente de artefactos modernos. Su movilidad geográfica es intensa (pp. 77-78).

El grupo, comienza una segunda etapa en la que realizaron los siguientes montajes *Un día en perfecta paz*, -espectáculo infantil con gran carga poética-, el pasacalle *Quinua* y *La madriguera* (1984) donde se consolida su lenguaje estético andino, fiestas, danzas, ceremonias y otras representaciones.

Un teatro que empieza a crecer en las calles, plazas, escuelas, cárceles, barrios, parroquias, etc., se enfrenta a un nuevo público y a nuevos espacios. ¿Qué empieza a suceder con los grupos que van a una comunidad campesina? De inmediato se encuentran con una noción distinta del hecho teatral, cuya referencia inmediata y legítima de la representación artística no es Shakespeare por cierto, sino la fiesta y el carnaval de donde brota un tipo de espectador activo y participante, en contraste con el espectador de sala que conocemos, quien va a un edificio llamado teatro, se sienta y tranquilamente espera a que se vayan apagando las luces para provocar el ambiente propicio para la función que va a esperar. (Rubio, 2001, p. 15)

En este sentido, se refiere Eugenio Barba cuando habla del denominado “Tercer Teatro”, que a menudo es anónimo, pero en cambio está activo y presente en muchos lados. Barba acuñó este término para definir la inmensa variedad y cantidad de espectáculos que no son teatro tradicional, ni teatro de vanguardia.

Esa rica flora y fauna de grupos, proyectos, espectáculos en barrios, hospedajes, prisiones, que por miles ocurren en el planeta son la consecuencia de la fragmentación del modelo único de teatro que ha existido en Europa hasta el final de los años sesenta; después, ese modelo explotó, y hoy sólo se escribe de los teatros subvencionados o de grande éxito artístico, y se ignora el tercer estado del teatro, los pobres y los jóvenes en que palpita la vitalidad y el sentido profundo de nuestro oficio. (Torres, 2007, p. 25)

Para Miguel Rubio y su grupo que han elegido esta manera de expresar y hacer teatro dentro de los cánones del Tercer Teatro que comentamos anteriormente, se han convertido en células sociales que reinventan una nueva manera de relacionarse con un público nuevo y cumplen la paradoja de Barba: “sumergirse como grupo en el círculo de la ficción para encontrar el coraje de no fingir”.

El Tercer Teatro vive en los márgenes, a menudo fuera o en la periferia de los centros y de las capitales de la cultura. Es un teatro de personas que se definen

como actores, directores, gente de teatro, casi siempre sin haber pasado por las escuelas tradicionales de formación o por el tradicional aprendizaje teatral, y que, por tanto, ni siquiera son reconocidos como profesionales. Pero no son aficionados. Toda su jornada está marcada por la experiencia teatral, a veces a través de lo que llamamos el *training* o a través de espectáculos que deben luchar para encontrar su público. Según los cánones tradicionales del teatro, el fenómeno puede parecer irrelevante. Sin embargo, desde un punto de vista distinto, el Tercer Teatro hace pensar. (Barba y Taviani, 1997, pp. 203-205)

La última etapa peruana se caracteriza por el conflicto armado interno que se inicia en 1980 y que se extiende hasta la última década del siglo XX, se estima que ha costado la vida a más de setenta mil personas, provocando además una inapreciable pérdida económica y un trauma social generalizado. El día anterior a las primeras elecciones generales en Perú, el 17 de mayo de 1980 una facción maoísta del Partido Comunista Peruano liderada por el profesor universitario Abimael Guzmán Reynoso (Arequipa, 1938) llamada “Sendero Luminoso”<sup>203</sup> decide iniciar una guerra popular contra el Estado oficial del Perú a través de acciones terroristas<sup>204</sup>. Esta violencia es respondida inmediatamente por las fuerzas policiales -en primer lugar y meses después

---

<sup>203</sup> *Sendero Luminoso* es una organización terrorista no solamente declarada por el Estado del Perú sino que aparece en las listas de organizaciones terroristas extranjeras del Departamento de los EE.UU., la Unión Europea y Canadá. Su tendencia ideológica es marxista-leninista-maoísta y su meta era remplazar las instituciones peruanas consideradas burguesas, por un régimen revolucionario campesino comunista. Desató el conflicto armado interno del cual participó como principal agente hasta la captura de su líder, Abimael Guzmán Reynoso en 1992, tras lo cual, sólo ha tenido actuaciones esporádicas. Ampliamente condenado por las organizaciones nacionales e internacionales por su extremada brutalidad, que incluye violencia aplicada contra campesinos, dirigentes sindicales, autoridades elegidas popularmente, ataques a los bienes e infraestructura nacional (torres de alta tensión, carreteras, puentes, ferrocarriles, refinerías, etc.) y a la población civil, policial y militar en general. Sendero Luminoso primero estableció una base en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, donde Guzmán enseñaba filosofía. La universidad había sido recientemente reabierta después de haber estado cerrada casi cincuenta años, y muchos de los nuevos estudiantes adoptaron la ideología radical de Sendero Luminoso. Entre 1973 y 1975, Sendero Luminoso obtuvo el control de los consejos estudiantiles de las universidades del Centro en Huancayo y La Cantuta, y desarrolló una presencia significativa en la Universidad Nacional de Ingeniería y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ambas en Lima. Algún tiempo después perdió varias elecciones estudiantiles en las universidades, incluyendo la de San Cristóbal de Huamanga, y Guzmán decidió abandonar las universidades para reconsolidar el partido.

<sup>204</sup> Las primeras acciones son la quema de ánforas de elecciones en el poblado de Chuschi, en las alturas de Ayacucho, y el degollamiento de perros que aparecen colgados en postes de alumbrado eléctrico de zonas marginales de la ciudad de Lima.

con intervención militar- con una violenta represión ya que el gobierno declara el Estado de Emergencia. La CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación)<sup>205</sup> define a Sendero Luminoso como una organización subversiva y terrorista, que en mayo de 1980 desencadenó un conflicto armado contra el Estado y la sociedad peruana. La CVR ha constatado que a lo largo de ese conflicto, el más violento de la historia de la República, el PCP-SL cometió gravísimos crímenes que constituyen delitos de lesa humanidad y fue responsable del 54% de las víctimas. De acuerdo con los cálculos realizados, la CVR estima que la cifra total de víctimas fatales provocadas por el PCP-SL asciende a 31.331 personas.

En 1984 un segundo grupo insurgente armado denominado Movimiento Revolucionario Tupac Amaru<sup>206</sup>, de tendencia soviética, interviene en la escena nacional con el objetivo de desestabilizar la democracia peruana. A partir de entonces, se forman los llamados Comités de Autodefensa, -en las zonas campesinas afectadas- que tuvieron intervenciones armadas, aunque generalmente aliados al Estado peruano. Es entre 1987 y 1992, cuando se confirma la noticia de dos grupos paramilitares subversivos, presumiblemente apoyados de forma extraoficial por agentes del Estado peruano, a los que se relaciona con los gobiernos: el Comando Rodrigo Franco (Gobierno de Alan García Pérez), Grupo Colina (Gobierno de Alberto Fujimori). A partir de entonces una enorme cantidad de hechos armados, enfrentamientos, atentados, asesinatos hacen compleja la realidad social del Perú.

---

<sup>205</sup> La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) fue una comisión peruana encargada principalmente de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en el Perú durante el periodo entre los años 1980 y 2000.

<sup>206</sup> El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) fue una organización terrorista peruana fundada en 1984, e inspirada en las guerrillas izquierdistas de otros países de la región. Inició su acción terrorista en julio de 1985. En la actualidad, esta organización se encuentra casi desarticulada en el plano militar, pero subsiste en alianza con el narcotráfico y hay indicios de que algunos de sus miembros están intentando reconstituir la estructura organizacional, infiltrándose en organizaciones civiles de extrema izquierda.

En este contexto social, la reflexión sobre la guerra interna que realiza el grupo Yuyachkani -al igual que otros grupos urbanos de Lima- fue algo tardía, recordemos que sus preocupaciones en el 1982-83 están en la integración solidaria de las diferentes culturas con el espectáculo de *Los Músicos Ambulantes*. El dilema ideológico del grupo lo trata de distinta forma en *Encuentro de Zorros* (1985) obra que está inspirada en la novela de Arguedas *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo*, este autor retrata el mundo indigenista y en su novela describe la cultura andina relacionándola con los dilemas y angustias que vive el país al enfrentarse personas con diferentes lenguas y culturas. En la obra de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cada uno representa una región, la región de arriba (las montañas, la sierra) y la región de abajo (cerca al litoral, la costa). La mención de los zorros está fundamentada por ser personajes mitológicos recopilados de antiguas leyendas peruanas, así mismo, el zorro era un animal andino el cual representaba el acercamiento indígena de la obra, esto enfatiza la división existente entre estas dos regiones donde se hicieron conocida dos mitades del Perú. En la novela se alude al surgimiento de Chimbote, -ciudad paradigmática que fue en otro tiempo despoblada caleta de pescadores artesanales- y que, a partir de 1960 resultó violentamente invadida por una ola de migrantes campesinos que bajaron de la sierra para instalarse en los arenales, atraídos masivamente por el “boom” de la pesca industrial de la época.

Yuyachkani, utiliza el mito de los zorros para dramatizar la profunda e histórica simbiosis que se ha gestado en la sociedad peruana: la invasión rural de la capital, la pérdida recíproca de cultura -tanto del hombre andino como el de la costa-, en el contexto de una sociedad que está gestando dolorosamente una nueva cultura, donde lo rural y lo urbano, lo serrano y lo costeño, se han mezclado, andinizándose la ciudad capital, forjándose una nueva expresión social y cultural en el país, y al mismo tiempo, posibilitando la apertura hacia otra realidad nacional. El protagonista de la obra de Yuyachkani es Emilio



Aguilar, un joven campesino que acaba de bajar de la sierra, llega a una plaza pública de la capital y toma contacto con una comparsa callejera del lumpen, proletarios que produce el capitalismo en las ciudades, en el preciso momento en que éstos no tienen otro espectáculo que ofrecer para hacerse de algunas monedas del público. Eloy, jefe del grupo, haciendo uso de su inteligencia criolla, se burla del ingenuo campesino, decide manipular la inseguridad y el desconcierto inicial de Emilio, finalmente, lo incorpora al grupo como una novedad para seguir engatusando al público. Emilio acepta el trabajo callejero que le ofrece Eloy, y se resigna a lo que ofrece la capital a todo migrante pobre como él: una mendicidad disfrazada. Sus primeras monedas las gasta en una cantina, en donde la música “chicha” (mezcla de salsa tropical con huayno andino) lo va introduciendo en la cultura del “achorado” (andino acriollado al borde de la delincuencia), embriagado, tumbado por el alcohol, la memoria de Emilio se ve poblada de seres míticos, de sus pretéritas vivencias andinas y donde finalmente, amanecerá tendido en la calle, y sus ocasionales amigos dirán: “¡Lima lo ha bautizado!”. En las escenas finales, Emilio exclama: “Ya no se puede seguir con la función, en la plaza todos están pelados como nosotros, necesitamos pasar a otra cosa”, el personaje de Emilio representa la simbiosis de los dos zorros. La obra concluye cuando Emilio ha desplazado a Eloy del liderazgo de la tropa ambulante y exclama: “Algo va a suceder, algo va a cambiar, los dos zorros se han juntado otra vez, el próximo encuentro anda cerca”. El estreno de esta obra en 1985, se sitúa cuando se hace más intensa y más extensa territorialmente la confrontación entre los grupos alzados en armas y las fuerzas del Estado, el grupo Yuyaschani trata el tema de manera simbólico- abstracta y de forma muy secundaria.

Eludiendo directamente el tratamiento del conflicto armado montan *Balada del Bien-Estar* (1985) eligen un formato de cabaret con poemas de Bertolt Brecht, interpretado por Teresa Ralli acompañada al piano por Pepe Bárcenas, esta obra es para su director un reconocimiento a Brecht, a su vida y

obra, ya que este autor fue el alimento fundamental en los inicios del grupo y vuelven a él en los momentos en los que se plantean la cuestión de cómo continuar, para ello recurren al autor alemán y a sus escritos como *Pequeño Organon* o *Cinco dificultades para decir la verdad* (Rubio, 2001).

El grupo comienza a solidificar su identidad y su propio lenguaje que hace patente con la participación en “Ayacucho’88: Octavo encuentro internacional de teatro de grupo” -celebrado en noviembre de 1988, en Ayacucho-, donde se realizó el octavo encuentro internacional de teatro de grupo como homenaje a Jerzy Grotowski. El centro recreacional de Huampaní, a cincuenta kilómetros de Lima, acogió a más de doscientos cincuenta profesionales del teatro de diferentes partes del mundo, principalmente América Latina y Europa, en un contexto donde el país se encontraba al borde de una guerra civil, sin apoyos y con la voluntad del reencuentro en un escenario de caos absoluto, los integrantes del evento (críticos teatrales, dramaturgos, académicos, grupos de teatro, etc.), se levantaban a las cinco y media de la mañana y trabajaban hasta media noche con el único objetivo de dar respuestas a la gestación de un nuevo teatro; el teatro de grupo y las dinámicas que se generan en torno a él, como la promoción de eventos, talleres, festivales, encuentros, la confrontación de espectáculos sin que estos sean el eje central y también aquellos procesos en los que interviene la ética del actor y el comportamiento con su arte en una escena de investigación. Desarrollando cada grupo las particularidades de su identidad, a través del diálogo y la reflexión era objetivo fundamental conocer aquello que los une y aquello que los diferencia confrontando de manera profunda temas como el entrenamiento del actor, la creación colectiva, historia y vertientes del teatro de grupo, identidad cultural y teatro, dramaturgias, etc. Yuyashkani a partir de este encuentro va hacer suyo los postulados de Barba y será un conocedor profundo del Odin Teatret.

El grupo Yuyachkani asimila y condiciona el planteamiento del entrenamiento del actor a la realidad y necesidad del grupo sirviéndole para buscar la presencia viva del actor. Para Rubio el entrenamiento es un medio y no un fin, ni una propuesta estética en sí misma y no hay que confundirla con el espectáculo. En este caso Rubio hace posible establecer una relación con las propuestas de Barba para dotar al actor de presencia pre-expresiva y además nutrirse de una búsqueda de las particularidades de un contexto social y cultural que nutre el producto escénico del grupo y que le lleva a un fluido diálogo con el público peruano. Como apunta Ana Correa -actriz del grupo-, mientras más enraizado este el producto más universal es el mensaje. El grupo posee ya una identidad propia fruto del reconocimiento y la combinación de etnias y culturas que conforman una unidad dentro de la diversidad de ser latinoamericanos. Una identidad tan variada como compleja que se refleja de forma pluridimensional en el teatro de Yuyaschkani.

Cuatro años después de *Balada del Bien-Estar*, se estrena *Contrael viento* (1989) con la que culmina un proceso de investigación entre la realidad escénica y la realidad social. El eje temático de la obra es explícitamente la violencia tratada desde una dimensión épica. A través de una versión contemporánea del mito del *Pishtaco*<sup>207</sup> en las zonas de guerra, este mito se fusiona con el testimonio de la mujer sobreviviente de la masacre de Soccos, Miguel Rubio actualiza la historia a través de la metáfora trayéndola a la realidad social del Perú, marcada por el momento histórico en que la población indígena se encuentra en el fuego cruzado de la “guerra sucia” antes

---

<sup>207</sup> La figura del pishtaco aparece desde muy antiguo en la tradición quechua, ya en épocas prehispánicas se tienen noticias de sicarios enviados por los grupos de poder o por etnias rivales para eliminar a personajes importantes o simplemente diezmar la población. La leyenda del pishtaco o pishtaku como asesino a sueldo surge entre la población de los Andes peruanos, en especial en los departamentos de Junín, Huancavelica, Cuzco, Ayacucho, Apurímac, Pasco y la sierra de Lima.

mencionada, con la disyuntiva de emigrar a otras ciudades<sup>208</sup>. Para Rubio (2001) el significado del título de la obra encierra el “ir contra la corriente del pesimismo y la desesperanza, la necesidad de afirmar una utopía contraria [...], aprender a volar en sentido contrario” (p. 82). El material de realización de la obra es la imaginería de la Fiesta de la Candelaria de Puno con sus personajes de la *Danza Endiablada* que articulan el material visual, textual y de movimiento, en un sin fin de elementos indígenas para la escenificación. La protagonista de la obra es una mujer y con ella se pone de manifiesto la fuerte presencia femenina del grupo que realizarán solos muy significativos en la trayectoria del grupo y que lo proyectarán dentro de las redes internacionales de creación contemporánea de mujeres<sup>209</sup>. Para Miguel Rubio (2001):

Fueron mujeres -dijo Eugenio en aquella conferencia- las que crearon el teatro de grupo a comienzos de siglo en Inglaterra, mujeres que luchaban por el derecho a votar, quizás, pienso ese sea el hilo genético que las hace tan fuertes en todos los grupos que he conocido.” (p. 153)

También ilustran la presencia de la mujer peruana en el proceso bélico que ha sufrido el país en las últimas décadas, no olvidemos que las fuerzas armadas ejercieron violencia sexual contra las comunidades de mujeres campesinas indígenas y que La Comisión de la Verdad y la Reconciliación en el informe final habla de este efecto diferenciado de la violencia:

En el caso peruano los actores (hombres y mujeres) que viven y sufren el conflicto interno actúan y se relacionan a partir de referentes de masculinidad y feminidad que consideran válidos. En el contexto del conflicto interno los varones están marcados por un modelo de masculinidad «guerrera», caracterizado por el ejercicio de la violencia, la agresividad y la exhibición de la fuerza. El despliegue de estos rasgos es parte de los mandatos sociales que debe «acatar». La propia noción de

---

<sup>208</sup> Hay familias que llegaron a desplazarse hasta cuatro veces entre 1983 y 1984, con la disyuntiva de pasar a ser carne de cañón de las fuerzas de represión del Estado o bien enfrentarse a los avances del grupo terrorista Sendero Luminoso.

<sup>209</sup> Las mujeres del grupo serán organizadoras de eventos de encuentro de mujeres creadoras, pertenecen a la red internacional del Magdalena Project ([themagdalenaproject.org](http://themagdalenaproject.org)) y son asiduas de los Encuentros de Mujeres que se organizan dentro del Festival Iberoamericano de Cádiz.

guerra está sustentada en un sistema «masculino» de manifestación del poder. Al varón se le define como custodio del orden mientras que la mujer en su casa se encarga del cuidado de la familia. Ella es la guardiana del hogar. Se plantea así una imagen dicotómica: es el hombre quien defiende la patria (o la comunidad) mientras que la mujer lo acompaña a través del cuidado, la atención de los soldados. Es una mujer que cuida y sana heridas. (p. 46)

Ambas partes del conflicto armado cometieron violaciones de los derechos humanos de las mujeres, la Comisión de la Verdad ha establecido que alrededor del 83% de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA). El rol social femenino en la familia determinó que las mujeres fueran afectadas por la desaparición y muerte de sus familiares: esposos, hijos, padres y hermanos en manos del PCP-SL y/o de las fuerzas del Estado, se hicieron cargo de la búsqueda de familiares, de las denuncias y reclamaciones de justicia.

Son las mujeres quienes obligadas a migrar o a desplazarse, tienen que hacerse responsables de grupos familiares desestructurados, sin padre, con hijos e hijas que han sufrido la violencia en carne propia y deben enfrentar la supervivencia familiar sin recursos económicos y en condiciones de desarraigo cultural y estigmatización social. Esta problemática femenina será recogida por las hermanas Correa, actrices del grupo en las llamadas *Acciones Documentadas* donde comienzan a experimentar con lenguajes performativos que el grupo comenzará a desarrollar en sus próximos montajes. Una de estas acciones fue *Cásate con la verdad* (2003) donde un grupo de mujeres vestidas de novia realizan delante del Palacio de Justicia la acción de dejar escrito algunos de los testimonios dados por mujeres ante la CVR, todos ellos finalizaban con la frase *cásate con la verdad* y dejaban sus ramos de novia con los colores de la bandera peruana sobre lo escrito en las escalinatas, cuando la policía se dio cuenta de la acción ya era tarde, los transeúntes se quedaron leyendo los textos y comentando lo sucedido, algunos de ellos participaron recogiendo trozos de tiza y escribiendo en el suelo.

Siguiendo con la temática de la migración el grupo crea la tercera migración en sus obras *Adiós Ayacucho* (1990). La primera migración se da en *Los músicos ambulantes* (1983, donde tratan una migración al mundo marginal con una versión optimista del tema, la segunda migración la encontramos en *Encuentro de Zorros* (1985) donde encontramos la otra cara de la moneda, una versión más desgarrada sobre el proceso de abandono y el destierro voluntario al pueblo industrializado (Chimbote) y la tercera migración es la de los familiares de los campesinos desaparecidos que iban a Lima a pedir justicia en un momento que para Rubio fue muy impactante porque la televisión y los periódicos estaban saturados de noticias sobre descubrimientos de tumbas clandestinas de las víctimas de la guerra sucia.

Este relato fue recogido por Julio Ortega en su cuento *Adiós Ayacucho* donde se relata la historia de un campesino muerto que decide viajar a Lima para pedirle al presidente que le ayude a buscar la parte de sus huesos que probablemente sus asesinos se llevaron a Lima. El cuento de Ortega es adaptado y dirigido por Miguel Rubio para un montaje teatral, donde el imaginario del mundo andino es fuente de inspiración de la pieza, pero esta vez utilizando el mito del *Inkarri* que narra con un complejo simbolismo la visión andina de la conquista española del Perú y plantea la esperanza de la reconstitución de Tahuantinsuyo<sup>210</sup> destruido políticamente en el siglo XVI. Se cree que el mito augura que las partes del cuerpo se juntarán y formarán a Inkarrí, siendo el nuevo emperador de Tahuantinsuyo. La leyenda surge a raíz de la ejecución del último inca libre: Atahualpa, el 29 de agosto de 1533, en manos de Francisco Pizarro<sup>211</sup>, y narra que el cuerpo del Inca crecerá debajo de la tierra hasta recomponer todos sus miembros para regresar al mundo de

---

<sup>210</sup> Tahuantinsuyo (del quechua tawantin suyu, «las cuatro regiones o divisiones») se le llamó así al territorio que comprendía el imperio Inca. El imperio incaico fue el dominio más extenso que tuvo cualquier estado de la América precolombina.

<sup>211</sup> Algunas versiones afirman que su cuerpo fue desmembrado y sepultado en diferentes partes del Perú la cabeza supuestamente fue enterrada debajo del actual palacio presidencial en Lima, mientras que sus brazos quedaron en Cusco y sus piernas en Ayacucho.

los vivos e impondrá el viejo orden establecido antes de la aculturación cristiana. La obra teatral es representada por un solo actor, Augusto Casafranca, que se desdobra en dos personajes el presente-ausente Alfonso Canepa dirigente campesino asesinado por las fuerzas del orden y un “Colla” un personaje milenario que aparece en las danzas andinas como un cómico que usa una máscara blanca en la que solo se ven los ojos, y así entre el director y el actor crearon la relación “Colla-Canepa”, el mundo espiritual y el mundo físico que los rodea. El espacio escénico y el tratamiento teatral se desarrolla a través del ritual fúnebre donde se velan las ropas de un desaparecido a la manera andina. La investigadora Hortensia Muñoz (cit. por Rizk, 2011) comenta al respecto de esta tradición:

Especialmente en las zonas rurales de la sierra andina, después de enterrar a una persona, se acostumbra regresar al hogar y poner las ropas del muerto sobre una mesa o directamente sobre el piso y velarla por cinco u ocho días, depende de la región. El ritual se termina al lavar (o en algunos lugares quemar) las ropas. (p. 8)

El personaje de Capena es acusado de terrorista, descuartizado y arrojado a una fosa común por la policía, algunos de sus restos fueron recogidos en una bolsa de plástico: “Así pensaba mientras salía de la fosa a la cual me habían arrojado luego de quemarme y mutilarme dejándome muerto y sin la mitad de mis huesos que se llevaron a Lima” (Rubio, 2006, p. 101). El ejército se ensañó con la población campesina ya que identificaban al indio (sobre todo si era de Ayacucho) como miembro potencial del grupo terrorista Sendero Luminoso, la desconfianza y el miedo llevaba a los soldados a disparar al indio puna quién suele usar como prenda de vestir tradicional un poncho, esta prenda levantaba las suspicacias del por parte del ejército, quienes consideraba que los indios tienen armas escondidas debajo del poncho por lo que le disparaban primero y averiguaban después. En el proceso de construcción del unipersonal de *Adiós Ayacucho*, el actor nos cuenta en el libro *El cuerpo ausente* (2006), cómo esta obra le tocaba personalmente

sintiéndose huérfano en el proceso y luchando contra elementos personales para la construcción de la pieza, el trabajo corporal fue trascendental, asistido por Ana Correa en el trabajo físico y con música en directo, la pieza hace visible los cuerpos ausentes. Al igual que los objetos utilizados que nos remiten a los elementos políticos como el objeto de “la bolsa negra”, un elemento que estuvo permanentemente presente en el periodo de violencia política de la historia peruana, pues en ellas los miembros de las fuerzas militares arrojaban los cadáveres a fosas comunes. En la pieza es utilizada como objeto de ficción: “allí han sido arrojadas parte del cuerpo de Alfonso Canepa”, la bolsa es grande y ocupa gran parte del espacio escénico dónde no pasa desapercibida ya que el actor corre, se cubre, la usa como una carga pesada hasta que en la acción la deja a un lado para dar paso a la manipulación de otros elementos. Estos recursos al servicio de las acciones tienen como objetivo revelar lo que está sucediendo, de esta manera la línea entre la realidad y la ficción pasa a ser imperceptible y así la realidad comienza a ser “presentada” más que “representada”.

Este trabajo comienza aproximarse al lenguaje de la performance política y comienza a marcar el camino que seguirá el grupo en los próximos espectáculos, en palabras de la investigadora Ileana Diéguez (cit. por Rizk, 2011) “entran y salen del arte” trascendiendo “la dimensión estética cuando se activan para los propios creadores roles de participación ciudadana”. Es así que se constata que en *Adiós Ayacucho*, más que ser una obra teatral, es una práctica política, pues los actores asumieron el papel de mediadores y testigos, con esta obra se desplazaron entre el arte y los acontecimientos sociales. La obra no solo adquirió un carácter político por la temática, sino también por la forma en la que se construyó, un diálogo con el acontecimiento social donde logran mostrar elementos políticos propios de ese tiempo, siendo uno de los pocos actores sociales que presentó la realidad que vivieron en ese momento.



Las nuevas formas que encontraron en su lenguaje creativo se reflejaron en el uso del espacio, en la representación de la no-presencia, en la irrupción de espacios cotidianos para la presentación de sus obras, en la recurrencia a testimonios de víctimas para construir su discurso teatral. Yuyaschkani a través de sus creaciones artísticas establece una práctica relacional con la que construye procesos de diálogo con los otros y concreta “la idea del arte como intersticio social”, (Diéguez, 2009).

El grupo tuvo un papel relevante como actor social en el desarrollo de las audiencias públicas de la CVR, acompañó a las audiencias<sup>212</sup> y realizó representaciones de sus obras como parte de campañas informativas previas al desarrollo de las mismas. En este proceso, Yuyachkani tuvo que enfrentarse con los testimonios de la violencia, de manera intencionada querían romper la barrera entre el público y el espectáculo y abrir un espacio en que el espectador completa la obra con su propia identidad y presencia, con esto, facilitaron un intercambio con el pueblo para expresar su verdad. En este sentido el grupo considera que el arte puede ser una especie de catalizador, para ayudar a expresar lo inexpresable porque se trata de experiencias dolorosas y personales, por lo que encontrar el lenguaje adecuado para que puedan hablar de ello es algo fundamental para el grupo.

La creación colectiva de Rebeca Ralli, Julián Vargas y Miguel Rubio, que interpretan los dos primeros, dirigidos por Rubio *No me toquen ese Vals* (1990), denota una nueva búsqueda de lenguaje y exploración temática donde el componente andino lo buscan en la gran urbe, mostrando un universo de corrosión y deterioro con la denominada “dramaturgia ocurrencial”, es decir,

---

<sup>212</sup> La Comisión de la Verdad y Reconciliación optó por diversas líneas de acción para conocer la verdad de los hechos ocurridos durante los años 1980 – 2000. Una de ellas fue la realización de audiencias públicas que tuvieron como finalidad darles voz a las víctimas y reivindicar su carácter de ciudadanos, incorporando su testimonio de lo ocurrido durante los años de violencia (CVR, 2003). Estas audiencias fueron sesiones solemnes que se mostraron a todo el país por los medios de comunicación. Se realizaron un total de 8 audiencias con víctimas, 5 audiencias temáticas y 7 asambleas públicas. Todo esto supuso revivir el trauma y dolor de lo ocurrido durante esos años.

una mirada al “sí mismo”, donde la razón fundamental es la inclusión del “nosotros” en la propuesta dramática, a través de elementos teatralizables como cartas, noticias o definiciones de diccionarios dando una narrativa a los fenómenos psíquicos que ocurren en el interior del individuo en forma de monólogo interior buscando el absurdo también de la propia identidad, todo ello desde una postura inmóvil donde se refleja en el escenario la fragmentación de los signos verbales y no verbales de la actuación. En esta nueva búsqueda Miguel Rubio (2001) afirma:

Si quisiéramos ser esquemáticos yo te diría que en la década de los setenta hubo una gran influencia de pensamiento de Brecht, que aún se mantiene con una lectura sesgada de su obra, y que permitió el predominio del realismo socialista; luego, la narrativa nos dio eso que se llamó el realismo mágico y que permitió la incorporación de personajes de esa otra realidad. De esta manera, en la época del realismo socialista se incorporan a la escena campesinos y obreros, y después, al ir conociendo el país y el continente, se meten a la escena personajes del imaginario mítico: sapos, zorros, arcángeles, demonios, etc. En suma,, creo que una realidad tan compleja como la nuestra no resiste un solo tipo de asedio, un solo tipo de mirada. (p. 107)

Siguiendo en el “sí mismo” el grupo monta *Hasta cuando corazón* (1994) dónde se hace más evidente la deconstrucción como principio artístico, se plantea una relación de identidad entre el actor y el personaje utilizando la disociación de las acciones físicas con el lenguaje verbal, los actores utilizan objetos personales que llevan a escena para hablar de sí mismos a través de una serie de personajes de diversa procedencia que se encuentran en un tugurio del centro de la ciudad del cual van a ser desalojados, sin ningún otro vínculo esperan el desalojo y darán testimonio por separado en una especie de juego escénico de repetición.

La siguiente creación colectiva, en esta ocasión, con los actores Rebeca Ralli y Julián Vargas es *Serenata* (1995), esta pieza es una exploración del mundo de las parejas románticas, una investigación sobre el amor, los encuentros y desencuentros, la comunicación y sus errores, la presencia y la ausencia. Trata de una pareja con una larga historia, juntos se involucra en

situaciones extremas para matar el aburrimiento y salvaguardar su amor. Dejan su casa y van de un hotel a otro, haciendo frente a cada día como si fuera el primero. No es una historia lineal, se muestra una amplia gama de sensaciones y relaciones con los espectadores, de modo que son ellos quienes finalmente arman los elementos que se propone en el juego dramático, a través del filtro de sus propias experiencias relacionadas con el amor, las relaciones humanas, la soledad, el desencanto, la solidaridad y la esperanza. Basada en textos de escritores peruanos y de otros países latinoamericanos que han escrito de forma poética sobre el amor y las relaciones humanas, entre ellos están Rafael Cárdenas (Venezuela), Eduardo Galeano (Uruguay) y Manuel Scorza (Perú), la fragmentación en el texto y la construcción del sentido por parte de los espectadores son características del lenguaje performativo, el grupo sigue en esa línea de experimentación e investigación, donde se va introduciendo en la escena elementos que van llevando al grupo hacia un teatro más performativo.

Dentro de esta experimentación volverán a temas recurrentes dentro del contexto social peruano como es el de los desplazados. Hasta 1992 el Perú estaba luchando contra las formaciones terroristas y contra la hiperinflación, desde entonces el país se encontraba en un régimen cívico-militar que utilizaba su influencia en los medios de comunicación para mantener al pueblo distraído de lo verdaderamente importante. Eran momentos de dudas de carácter introspectivo, estas las refleja Yuyaschkani en el montaje *Retorno* (1996) donde plantea la “duda” de gente que no sabe si va o viene, en continuo desplazamiento, gentes del campo que tuvieron que salir de su lugar de origen a causa de la guerra interna y que ahora vuelven a los caminos para volver a sus pueblos. Este es el caso de dos personajes que se encuentran en un cruce de caminos debajo de una cruz -una de tantas que hay en las bifurcaciones de senderos de la sierra peruana-, los dos personajes dudan sobre qué dirección tomar para volver a su respectivos lugares de origen, lo

que no saben si en realidad están yendo o viniendo. El mito del retorno constituye un tipo de discurso respecto de la experiencia inmigrante, donde se establece el regreso a la sociedad o al territorio de origen como referente o hito en el momento de explicar la actualidad de la experiencia, supone también entender esta experiencia como en un continuo viaje o tránsito. Un planteamiento metafórico que relata la nueva dirección a seguir en el trabajo y la vida del grupo.

En esta época las voces femeninas se hacen más fuerte, las mujeres del grupo se vinculan a la red de creadoras internacionales Magdalena Project<sup>213</sup> y Teresa Ralli dirige la pieza *La última cena* (1996), en colaboración con Ana Correa, Rebeca Ralli y Lucia Lora, con ellas crea una línea de investigación sobre cuestiones de género que genera otras creaciones y eventos como un eje temático propio. Esta pieza trata de tres amigas que se reúnen para cocinar y compartir una cena en el último día del siglo XX, según un pacto hecho dos décadas antes, solo dos de las amigas originales llegan, la tercera, -una militante de derechos humanos-, ha sido asesinada, en su lugar, la hija (interpretada por Lucia Lora) llega para honrar el pacto hecho por su madre. Las tres mujeres están en distintas etapas de la vida: el primer personaje (interpretado por Ana Correa) había sido siempre la primera de la clase pero se casó poco tiempo después de graduarse, y ahora tiene cinco hijos que son toda su vida, el segundo personaje (interpretado por Rebecca Ralli) realizó sus sueños de colegio al convertirse en artista pero dejó de pintar diez años después de haberse graduado, después de tener un matrimonio que fue un fracaso, el tercer personaje -la hija de la tercera amiga-, está resentida porque considera que su madre tenía tiempo para luchar por los derechos de otros niños pero nunca tuvo tiempo para ella. Las tres mujeres hacen un recorrido

---

<sup>213</sup> El proyecto Magdalena como comentamos en el primer capítulo, es una red de teatro contemporáneo hecho por mujeres que gestionan festivales, encuentros, conferencias, talleres, producciones, documentación, libros, películas, la edición de boletines informativos y una revista anual de teatro. La sede de Yuyaschkani ha acogido varios eventos magdalenas, los últimos llamados Mujeres Creadoras en 2006 y 2009.

por su pasado y por los momentos que supusieron un cambio de rumbo de su destino. Deciden que esta será la primera cena de su nueva vida, pero durante la celebración aparece la “Diosa de la Cocina” (en esta pieza, la cocina funciona como metáfora de la vida) y los personajes vuelven a valorar el conocimiento y la sabiduría de las mujeres, al final del espectáculo invitan al público a compartir su primera cena y probar la sopa que han estado cocinando en durante la obra. Teresa Ralli será de nuevo directora de escena en el montaje de *Cambio de hora* (1998), pero va a ser como actriz en *Antígona* (2000) dirigido por Miguel Rubio cuando vuelve a esa etapa de introspección donde habla de la tragedia que había vivido la historia peruana y de su silencio cómplice, también de la soledad de una actriz en escena.

Es cierto, que *Antígona* el personaje de Sófocles ha sido objeto de innumerables representaciones a lo largo del tiempo, en las diferentes culturas ha sido inspiración para renovados conceptos éticos y políticos, porque la herencia de *Antígona* es el derecho a la resistencia, en este caso, va a ser importante la resistencia en el contexto hispanoamericano y concretamente peruano. Este personaje es el resultado de la búsqueda la actriz con el trabajo conjunto del director Miguel Rubio y el poeta José Watanabe, el procedimiento que se utiliza en esta investigación para la escena va a ser producto del intercambio de informaciones entre los testimonios vivido por las mujeres en la guerra sucia y el relato de Sófocles que contaba Teresa Ralli, quien recogió no solo las experiencias dolorosa de estas mujeres sino su forma de contarlas, sus gestos, sus voces con los que realizó la acumulación de materiales para la construcción de su personaje. La actriz contaba la historia de esa hermana condenada por intentar dar sepultura a un muerto, pero se lo contaba a una sociedad que había producido la horrible cifra de sesenta y nueve mil muertos y desaparecidos, quizás el gesto de Antígona era la excepción de algunas mujeres peruanas, pero el silencio de Ismene era una responsabilidad todavía no asumida por la mayoría de la sociedad peruana.

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. (Citado por Diéguez, 2009)

El cuerpo de la actriz da hospedaje a los otros cuerpos y voces de personajes y se convierte en la representación de la memoria de la catástrofe que protagonizan la tragedia delante de su audiencia imaginaria que convoca alrededor de su relato, la narradora lleva inscrito en su cuerpo la memoria de los otros. La presencia de la actriz lleva consigo un discurso transgresor en forma de poema narrado, su lenguaje escénico y sus códigos performativos eminentemente físico y corporal permiten reexaminar la realidad de forma crítica por el público. La puesta en escena funciona como una serie de espejos en el que el espectador se ve proyectado en su realidad más inmediata, los conflictos y crisis sociales de su historia reciente. La narradora como superviviente de la tragedia y representando a las víctimas delegaba ese pasado atroz a los espectadores en su relación con ellos como agente de memoria. Pero el arquetipo más cercano al espectador peruano como se ha mencionado anteriormente es el personaje de Ismene, que no actuó cuando debió hacerlo y que sobrevivió al derramamiento de sangre, hecho este que le atormenta y le hace vivir en la culpa. Aunque la identificación no tiene por qué producirse en uno solo de los personajes del drama, sino que se vuelve múltiple e integral.

El formato que tiene el espectáculo es unipersonal y la recepción del texto propone al público una revelación final parecida a la que experimenta la propia actriz ya que la historia del espectáculo la compromete –según ha declarado en varias ocasiones-, de una forma profunda que la hace suya: “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”, por otro lado el autor no nos ofrece modelos de acción política

perfectos, por tanto los personajes Creonte, Antígona e Ismene evidencian unos modelos de acción fallidos.

Siguiendo la evolución hacia la incorporación de elementos performativos junto a la búsqueda de la identidad y la memoria andina es en este mismo año cuando Yuyashkani presenta la obra *Santiago* (2000), una obra compleja basada en el mito de Santiago Matamoros quién vuelca su alma guerrera en los nuevos mundos porque la entrada de los Reyes Católicos en Granada le priva de guerrear contra los musulmanes. La obra representa los estragos de la guerra interna que vivió el Perú, entre 1980 y 1992, y que enfrentó al insurgente grupo terrorista Sendero Luminoso contra el Estado peruano y la población civil. La acción se escenifica en un paraje olvidado de los Andes del sur, en una comunidad campesina fantasma que trata de volver a la vida normal después que los terroristas han sido derrotados. Solo hay tres supervivientes, un abusivo mestizo dueño de una hacienda, una mujer indígena desesperada porque sus hijos han desaparecido, y el guardián de la iglesia, que es al mismo tiempo chamán indígena que ve más allá del tiempo. Los tres deciden volver a sacar en procesión al santo patrón de la localidad, Tayta Santiago, para simbolizar la esperanza de restaurar el antiguo orden. En este antiguo orden se basa el argumento de la obra. Santiago es el símbolo andino de la opresión de los conquistadores hacia los indígenas. Volver a hacer circular su imagen por el pueblo sería restaurar el orden antiguo que algunos quieren olvidar.

Aquí el conflicto matriz de la identidad peruana se activa otra vez: la contienda entre lo indígena y lo español ha vuelto a instaurarse, realidad frente a la cual los personajes deben tomar partido por alguno de los dos bandos. Para el grupo la historia de este santo patrón le da la ocasión de reflexionar sobre el poder de la religión como consuelo social para los más desfavorecidos, el poder que algunos ejercen para someterlos en nombre de la divinidad, el choque cultural existente entre la divinidad indígena y el dios de

los cristianos. A través del personaje femenino protagonista que hace ruegos y promesas por sus hijos con la esperanza de que vuelvan. Introduce también otro concepto dramático, como es la situación política de Latinoamérica que se descubre al final de la obra, mientras dioses antiguos luchan contra la tradición cristiana. La utilización del santo como símbolo triunfante del cristianismo en América trasciende a una metáfora sobre la destrucción del mundo indígena en manos de occidente. En la obra se utiliza una multiplicidad de significados que la hacen un tanto compleja pero la utilización del imaginario colectivo donde no solo los personajes son los protagonistas, sino las imágenes sagradas cobran vida y toman la palabra, en esa recuperación de la memoria andina objetivo fundamental del grupo, transitan siguiendo los nuevos lenguajes performativos que vienen desarrollando.

En este caso, esta forma de acción dramática se inscribe en los performance que involucran a la audiencia como testigo. Un subgénero resultante de la interrelación entre el drama social (rito) y el drama escénico (espectáculo), en la que el asistente ni participa activamente, ni observa con la neutralidad de saber estar ante una ficción. El espectador observa activamente la escena donde se instala en un proceso dramático cargado de referentes familiares, donde puede identificar la historia al reconocer el conjunto de referentes culturales compartidos con su comunidad, el espectador experimenta el sentido de pertenencia. En consecuencia, impacta de inmediato con una eficacia simbólica<sup>214</sup> al comprometer al espectador, de manera afectiva, en el desplazamiento del conflicto que pasa de un escenario externo (donde se monta la obra) a otro interno: el íntimo (el mundo subjetivo del espectador). Es en este último escenario en el que se activan simbólicamente puntos críticos que están latentes en la memoria colectiva.

---

<sup>214</sup> En el sentido antropológico que da Claude Levi-Strauss (1969, p. 168) a este concepto.



El grupo cultural Yuyaschkani como teatro de investigación tiene varias líneas abiertas y entre ellas el trabajo con mujeres y jóvenes. Con este último grupo es con quien realiza un estudio de impacto<sup>215</sup> de su obra *Santiago* (2000). Este estudio encargado al investigador Raúl Castro, consistía en la recepción que tuvo la obra *Santiago* en una muestra de quinientos jóvenes que asistieron a verla por expresa invitación del grupo:

Esta población fue interpelada en treinta foros de discusión realizados en Lima. Los foros contaron, por lo general, con mesas de quince personas cada una, las mismas que entraron en debate con la metodología de los grupos focales: el animador de la discusión promueve el dialogo con entrevistas estructuradas anticipadamente, bajo una sola guía de preguntas y una secuencia fija de temas a repetir en todas las ocasiones. La selección de diez participantes en las discusiones se realizó siguiendo el criterio de grupos de edad y ocupación, principalmente, aunque también estuvo presente la variable socioeconómica. En tal sentido, tuvimos muestras de jóvenes pertenecientes a tres segmentos fuertemente diferenciados: a) escolares de últimos años de colegio; b) jóvenes estudiantes de educación superior; y c) adultos jóvenes insertos en el mercado laboral. (Castro, 2013, pp. 117-142)

Y cuya parte de las conclusiones fueron:

(...) la tarea de construir relatos sobre la identidad peruana contemporánea hoy en día es crucial en un contexto en el que estamos permanentemente preguntándonos quienes somos, de dónde venimos y a dónde vamos. Es un momento en el que estamos tratando de revisar los supuestos inamovibles de varios siglos sin cambios en el posicionamiento de las jerarquías sociales y en el que nos permitimos esbozar una nueva manera de procesar las herencias. Más lejos aun, es un momento en el que nos permitimos un nuevo mecanismo racional para afrontarlas: dejamos la lógica cancelatoria de las realidades duales para pasar a una nueva de carácter interactivo, en la que se acepta la participación dinámica de diversas tradiciones sin límite de tolerancia. Hay ahora cupo para varios acervos, de igual ponderación cada uno de ellos. Por eso es tan importante entender cómo y por qué llegamos a tener nuevas formas de ordenar la memoria, porque no solo es un nuevo orden de los hechos sino una nueva manera de ordenar sin discriminar por estigma, sin interrumpir por racionalidad; solo de acuerdo a lo que consideramos como lo más gratificante y lo que ofrece mayor sentido en el curso de la dirección ejemplar que queremos tomar. (Castro, 2013, pp. 117-142)

---

<sup>215</sup> Véase Castro Pérez, R. (2013). Para que no se te pegue el mote. Etnicidad, estatus y competencia social en jóvenes contemporáneos (Reflexiones en torno a la obra de teatro *Santiago* del grupo cultural Yuyachkani).

Con la siguiente propuesta el grupo genera la necesidad de mutar y crear nuevas gramáticas con la pieza *Hecho en el Perú, Vitrinas para un Museo de la Memoria*, (2001), se abre completamente a nuevos discursos y experiencias en otras teatralidades<sup>216</sup> cuyos referentes van a ser Marina Abramovic y sobre todo las propuestas del mexicano Guillermo Gómez Peña. Esta pieza es 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 para 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 del grupo: las acciones callejeras, las confrontaciones de algunos personajes en los escenarios sociales y el encuentro con artistas del performance art. Las vitrinas funcionaban como pantallas vivas donde se carnavaaliza el espectáculo nacional, exhibiendo como números de feria los sucesos de



Foto. 4.4. Obra *Hecho en el Perú, Vitrinas para un Museo de la Memoria*, (2001). © Yuris Norido

la alta política. También se realizaba en museos como el Centro Cultural de Bellas Artes, donde el espectador al entrar se encuentra seis vitrinas de museo y dentro de ellas los actores. En cada vitrina se ejecutan monólogos y acciones junto con pantallas de cine y músicas diferentes sin un orden referencial para ser visto. Las acciones son simultáneas y los espectadores compiten en potencia para atrapar la atención del espectador. Un ciclo concluye y vuelve a empezar todos de manera coordinada sin permitir que el espectador pierda

<sup>216</sup> Conversaciones personales con el director Miguel Rubio en el marco del I Foro Cruce de Escenas organizado por la profesora Carmen Márquez, Cesar Oliva y José Luis Ramos Escobar en las Palmas de Gran Canaria, 2010.

interés ya que al cabo de un rato se vislumbra lo individual, los detalles e incluso la participación del espectador. Los personajes que se encuentran en las vitrinas son un “chavo” de barrio limeño hablando en su idioma y cambiándose de ropa, una curandera, la madre patria con todos sus disfraces, Santa Rosa frente a una campesina en acción de protesta, un emigrante que rompe su alcancía y se prepara para emigrar a EE.UU, y por último el personaje de Fujimori, una caricatura agresiva que incluye imágenes del poder. En el programa del espectáculo Miguel Rubio (2001) dice:

En seis vitrinas (o escenarios) seis presencias de ideas, actos y perfiles que, en su heterogeneidad, no niegan una matriz común (o, si se quiere una misma marca de fábrica). La visita pasa por el temor y la esperanza que la fe -religiosa o mágica- alberga, por las maquinaciones ocultas del terror del Estado, por los varios rostros de la mujer popular, por las encarnaciones de lo eterno femenino en el Perú, por el éxodo de quienes han llegado a la conclusión de que su país les resulta inhabitable y por el álbum del indígena imaginario que la dominación colonial y su heredera, la republican, ha compilado.<sup>217</sup>

Para Carballido (2002) es un trabajo muy avanzado, un trabajo de significación social y humana cuyas proposiciones flotan en el ambiente y no se consumen, en el sentido en que muchas acciones performativas de los setenta no eran asimiladas por el público o el espectador se divorciaba de la propuesta, no ocurre así con los planteamientos del grupo Yuyaschkani que mantiene un diálogo entre la acción teatral y la propuesta performativa.

Cada vez más cercanos a estos códigos dados por el diálogo y el compromiso con su entorno cultural y político hacen que el grupo experimente importantes cambios en la conceptualización del lenguaje teatral, fruto de las relaciones impuestas en la última década por la cultura de la violencia que se instala en el país. Cercanos a dispositivos performativos y de instalaciones, sus acciones se desarrollan en la realización de prácticas políticas desde el arte. El rol de la mujer en este grupo toma mucha fuerza a la hora de reivindicar la desigualdad de género y la lucha silenciosa de las mujeres. El

---

<sup>217</sup> Notas del programa de mano de la obra.

cuerpo social, el cuerpo político y el cuerpo físico como territorio autonómico del artista va a suponer el lugar de denuncia de las violaciones y masacres contra las mujeres.

En el caso del unipersonal de la actriz Ana Correa titulado *Rosa Cuchillo* (2002) es también una acción escénica que dialoga con los testimonios de pérdidas de las madres peruanas. Angélica Mendoza, una madre ayacuchana que se convirtió en símbolo de las mujeres campesinas organizadas por cuenta propia para buscar a sus desaparecidos colaboró con Ana Correa, quien incorporó los testimonios y textos documentales durante el proceso creativo. Esta obra se concibe como una intervención para espacios cotidianos y públicos no espacios al uso para hacer teatro sino que la estrategia es apoyada en el arte acción sobrepasando los procedimientos teatrales. Ana Correa se pasea por calles y plazas o mercados como un alma en pena o como una escultura viviente, es una madre que busca más allá de la muerte a su hijo desaparecido, recorriendo los otros mundos, busca armonizar la vida a través de la danza y ayudar a que la gente pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido. Se instala en el lugar y comienza el rito de curación simbólica “un rito de purificación, limpieza y florecimiento”.

El propio Miguel Rubio (2003) dice: “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” (p. 281). Una propuesta de la propia actriz que fue confrontada en mercados andinos del interior del país, en el encuentro con cientos de mujeres que en plena violencia peruana buscaban a sus hijos, una forma de “chamanismo social” que también ha sido defendido por otros artistas contemporáneos como Josep Beuys quién validó su obra como vía de acceso al mejoramiento espiritual.

Siguiendo esta línea de investigación y denuncia en el soporte de “acciones escénicas” las hermanas Correa, Ana y Débora, crean

posteriormente dentro del espacio independiente del grupo<sup>218</sup>, la pieza *Kay Punku* (2008), sus acciones son denuncias feministas donde uno de los lemas importantes ha sido “Mi Cuerpo no es el campo de batalla” o “Hasta ahora sigue la impunidad” en la denuncia de miles de niñas y mujeres violadas durante los 20 años de violencia en el Perú. Narran a través de un juego simbólico la historia de 35 mujeres violadas y torturadas por los militares. Cuentan el padecimiento, el ultraje y el silencio impuesto por su comunidad con el posterior abandono de sus maridos. Las piedras, como objeto escénico es el símbolo de los 35 hijos que nacieron sin paternidad reconocida, el agua purificadora, la puerta como símbolo de los derechos individuales, una puesta en escena sencilla pero impregnado de una fuerte y valiente acción política. Un teatro que transita en las fronteras:

Nuestro teatro ha tenido un compromiso social muy profundo con nuestro país. Desde nuestros inicios como grupo, el teatro formal peruano nos ha acusado de que Yuyachkani no hace teatro. Es por ello que decidimos llamar a nuestro teatro “Acción escénica”, porque camina en las fronteras y busca comunicarse con ese espectador que no tiene acceso a las grandes salas teatrales. (Correa, 2008, p. 2)

La producción y utilización del cuerpo social de las obras del grupo como es en *Rosa Cuchillo* el personaje que busca el cuerpo de su hijo, en *Antígona* el personaje busca el cuerpo de su hermano para darle entierro y en *Adiós Ayacucho*, el protagonista que busca su cuerpo para poder enterrarse, nos lleva a comprender como el grupo encuentra su propio lenguaje para hacer patente la utilización del miedo como dispositivo de gestión y control político. El cuerpo y el miedo devienen en la performance del grupo en clave

---

<sup>218</sup> El Centro de Experimentación Escénica (CEXES) es un Espacio independiente creado en Yuyachkani con el fin de estimular el encuentro escénico de diferentes expresiones artísticas, para interactuar con jóvenes actores. La idea es que sea una suerte de taller de artesanía artística donde, en contacto con los miembros de Yuyachkani, los jóvenes podrán ir desarrollándose como actores. De forma independiente al repertorio han creado diferentes piezas o acciones escénicas: *Kay punku*, (2008) *Willaqsami*, (2008), *Te voy a contar*, (2007) *La hora del cambio*, (2003), *Doctores y doctoras de la esperanza*, (2003), *No es no*, (2001), *Feliz bajo tus alas* (1999), etc.

sociopolítica para interrogar lo social y explorar la potencia de contestación en el movimiento social. El cuerpo se configura como espacio, biografía, condición, categoría e historia donde se emplaza la realización de lo social.

En *Sin Título, Técnica Mixta* (2004), Yuyachkani continua explorando estrategias híbridas, incorporando recursos de las artes visuales. En esta creación se habla sobre la violencia desde la histórica guerra con Chile a finales del siglo XIX, hasta el año 2003, cuando se presentaba a la población un informe sobre los años difíciles vividos durante la guerra sucia. Enfatiza así que la guerra y la corrupción no es un fenómeno exclusivo del siglo XX. En este montaje, lo escrito y lo representado se conecta constantemente. Al implicar al espectador como observador en el espacio de la representación, por un lado, se expande su capacidad de analizar la historia de la violencia en el Perú y, por otro lado, se le implica ética y políticamente como participante activo de la misma estimulándole a una toma de conciencia para obtener un cambio de actitud, en un reconocimiento de su rol dentro de la historia de la violencia y la opresión de su país. Para ello se utilizaron estrategias performativas e instalaciones, se instruyó a los actores en los principios de la no-representación y se pusieron en práctica algunas de las tesis del Teatro Documento propuesto por Peter Weiss. El propio título del trabajo hace referencia directa al lenguaje de las artes plásticas, explicita su hibridez con el uso de técnicas mixtas. La instalación está dispuesta en el espacio no sólo para mostrarse, sino que está intervenida por las acciones de los performers. Al entrar al espacio escénico el espectador comienza un recorrido por una sala de paredes negras convertida en el desván de un museo inerte que poco a poco va tomando vida. Se exponen imágenes, libros, objetos, fotos, reliquias, maniqués -unos vivientes, otros muertos en vida- de ciudadanos comunes o de caricaturas de personalidades políticas nacionales. Una vez que el espectador ha pasado un tiempo leyendo las paredes, observando los objetos y las fotos (como un collage de la historia peruana) los maniqués-actores van

cobrando vida transformándose en distintos personajes que representan personalidades conocidas (Fujimori, Montesinos, Alan García, Abimael Guzmán) y anónimas (indígenas, campesinos, estudiantes, empresarios) del mundo peruano y desplazándose, en la mayor parte de las ocasiones, en unas enormes plataformas por todo el espacio. El público es obligado a moverse constantemente por el teatro-museo y a seleccionar entre las acciones simultáneas, hacia dónde ir y hacia dónde mirar, reconociendo, coleccionando y descifrando imágenes que testimonian la historia de la corrupción, la violencia y el horror vividos durante siglos en el país andino.

El deterioro de la sociedad peruana no sólo se (re)presenta por medio de la palabra hablada, sino también a través de la acción-palabra o de la palabra escrita en los libros, en la prensa, en el cuerpo, en los objetos, en las paredes o en la vestimenta de los actores. El desplazamiento de las plataformas que arremeten ferozmente contra el público -desde todos los puntos del espacio- lleva a un primer plano esa violencia despiadada que alcanza a todos los individuos de la nación y que ha sido sufrida a través de los siglos en el Perú. De este modo, el escenario y la acción ubican a los espectadores dentro de ese marco de violencia sugiriendo que de un modo u otro todos son actores o receptores de ésta. Pero Miguel Rubio (2004) es muy consciente que esta forma no-convencional de presentar un espectáculo todavía es difícil de asumir para sus espectadores, esta convención en la que los actores no tienen que actuar sino ser, no re-presentar sino presentar, ser presencia antes que personaje.

En un ensayo público una joven estudiante de la Escuela Nacional de Arte Dramático, cuando terminó la pasada los espectadores allí reunidos se dispusieron a intercambiar opiniones, la joven actriz se puso de pie y dijo: “Gracias pero no tengo nada que decir porque esta no es una obra, acá no hay una historia, no hay personajes ni una estructura dramática, así que me voy” y se fue sin darnos la posibilidad de decirle que tenía razón. No hemos llegado hasta aquí buscando ser originales. Los materiales con los que hemos ido trabajando, han ido encontrando su lugar y nosotros una manera de estar. Este es un viaje a la frontera, un cruce de

caminos donde se fusionan el arte con la vida y se encuentra nuestra memoria personal y colectiva.<sup>219</sup>

Con la obra *El último ensayo*, (2008) el grupo se reúne de nuevo en un espectáculo en el que aparecen los siete actores juntos, después de tantos años celebran un encuentro, una manera de dialogar con el trabajo personal de cada actor, una zona de autonomía actoral que el grupo ha promovido y ha llevado a la realización de proyectos unipersonales o de corto reparto y que han marcado las últimas producciones del grupo. El *training* de este espectáculo se realiza por cada actor de manera independiente ya que el grupo normalmente busca el entrenamiento que corresponde al trabajo de cada espectáculo. En este concretamente, su trabajo corporal lo basan en el tango, baile que conlleva destreza y espectacularidad, para Miguel Rubio es una manera de volver al abrazo, de sentir el pulso del cuerpo del otro y danzar con él con la confianza de ser guiado, como una manera de volver a la escucha dentro del grupo.

Utilizan el metateatro y nos cuentan la historia de un espacio teatral que alguna vez fue sala de cine donde una compañía hace un homenaje a una diva longeva y legendaria cuya vida discurre paralela a la del siglo XX peruano. El tiempo, en el sentido literal y también figurado, apremia, la realidad del escenario en su doble dimensión física e ilusoria permiten que la presencia de siete intérpretes se encuentren y al mismo tiempo encarnen las vicisitudes imaginarias de dos figuras cruciales de la tradición moderna del país y la biografía de una cantante exótica. Es una obra donde el despliegue del saber actoral y la trayectoria del grupo en su corpus de conocimiento, se ponen de manifiesto.

La mejor manera de conmemorar el valor de las vidas y las obras consiste en no darlas por concluidas. Por eso, en el último ensayo, la víspera es emblemática y la agonía -en su acepción de lucha- aparece como la forma

---

<sup>219</sup> Nota programa de mano Rubio, M. (2004). Grupo y Memoria, Viaje a la Frontera.



más plena y creativa de la existencia. Ese es el ánimo y la convicción de Yuyachkani<sup>220</sup>.

Con el montaje *Con-cierto olvido* (2010) también ponen de manifiesto a ese actor múltiple que toca instrumentos, canta, danza, recitan en una especie de concierto teatral autobiográfico donde recuerdan acciones, textos, partes de la historia del Perú, una historia de resistencia y memoria vinculada con sus cartografías personales que cuentan de forma directa al público. Siguiendo esta línea el unipersonal de Ana Correa *Confesiones* (2013) que cuenta de forma directa como la acción escénica transita entre persona y personaje, todos aquellos personajes que realizó la actriz en le época de la violencia en el Perú.

Un grupo que sigue en un tránsito continuado entre el arte y la vida y donde su lenguaje artístico se asienta en las búsqueda de nuevas gramáticas utilizando otras teatralidades y modos de hacer más performativos para un teatro cuya urgencia fue y sigue siendo la de encontrar una nueva forma de comunicación desde la escena que sirva para recuperar y persistir en la memoria, la identidad y la denuncia de los abusos de poder.

### 6.3. NUEVAS GRAMÁTICAS DE GRAN CIRCO TEATRO (CHILE).

Gran Circo Teatro es una compañía chilena fundada por Andrés Pérez Araya y otros jóvenes actores en la década del ochenta. La compañía nace al unísono que su primera obra *La Negra Ester* (1988). Pertenece a esas compañías denominadas de “cultura de grupo” donde se ha pasado del teatro de autor al de director, aunque en este caso convergen en la misma figura de Andrés Pérez Araya. Esta influencia deviene de otras compañías nacidas en el llamado 68 teatral, tanto en Europa como en EE.UU, donde se estaba

---

<sup>220</sup> Elmore, (2008), texto del programa de mano.

consolidando el denominado Nuevo Teatro. Son grupos nacidos de la revuelta ideológica y estudiantil y que poseen las siguientes características comunes derivadas de aquella revolución cultural y artística que consistió en la propuesta y experimentación de nuevos modos de producción y organización cultural, modos que tienden a la preeminencia de la completa autonomía con respecto a las instituciones artísticas del sistema oficial, que consiste en la negación del arte como hecho profesional basado en una división de las funciones de productores y beneficiarios y al ideal de una práctica estética concebida como práctica social generalizada, accesible activamente también para todos los que habían estado excluidos hasta ese momento.

Los antecedentes de estas premisas de los años sesenta provienen de procesos artísticos culturales de larga duración que se pueden resumir en la frase “la negación del Arte”, que representó sin duda el programa de fondo de las vanguardias históricas a principios del siglo XX y que se radicalizaron en las neovanguardias de la segunda posguerra en la identificación Arte = Vida. En lo concerniente al teatro, siguiendo a De Marinis (1988), la negación del arte se tradujo al menos en el ala más avanzada del movimiento de directores: Appia, Fuchs, Meyerhold, Copeau, Artaud en una estrategia nihilista, desarrollada posteriormente por el nuevo teatro de la segunda mitad del siglo y cuyas ideas claves se sintetizan de esta manera; la negación de un teatro concebido solo como ficción y como representación, negación del profesionalismo teatral y actoral -en particular entendidos rígidamente-, negación de la división neta de los papeles de actores y espectadores y propuesta de un teatro concebido como un hecho comunitario, como proceso creativo de grupo. Para De Marinis (1988), la legitimidad o no de la violencia, es uno de los principales motivos que en el año 1968 provocan a menudo que el arte se separe netamente de la política, haciendo así cada vez más difícil toda tentativa de conciliación entre ambos y obligando con un cierto pesar a una elección drástica entre uno y otro. Pero si entendemos el teatro como un

modo de leer la realidad y los contextos sociales donde la obra está inmersa, lo político queda impregnado dentro del contexto representacional donde accionaba Andrés Pérez Araya. En el Chile de los años ochenta muchos de quienes formaron parte del movimiento de teatro callejero no pertenecían a ningún partido político pero al pasar los años, formaron parte inequívoca de ese pueblo unido en la derrota del régimen dictatorial. En este caso, el arte no fue ajeno a la política.

Andrés Pérez Araya nace el 11 de mayo de 1951 en Punta Arenas, en el sur de Chile, de adolescente se traslada con su familia a vivir a Tocopilla donde crea el grupo de teatro “Atelit”, dirige, escribe y produce obras de teatro. Este grupo va a ser su primer laboratorio creativo y con él viajará a Antofagasta y Santiago, destacan en sus primeros trabajos el rechazo a las discriminaciones. En aquel entonces, es elegido presidente del Liceo de Tocopilla, al terminar su enseñanza humanista viaja a Santiago para continuar con sus estudios superiores y se matricula en el Departamento de Artes de Representación en la Universidad de Chile dónde se gradúa, en 1977. Complementa sus estudios con la carrera de danza, se casó con la actriz y bailarina Rosa Ramírez -única actriz- que interpretará La Negra Ester en la obra homónima- y aunque el matrimonio duró solo desde 1973 hasta 1975, de aquella relación nació su único hijo Andrés, el 11 de septiembre de 1973, día que fueron los militares golpistas a buscar al matrimonio. Andrés declarará posteriormente que el nacimiento de su hijo les salvó la vida ya que se encontraban en el hospital cuando fueron a por ellos.

En la Universidad de Chile se empapa del teatro universitario que es el que impulsará el Teatro Experimental de Chile y será cuna de una nueva generación de dramaturgos llamada “generación del cincuenta”<sup>221</sup>, esta

---

<sup>221</sup> Los dramaturgos más representativos de esta llamada “Generación cincuenta son: Luis Alberto Heiremans (1928-1964), Egon Wolff (1926), Fernando Debasa (1921), Sergio Vodanovic (1926-2001), Alejandro Sieveking (1935), María Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919), Fernando Josseau (1924), Fernando Cuadra, Gabriela Roepke, Juan Guzmán Améstica y Jorge Díaz.

generación se va a caracterizar por seguir tres tendencias de corte temático como son: una búsqueda individual y trascendente, otra crítica y denuncia social y, finalmente, recuperación y valoración histórica. Pero no se puede entender el surgimiento del nuevo teatro chileno sin dejar de relacionarlo con los procesos históricos y sociales desde la década del setenta, en ese momento no hubo obras de gran relevancia, el énfasis estaba puesto en el fervor popular del contexto político nacional por la llegada al poder de la Unidad Popular, impregnando las calles con una efervescencia ideológica. En estos años los movimientos artísticos recogen la preocupación por lo social desde una perspectiva revolucionaria y el teatro recogía lo que acontecía a nivel nacional. En estos años también prolifera el teatro de aficionado llegando a registrarse más de 350 grupos en el país, sobre todo el teatro popular y sindical.

El Teatro Experimental cumple su función hasta que desciende su público a favor de las nuevas formas escénicas como fue el llamado *café-concert* que aúna lo humorístico, popular, rupturista, crítico, a modo de los teatros de carpa –como hablamos en el estudio–, tan populares en México. Pero esta situación cambia de forma radical en 1973, con el golpe militar perpetrado el 11 de septiembre por las Fuerzas Armadas y el Cuerpo de Carabineros y encabezados por el general Augusto Pinochet, derrocando al gobierno de la Unidad Popular. El presidente Salvador Allende se suicida en el Palacio de la Moneda, el gobierno de Allende que fue apoyado por la Unidad Popular<sup>222</sup>. Otra de las características del gobierno de Allende fue que junto al aumento de la democratización de los espacios de la sociedad, también se puso el foco al acceso a la cultura por parte de los sectores más marginados. Es así, como desde inicios de la década de 1960, y a partir del establecimiento formal de los teatros universitarios, que actrices y actores se vuelcan en las poblaciones y su

---

<sup>222</sup> Un conglomerado de partidos de izquierda, que destacó tanto por el intento de establecer un camino no violento hacia un Estado socialista usando medios legales, como por proyectos como la nacionalización del cobre, la nacionalización de las áreas de la economía y la aceleración de la reforma agraria, en medio de la polarización política internacional de la Guerra Fría y de una grave crisis económica y financiera interna.

labor educativa se vuelve cada vez más importante. El rol del teatro, -en particular- y la cultura -en general-, juegan un papel fundamental en la formación de una sociedad nueva, esta estrategia fue clave para el establecimiento del gobierno popular de Salvador Allende y precisamente, motivado por estos mismos factores la dictadura militar que toma el poder a partir de 1973, pondrá especial atención a esta área.

Milton Friedman <sup>223</sup> fue un estadístico, economista e intelectual estadounidense de origen judío que desempeñó su labor como profesor de la Universidad de Chicago y fue defensor a ultranza de su doctrina de libre mercado. Friedman aprendió lo importante que era aprovechar la crisis o estado de *shock* a gran escala durante la década de los sesenta, cuando fue asesor del dictador Augusto Pinochet. Los ciudadanos chilenos no solo estaban conmocionados después del violento golpe de Estado, sino que el país también vivía traumatizado por un proceso de hiperinflación tan grave. Friedman aconsejó a Pinochet que impusiera un paquete de medidas rápidas

---

<sup>223</sup> Milton Friedman (Nueva York, 31 de julio de 1912 - San Francisco, 16 de noviembre de 2006). Friedman realizó contribuciones importantes en los campos de macroeconomía, microeconomía, historia económica y estadística. En 1976 fue galardonado con el Premio Nobel de Economía por sus logros en los campos de análisis de consumo, historia y teoría monetaria. Friedman visitó Chile en 1975 durante el gobierno militar de Pinochet, invitado por la Escuela de Negocios de Valparaíso. En ella dio conferencias sobre economía e influyó en los asistentes económicos del gobierno, gozó de un éxito sin igual, con estas innovadoras observaciones y fue invitado por ex alumnos chilenos de la Escuela de Chicago (Chicago Boys) a dictar algunas conferencias sobre la situación económica chilena. Friedman dijo: «La economía social de mercado es la única medicina», refiriéndose a la complicada situación de Chile. Abogó por la economía monetarista y explicó después que "el énfasis de aquella charla fue que los mercados libres minarían la centralización política y el control político" (Fajardo, 2006), sosteniendo que la liberalización económica conduciría tarde o temprano a la democratización política. Pese a que esa supuesta colaboración con una dictadura le fue reprochada siempre (plasmándose en las manifestaciones en Estocolmo en la ceremonia de entrega del Nobel), en una entrevista en el año 2000, Friedman lo atribuyó «a los comunistas que intentaron desacreditar a cualquier persona que hubiese tenido la conexión más leve con el Presidente Pinochet». Más adelante Friedman se refirió a este tema haciendo analogía entre el régimen militar chileno y la dictadura china, donde dictó conferencias a los estudiantes de economía y se reunió con el secretario del Partido Comunista de China Zhao Ziyang, diciendo: «Dicté tanto en China como en Chile exactamente las mismas conferencias. He visto muchas manifestaciones contra mí por lo que dije en Chile, pero nadie ha hecho objeciones a lo que dije en China. ¿cómo se explica?»

para la transformación económica del país: reducciones de impuestos, libre mercado, privatización de los servicios, recortes en el gasto social y una liberalización y desregulación generales. Los chilenos tuvieron que ver como sus escuelas públicas desaparecían para ser reemplazadas por escuelas financiadas mediante el sistema de cheques escolares. Se trataba de la transformación capitalista más extrema que jamás se había llevado a ningún lugar, y pronto fue conocida como la revolución de la Escuela de Chicago, pues diversos integrantes del equipo económico de Pinochet habían estudiado con Friedman en la Universidad de Chicago.

Friedman predijo que la velocidad, la inmediatez y el alcance de los cambios económicos provocarían una serie de reacciones psicológicas en la gente que facilitarían “el proceso de ajuste” y acuñó una fórmula para esta táctica dolorosa el “tratamiento de choque” económico.

Comienza en Chile una dictadura militar que impone restricciones a las libertades públicas y censura el arte. En el campo cultural, las universidades serán intervenidas, profesores exonerados e inscritos en listas negras. Aún no amanecía ese 16 de septiembre de 1973, cuando es encontrado abandonado un cuerpo con las manos y el rostro desfigurado por los golpes, en las cercanías del Cementerio Metropolitano de Santiago, era Víctor Jara hallado junto a otros cinco cadáveres, era el cuerpo del actor, cantante, escritor, profesor universitario y activo militante del Partido Comunista.

Muchos actores y actrices no podrán regresar a Chile, algunos por el riesgo a ser asesinados partirán al exilio. Las carreras universitarias consideradas por los golpistas como focos de revolucionarios -como la literatura-, serán cerradas hasta nuevo aviso. El teatro se ve afectado en todos los ámbitos: en lo económico deben trabajar con escasos recursos, en lo artístico están coartados por estar bajo vigilancia ideológica, por lo que muchos de los directores y actores terminan exiliándose. El teatro que logra subsistir se maneja con la autocensura y las universidades están dirigidas por

militares o por civiles designados por el nuevo gobierno, el teatro para verse libre de compromisos opta por representar obras clásicas, fórmula que perdurará hasta finales de los setenta.

El teatro independiente, por su parte, debe también dejar de lado ese compromiso social, y optar por la modalidad de teatro infantil, de esta manera las compañías se aseguraban un público y se evitaban problemas. Lo mismo sucede con las obras de carácter evasivo que comienzan a representarse, sumado todo ello al surgimiento de compañías de grandes espectáculos y obras musicales con un marcado tono “internacional”, como el Teatro Casino Las Vegas o el Teatro Hollywood, indicativos de grandes musicales y orientados al *show bussines*.

Esta nueva construcción evasiva del arte va a generar un grupo de artistas e intelectuales contestatarios adscritos a un público descontento con el sistema de gobierno y, por ende, con la imposición y manipulación artística. Estos nuevos recursos van a ir además enriqueciendo la estética teatral y diversificando los modos de producción y representación, los tipos de géneros escogidos -como la parodia, el absurdo, lo histórico-, tienen un trasfondo social. Los dramaturgos tanto de la generación anterior -la del cincuenta- como los nuevos generalmente actúan en colaboración con un grupo de teatro, es importante señalar, que tanto las actrices y actores de estos grupos, como su público, pertenecían más bien a una clase media que hacía frente a la dictadura militar desde la lógica de la formación y rearticulación desde dentro, tanto su lenguaje como su dramaturgia se establecía en una serie de códigos y mensajes subliminales, dotados de una pesada carga intelectual, sus guiones sorteaban la férrea censura por estar escritos de ese modo. Esto se traduce en que los efectos directos de esos montajes no iban a parar a los sectores más fuertemente afectados y atacados por el régimen de Pinochet. La toma de conciencia de estas actrices y actores a adoptar nuevas formas de organización tendrá como consecuencia volver nuevamente a las poblaciones.

Se formará, por lo tanto, un “teatro poblacional”, el que, resguardado en organizaciones parroquiales o deportivas, dará vida a nuevas compañías de teatro en las poblaciones de la periferia de Santiago. De este modo, el teatro comienza paulatinamente a recuperar un espacio de formación y crítica social.

Durante la época de los años ochenta se formarán las bases para las organizaciones del teatro callejero, será la calle, el espacio conquistado por los diversos actores sociales, transformándose en el gran escenario de este periodo, donde aparece una nueva forma de hacer teatro durante la dictadura. Dentro de los grupos o también llamadas compañías encontramos a actrices y actores recién graduados de las universidades, otros de escuelas de teatro no universitarias, también estaban los que venían desde otras regiones y quienes pertenecían a grupos aficionados de las poblaciones de la capital. Dentro del primer caso se encuentra Andrés Pérez, -actor de la Universidad de Chile-, que junto con otros actores<sup>224</sup> componen el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), que rápidamente se transformará en un referente para otras compañías.

Una de sus primeras obras del grupo será *El viaje de José y María a Belén y lo que les aconteció en el camino*, obra por la cual fueron detenidos en la Navidad de 1980, permaneciendo detenidos hasta la madrugada.

Andrés Pérez Araya se dedica a hacer teatro callejero, -en su primera etapa-, como una manera de oponerse activamente y hacer resistencia a la dictadura de Augusto Pinochet pero al mismo tiempo poder vivir de su trabajo. Roxana Campos (citado en Pinto, 2014), señala:

Veníamos saliendo de la Escuela de Teatro de la [Universidad de] Chile, las posibilidades de hacer teatro en las salas eran imposibles, y teníamos todas las ganas de actuar. Andrés [Pérez] tenía esa idea de los teatros callejeros como en Europa, y eso siempre lo fascinó, el contacto más directo con las personas. (p. 15)

---

<sup>224</sup> Como Juan Edmundo González, Rosa Ramírez Ríos, Carlos Osorio, Salvador Soto, Roxana Campos, Rodrigo Vidal, Sandro Larenas.



Este movimiento callejero va a tener una gran repercusión. Los espacios en los que esta actividad puede ser llevada a cabo son múltiples: parques, plazas, calles, peatonales, bulevares, paseos públicos, centros comerciales, estacionamientos, u otros lugares de esparcimiento; normalmente lugares al aire libre de gran tránsito de personas. Los actores que hacen teatro de calle pueden ser desde artistas callejeros hasta compañías comerciales de teatro o grupos que experimentan con espectáculos performativos, o simplemente promocionan su espectáculo principal. A veces los artistas están contratados, especialmente para festivales de teatro de calle, o espectáculos para niños, pero es común que este tipo de montajes no sean remunerados o sólo obtengan el dinero que voluntariamente entregan los espectadores fortuitos de la función.

La logística del teatro de calle requiere vestuarios y decorados sencillos, generalmente no hay sistema de luces y la amplificación de sonido es reducida o, sencillamente, no existe, por lo que los actores suelen depender únicamente de sus voces y expresión corporal. Esta limitación en los medios, especialmente en lo que a sonido se refiere, favorece la supervivencia de un teatro esencialmente popular, donde se priman las disciplinas y habilidades más físicas como la danza, el mimo, algunos tipos de teatro de títeres, como los espectáculos con cabezudos; y, en general, un teatro donde los gestos son más exagerados y vistosos. Esta será la escuela del gesto de Andrés Pérez y uno de los logros de su carrera, porque el método de trabajo de los actores tiene que ver con la necesidad de potenciar la visibilidad, la sonoridad y la claridad en el argumento de la representación, de modo que atraiga al máximo público posible y sea sencilla e interesante de seguir, aun cuando el espectador no haya presenciado el comienzo de la misma.

Uno de los aspectos más interesantes del teatro callejero es su posición única debida al lugar sociopolítico donde se desarrolla. Gente que no podría haber asistido en su vida o no podría haberse permitido nunca asistir a un

espectáculo de teatro tradicional, puede presenciar un espectáculo de calle. Esta motivación es la que guía al creador en su interés en acercar el teatro y la cultura a los sectores más populares. Para Andrés Pérez (1996):

Una de mis grandes escuelas teatrales es el haber trabajado haciendo teatro en la calle y por necesidad tanto económica como política. Ese mundo de la urgencia, de ese contacto permanente con la realidad ciudadana, con sus contradicciones, me enseñó la belleza de un presente. (pp. 3-5)

Lo fundamental fue concebir el teatro como un instrumento útil para conectarse e intervenir en las discusiones político-sociales del acontecer diario, en directa relación con la forma en que las personas viven en las ciudades. Su investigación y práctica del teatro callejero se convertirá en escuela y legado. La calle se le ratificaba como el espacio sin fronteras para intervenir con decisión. En este sentido Ceccotti (2009) señala que:

Generalmente son compañías interdisciplinarias, mezclan diferentes géneros, teatro, circo, danza, música y trabajan en equipo con creaciones colectivas. Nace una nueva relación actores/público, el espacio escénico se funde con el cotidiano y es un todo, donde el hombre interacciona con el hombre y el público a veces es artífice y creador dentro de la obra. Lo importante eran el actor y la palabra, la calle era el escenario natural de los montajes e instintivamente la gente curiosa, formaba el espacio teatral del anfiteatro para el breve montaje. (p. 36)

En los tiempos de la dictadura militar, este teatro callejero jugará un importante rol, al dar a conocer hechos que son noticias, atropellos de derechos humanos, represión política y religiosa, entre otros. Si bien, muchos de quienes formaron parte de este proceso no pertenecían a ningún partido político, pero a lo largo de los años, pasaron a formar parte de ese pueblo unificado que participó en la derrota del régimen dictatorial. El teatro callejero no es sólo una expresión artística en sí, sino una respuesta a fenómenos y circunstancias sociales y productos del modelo impuesto por el régimen, que si no hubiese existido, quizás muchas de las prerrogativas de las compañías no hubiesen tenido sentido. Lentamente, y de forma natural, las compañías de

teatro callejero desaparecen al mismo tiempo que la dictadura militar. Todos sus miembros se volcarán en las salas, quizás como una forma de conquista de espacios que antes se encontraban fuera de su alcance o quizás por el inicio de nuevas políticas culturales.

Andrés Pérez Araya se forma como director escénico asistiendo a otros directores como Fernando González, quien fuera director del teatro itinerante creado por el Ministerio de Educación y la Universidad Católica de Chile (1978-1980), en esos años también trabaja como coreógrafo y actor en dicha compañía. Lo chileno y originario está presente desde sus comienzos de actor. En su debut profesional interpretó al rebelde *Lautaro*, en la obra del mismo nombre escrita por Isidora Aguirre en 1982, autora comprometida con su contexto social donde revela su activismo contra la dictadura de Pinochet. En esta obra se dramatiza el conflicto mapuche, reconstruyendo la relación entre Lautaro y Pedro de Valdivia como la de dos personajes unidos por un sentimiento de mutuo afecto y admiración, cuyo vínculo se quiebra tras la rebelión mapuche. La versión original de la obra, dirigida por Abel Carrizo y protagonizada por Andrés Pérez en el papel de Lautaro y Arnaldo Berríos en el de Pedro de Valdivia, incorporó una serie de elementos anacrónicos de profundo valor simbólico: el detalle de que los soldados españoles llevaran anteojos oscuros -en una clara alusión a la represión política de los años de la dictadura militar- y el uso, en varias escenas, de música de fondo compuesta por Los Jaivas<sup>225</sup>. Esta interpretación le dará al joven Pérez la posibilidad de viajar a Francia con una beca del Ministerio de Cultura Francés, esta beca le ofrece la posibilidad de observar y contactar con compañías de teatro francesas para incrementar sus conocimientos. Este viaje marcará su carrera

---

<sup>225</sup> Uno de los grupos musicales que contribuyeron con su música a la identidad nacional. En 1977, después de sufrir los rigores del régimen militar del país trasandino, el conjunto partió a Europa, recorriendo todo el continente y llevando una vida en comunidad, hecho que los distinguió como exponentes del hippismo chileno. Instalados en Francia, concibieron, compusieron y grabaron *Alturas de Macchu Picchu*, una de las obras mayores del rock y la música popular chilena.

profesional y será una de sus experiencias de vida más importante tras el encuentro con la compañía Theatre du Soleil y con su directora Ariane Mnouchkine<sup>226</sup>. Andrés encuentra en el Theatre du Soleil un método que cruza de lo artístico a lo social, de lo individual a lo colectivo, de lo práctico a lo místico, es decir, encuentra a su familia teatral. Diez años más tarde lo recordará de esta manera:

“Mi primer recuerdo es como espectador. La tarde que llegué vi un ensayo de Ricardo II. Fue la primera vez que tuve un choque emocional como espectador: me resistía a que la obra terminara, influido, sin duda, por el hecho de no conocer a los actores. [...] Tal vez porque yo no conocía a aquellos actores, veía realmente a un rey, a una reina, a un bufón... Además, creo haber encontrado una salida a la decadencia del realismo. Durante la obra, los actores se cambian los trajes pero son ellos mismos, en definitiva, quienes hacen todo. Diría que es la decadencia del realismo, siguiendo la técnica stanislavskiana del sí condicional y de la memoria emotiva; aquello de que «si yo fuera rey, qué haría yo; si yo fuera mendigo, qué haría yo; si fuera payaso, qué haría yo...» Pero en el Soleil me encontré con una técnica que iba más allá; que decía «si yo fuera rey, qué haría él», y no qué haría yo, puesto que yo no soy rey. Eso de que para interpretar bien a un rey triste deba yo acordarme de un hecho triste de mi vida conlleva, finalmente, una mentira sutil. Yo me puedo acordar de la muerte de mi abuela, que fue muy triste, pero el rey se está acordando de la pérdida de su reino, y no son comparables las tristezas... Hay que comprender al otro en su contexto.” (cit. en Bustos 2002, pp. 117-125)

El Théâtre du Soleil se constituyó en París como una compañía joven, cosmopolita, que inventa nuevos modos de funcionamiento y prioriza el trabajo colectivo. Su objetivo fue establecer nuevas relaciones con el público y distinguirse del teatro burgués para hacer un teatro popular de calidad. Su trabajo se formula como una indagación sobre la capacidad del teatro para representar la época actual. Este compromiso hacia las cuestiones importantes, tanto políticas como humanas en general, se mezcla con la búsqueda de grandes formas de relatos que hace confluir Oriente y Occidente. Cautivada por la noción de compañía de teatro como una tribu o familia, Mnouchkine produjo la ética del grupo sobre reglas elementales: todos cobran lo mismo y el reparto definitivo de un espectáculo se decide después de que

---

<sup>226</sup> Ariane Mnouchkine es directora de la compañía del Théâtre du Soleil que fundó en 1964 con sus compañeros de la ATEP (Asociación Teatral de Estudiantes de París).

todos los actores ensayaban los diferentes papeles. Es una de las últimas compañías que en Europa funciona como tal. En 1964, estrenaron su primer espectáculo *Les petits bourgeois* de Maxime Gorki, Luego vinieron *Capitaine Fracasse* (1965), *La cuisine* (1967), *Sueño de una noche de verano* (1968) y *Les clowns* (1969), en colaboración con el Teatro de la Comuna de Aubervilliers. En 1970, el Théâtre du Soleil<sup>227</sup> se instaló en la Cartoucherie del bosque de Vincennes, un antiguo almacén de armas, lugar que la compañía usaba para ensayar y que transformó finalmente en teatro. Andrés Pérez pasó de ser un observador a un contrato como actor y se integró a la compañía trabajando en *Ricardo II*, *Noche de Reyes* y en la primera parte de *Enrique IV* de Shakespeare. Luego actuó en *La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya* de la dramaturga colaboradora de Mnouchkine; Héléne Cixous, pero el momento cumbre de Andrés Pérez con este grupo lo tuvo gracias al papel protagonista de Ghandi en la obra *Lo indiada*, en 1987.

Cuando Andrés Pérez viaja en 1983 a Francia, a estudiar en el Théâtre du Soleil, su grupo el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO) entra en receso. A partir de 1985, y antes del regreso del creador, el grupo vuelve a las calles, esta vez sus integrantes serán: Pablo Striano, Verónica Zorzano, Roberto Pablo, Rodolfo Pedraza, Renzo Oviedo y Paulina Harrington, entre otros.

Esta experiencia formativa que vivirá Andrés Pérez con Théâtre du Soleil la compartirá con sus compañeros de grupo cinco años después, en Santiago de Chile dónde regresa para unas vacaciones y junto con las actrices Rosa Ramírez, María Izquierdo y los actores Aldo Parodi y Willie Semler, emprende uno de los trabajos más interesantes del teatro chileno con el método Mnouchkine, que había asimilado sorprendentemente bien y que según el cual los intérpretes debían ensayar todos los personajes de una obra

---

<sup>227</sup> Desde los años setenta el Théâtre du Soleil se transformó en una de las mayores compañías de Francia por la cantidad de artistas que alberga (más de setenta por año) y por su proyección internacional. Actualmente es una de las más prestigiosas en el panorama internacional considerada por muchos como "La Meca del Teatro Mundial".

antes de inclinarse por un papel definitivo. Otra característica del trabajo de Ariane Mnouchkine es la utilización de recursos teatrales de las más diversas tradiciones, tales como algunas técnicas del teatro Katakali hindú, del No japonés y de la *Commedia dell'Arte* italiana, todas ellas de gran virtuosismo actoral. Consecuentemente, desde el punto de vista de la escenificación, se subraya en todo momento la teatralidad, es decir; la convención teatral. Con este fin la escenografía, el vestuario, el estilo gestual, la música, la danza, las máscaras, la acrobacia, etc., son utilizadas de la forma más expresiva posible con la intención de potenciar en todo momento la “representación”. Al mismo tiempo, dentro de esta forma de teatro altamente codificado (como lo son las tradiciones antes mencionadas), las emociones están en todo momento presentes, es más, se busca en el actor una interpretación verdadera, pero teniendo siempre en cuenta que el teatro es convención. Este modelo lo aplicará de forma magistral en la obra *La Negra Ester*, cuyo mayor logro fue adaptar una metodología externa a una obra de identidad chilena.

El montaje de la obra de teatro *La Negra Ester* (1988) basada en “Las décimas de la negra Ester”, un poema de amor escrito por Roberto Parra Sandoval, supuso el debut de la compañía Gran Circo Teatro. El montaje se transformó en un fenómeno local e internacional por el espíritu de fiesta explosiva que creaba, ya fuera debajo de una carpa o al aire libre a través de un lenguaje de “chilenidad picaresca”.

En diciembre de 1988, fecha de estreno de esta obra la contingencia nacional cruzada por el reciente plebiscito, dio el golpe a la dictadura de Pinochet, un momento en el que el tema político, la preparación al retorno de una democracia, se presenta de forma transversal en la cotidianeidad y por tanto el arte no era ajeno a la política, en este escenario álgido político y social se estrena *La Negra Ester*, montaje que cuenta la historia de amor y desamor del cantautor Roberto Parra y la prostituta negra Ester. Trabajo que les permite a los intérpretes del Gran Circo Teatro acercarse a la metodología que

los caracteriza la de que el actor no debe juzgar a su personaje, sino más bien despojarse de su propio ego y acoger al personaje.

La mirada se posa sobre un grupo humano que coincide en un burdel de un puerto chileno en los años cuarenta. Hombres y mujeres con remotas esperanzas de redimirse a través del amor. Es un melodrama tratado estéticamente con rasgos esperpénticos, las pequeñas historias, traiciones, amores, desamores, violencia o locura se convierten en espléndidos cuadros de un retrato colectivo que en clave de tragicomedia -exacerbada en ocasiones-, logran estabilizar una gran historia coral, resuelta en su estructura por la presencia de unos músicos en directo que van dando un espacio referencial sentimental y eleva el montaje a un gran espectáculo de teatro total.



Foto. 4.5. Obra *La Negra Ester* (1988). © Clara Salinas

El equipo actoral hace un ejercicio de interpretación virtuosa, tanto por su expresionismo a modo de guiñol, -lo que implica en composición física y vocal-, como en la necesidad de transformarse en diferentes personajes para ir dando continuidad a la narración. Vemos un extracto del texto:

Al puerto de San Antonio  
me fui con mucho placer  
conocí a la Negra Ester  
en casa de Celedonio  
era hija del demonio  
donde ella se divertía

su cuerpo al mundo vendía  
 le quitaban su trabajo  
 pior que un escarabajo  
 donde el jilucho caía  
 la negra muy cosquillosa  
 no aguantaba la barreta  
 güen chanco bonitah tetah  
 su carita como rosa  
 como espiga de orgullosa  
 pero no le valió nada  
 porque estaba deshojada  
 como parra en el otoño  
 pero hay que bajarle el moño  
 a esta carta marcada  
 yo miraba de reajo  
 sin decir media palabra  
 si era tan linda la cabra  
 le hacía la pata al cojo  
 y saldré de mih antojoh  
 pensaba pa mih adentroh  
 no voy a contar el cuento  
 cuando llegue el lindo día  
 la noche voy a hacer día [...]

(Extracto. *Décimas de la Negra Ester* de Roberto Parra)

Existe una controlada sensibilidad que impregna todas las actuaciones, músicas y canciones en directo, los movimientos, el sugerente espacio escénico, la iluminación, hasta lograr un todo que integra al espectador para hacerle testigo de unas vidas rasgadas, subterráneas para la sociedad, pero que es un mundo cargado de amor y cariño, también de mucha ingenuidad. Una fiesta teatral, que encierra un gran canto solidario con una nítida actitud política cuando el fondo y la forma son el mensaje. Para los crítico teatrales de la época esta obra marcará un antes y un después en el teatro chileno, se convertirá en patrimonio inmaterial de identidad colectiva. Andrés Pérez y Gran Circo Teatro optan por esta metodología de trabajo, la que conlleva una visión artística y social dónde el principal objetivo es recuperar lo popular en el teatro, creando un fiesta parateatral. Se organizan como grupo a partir de esta obra llevando una autogestión alternativa porque no cuentan con un apoyo económico externo, ni privado ni gubernamental. Tras el éxito de *La Negra Ester*, Andrés vivió seis meses en Chile y seis meses en Francia, firmó



contratos en Alemania, Estados Unidos y Cuba, donde fue invitado a dirigir diversas obras. En 1997, dirigió una nueva versión de *Julio César* junto a la “Bremen Shakespeare Company” de Alemania. Y ese mismo año trabajó como asesor creativo del programa “Revólver” de la Televisión Nacional.

Gran Circo Teatro se convierte en un acto de resistencia teatral en un país dónde la democracia es un sueño por concretar, dónde las necesidades básicas de la población más humilde no están solucionadas, la discriminación, el doble discurso y la poca confianza en las gestiones culturales de los artistas es lo cotidiano.

Aunque posteriormente no llegó a dirigir una puesta de similar impacto si es cierto, que los trabajos se afianzaron en una línea de interés local. Con el siguiente *Época 70: Allende* (1990), -obra inspirada en el sueño de Salvador Allende-, investigaron el pensamiento, las creencias de este médico y de su convicción sobre el “surgimiento del hombre nuevo”, de una nación soberana económica y políticamente, para ello conversaron con hombres y mujeres, trabajadoras comunes y corrientes que les dieron sus opiniones, su sentir respecto a ese hombre y su lucha por cambiar el país sin recurrir a las armas. La dramaturgia giraría en torno a los sucesos históricos, políticos, sociales y culturales de aquel momento, y en torno a lo que se anteponía al sueño de Salvador Allende. La compañía hace reflexionar sobre los hechos ocurridos años antes, es un formato de teatro documento, un teatro de la memoria que no tuvo muy buenas críticas por parte del público, quizás no preparado para analizar la historia reciente de su país. La obra se estrena en 1990, cuando solo dos años antes se recupera la democracia en el país. El imperativo de contar se encuentra con la imposibilidad ya que el testigo siente que de todas maneras faltan las palabras necesaria para expresar la magnitud y el peso de lo vivido, todavía hay traumas no resueltos que irrumpen públicamente, a finales de los años noventa, a través de una cacofonía de voces minoritarias y alternativas en contra de la operación de excluir la memoria con el fin de olvidar los orígenes

(la barbarie del golpe, las muertes, la dictadura, las torturas, los desaparecidos), se generará una hibridez que conformará el complejo universo de poéticas de la memoria desde el posterior golpe de 1973, hasta la restablecida democracia.

La siguiente puesta en escena fue *Popol-Vuh* (primera parte: *La creación*) (1992) basada en el texto maya-quiché que funda una cosmogonía latinoamericana. Para los indios quiché de Guatemala es como la Biblia, de hecho el significado de los términos son: Popol, palabra maya que significa reunión, comunidad, casa común, y Vuh que significa libro, papel, árbol de cuya corteza se hacía el papel, se puede señalar que hay una conjunción de religión, mitología, historia, costumbres y leyendas. Es esencialmente una descripción del conjunto de tradiciones mayas, quienes habitaban la región guatemalteca, pero también aparecen agregadas algunas ideas cristianas, lo que hace suponer que el autor conocía a misioneros católicos. No se conoce el nombre del autor pero por datos sacados del contenido de la obra, se supone que ha sido escrito hacia 1544.

En el proyecto escénico de Andrés Pérez se recrea el origen milenario del continente, abandonando el curso cronológico de los acontecimientos, introduciendo cuadros simultáneamente en varias situaciones representadas. El trabajo del sentido se orienta al empleo de distintos significantes no vinculantes, pero poseedores de una nueva articulación fundada en lo fragmentario y aleatorio. La música, la danza, la plástica corporal, el movimiento y la expresión sonora de la lengua de los actores, esto último como representación semiótica de lo originario, se encargarán de crear el efecto de realidad que persigue la nueva dramaturgia. En cuanto a la fragmentación, es otro de los componentes del paradigma teatral posdramático, su función consiste en formar una imagen construida por trozos o fragmentos, anulando la idea de totalidad escénica que predomina en la estética tradicional. En este sentido, la utilización de los diferentes materiales del montaje (decorado, iluminación, actores, espacios) dejan de ser

meros referentes físicos o materiales para convertirse en componentes que ayudan a crear sentidos, mientras mayor sea el despliegue, más rico será el nivel de significación de la obra.

El concepto del tiempo y la realidad en esta obra se congelan en un presente perpetuo como resultado del debilitamiento de la historicidad, -en cuanto discurso central y seguro-, las imágenes representadas aparecen enmarcadas dentro de un concepto de temporalidad en el que el pasado y el futuro quedan abolidos, imponiendo el tiempo escénico al realismo del reloj interno. Cesa aquella relación unitaria y continua que caracterizaba a la intriga clásica para dar lugar a significantes materiales aislados, desarticulados, incapaces de unirse en secuencias coherentes. En el fondo, lo que se busca es experimentar nostálgicamente el pasado, sin que necesariamente signifique la reconstrucción puntual del mismo.

Siguieron dos obras *Noche de Reyes* y *Ricardo II* (1992) revisando a Shakespeare como homenaje a Ariane Mnouchkine, que el público tampoco recibió con mucho entusiasmo, no eran copias de las puestas de Théâtre du Soleil sino creadas con las técnicas aprendidas con ellos y mezclando elementos del circo como el personaje de Orsino que se descuelga de un trapecio y comienza su monólogo o la entrada de otros personajes en zancos que se presentaron en un lugar olvidado de la vida cultural y que la compañía quiso revivir en el Teatro Esmeralda.

Trabajaban mucho -ensayo tras ensayo- con el concepto de suma de conceptos, como aportes. El director como primer observador del grupo veía la escena, cuando estaba de acuerdo con la propuesta del actor, lo decía y cuando no lo estaba, no decía nada y entonces el actor tenía que proponer hasta que se fijaba la propuesta. El actor como creador tiene que construir su propia dramaturgia y esas propuestas son validadas por el director en cuanto observador externo. Esta llamada dramaturgia del actor viene de las

influencias de Eugenio Barba y su concepto específico de *training* muy conocido en Hispanoamérica y por supuesto en Chile.

En 1994, Andrés Pérez viajó por un año a Europa para buscar nuevas motivaciones -tanto personales como profesionales-, alejándose de la compañía, Rosa Ramírez quedó a cargo de la misma pero finalmente se disolvió ese mismo año. A la vuelta de Andrés Pérez la compañía continuó con un único integrante; él mismo, pero posteriormente se retomó el trabajo teatral con nuevos actores y nuevas obras.

De la obra *La consagración de la pobreza* (1995) cuyo autor es Alfonso Alcalde consiguieron salir de un realismo costumbrista para encontrar un punto interpretativo más cercano a la intención que el autor proponía en el texto. Los personajes son seres que a pesar de vivir en la pobreza extrema, mantienen intacto sus sentimientos, la obra se centra en dos payasos que van sobreviviendo al pragmatismo del mundo con golpes de ingenio. Este montaje tiene una gran carga emocional para la compañía, se produjo en esas mismas condiciones de pobreza que asolaba el grupo ya que no consiguieron financiación y la escenografía, el vestuario, utilería y demás elementos fueron sacados de basureros dotándolos de un tratamiento teatral pero la realidad de la situación fue trabajar con la pobreza misma descubriendo el misterio que subyace en la marginalidad. Desgraciadamente su autor no pudo verla en escena ya que se suicidó antes de ver el estreno. Este collage de objetos fragmentados, prestados y otros elementos comunitarios suponía la gran metáfora del Chile, la precariedad del momento.

Un segundo encuentro tuvo Andrés Pérez con Roberto Parra que a diferencia de *La Negra Ester* (1988) en el trabajo dramaturgico de *El desquite* (1996) solo tuvo que hacer ajustes para llevarla a un terreno en el cual la vida y la muerte se confundían con personajes que al morir permanecían en las casas, y lugares donde habían vivido, un añadido que no fue del gusto del autor. Abundan personajes populares mezclando leyendas y memorias orales, música

campesina y picardía chilena. Este proyecto se lo dirige a la compañía teatral Sombrero Verde, grupo que se forma de la amistad que tienen con los componentes de Gran Circo Teatro. Los ensayos fueron largos y durante los mismos Roberto Parra fallece, dejando al grupo con una sensación de deuda y responsabilidad, en medio de un proceso que constantemente se llenaba de dudas. En esta obra, al igual que en *La Negra Ester*, se pide al público su participación para sostener algún elemento escenográfico en un momento dado o para invitarles a vino, pan, bebidas, etc., donde actores y público se mezclan durante la representación.

Durante 1996 Andrés Pérez va a trabajar en una serie de proyectos operísticos apoyado por la Fundación Andes, con el que llevará la lírica a las poblaciones más desfavorecidas. En un trabajo de adaptación de *El Señor Bruschino* de Rossini donde aplicará elementos de su método de trabajo y buscará la ambientación en el cine mudo, una ópera de blanco y negro, con elementos chilenos como la danza cueca<sup>228</sup>, y utilizando la pantomima. La ópera se estrenó en el Teatro Municipal durante los conciertos del mediodía con lleno de público. Llevó la ópera a La Legua, una población emblemática del sur de Chile fundada por los trabajadores de la industria del salitre que se opusieron al régimen golpista luchando abiertamente, es de tendencia de izquierda y junto con la población de La Victoria son las más emblemáticas por su resistencia activa a la dictadura.

Una invitación al año siguiente, del director musical Eduardo Browne, fue aceptada por Andrés Pérez para el montaje de la ópera *La Escala de Seda* de Rossini también, una ópera cómica que presentará en La Pincoya, población periférica de Santiago nacida en 1969, delante de mil quinientas personas. Un ambiente pobre, una vivienda simple constituye la escena donde se representan historias de amor, arribismo económico y situaciones cómicas.

---

<sup>228</sup> La cueca es un baile de pareja suelta, en el que se representa el asedio amoroso de una mujer por un hombre. Los bailarines, que llevan un pañuelo en la mano derecha, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos, es la danza nacional oficial de Chile.

Las alusiones que incorpora Andrés Pérez del partido de fútbol de Chile contra Paraguay en el Mundial '98 -donde Chile sale ganando-, acercan la ópera al pueblo. Una última colaboración con Browne en 1998, para la ópera rossiniana *La Cambiale di matrimonio*, donde una puesta en escena tradicional puso el énfasis en la capacidad creativa de los cantantes y con la movilidad del coro puso el punto de innovación dentro de lo estático que caracteriza tradicionalmente a la ópera. Con esta incursión en el mundo operístico Andrés Pérez cumple sus deseos de acercar la ópera al pueblo y de interactuar con la producción de diferentes géneros.

Este mismo año será muy fértil en cuanto a producción, montará obras como *Madame Sade* (1998) de Yukio Mishima mostrando los mundos del autor japonés y de Sade, explorando las profundidades de la sexualidad. En el texto original aparecen solo dos personajes femeninos y en la versión de Gran Circo Teatro van a ser representados por actores masculinos. Los actores esconden su masculinidad convirtiéndose en mujeres y jugando con la identidad de género masculino/femenino, apostando por la trasgresión. Como material de trabajo le pidió a los actores que leyeran *Los tratados secretos del Nô* de Zeami. El diseño escenográfico de nuevo, son objetos de reciclaje donde quedan descontextualizados de su cotidianidad, tomando una nueva vida en escena, por ejemplo; los collares de los actores son pinzas de colgar la ropa, los reflejos luminosos son CDs colgaos, las pelucas son de esponjas metálicas para limpiar cacerolas, que de forma desmesurada evocan las del barroco. Hurtado (2002) lo describe de esta manera:

La dinámica, en momentos, se vuelve delirante; a pesar de eso, la desproporción y la desmesura, el grotesco que brota de la confrontación de las apariencias con el ser, el recorrido de las palabras por un mundo de preguntas, acusaciones, confesiones y transgresiones, va dejando en el espectador un sedimento cada vez más persistente de amargura y, por qué no decirlo, de vacío trágico. (pp. 120-150)

Esta fue una obra experimental donde la investigación les llevó a acercarse a la estilización de la forma femenina, un laboratorio que hizo camino por Argentina, Bolivia y Colombia.

La primera experiencia de trabajo con una autora fue con la obra *Tomás* (1998), basada en el libro *Cartas para Tomás*, de la actriz nacional Malucha Pinto, son cartas que escribió para su hijo con parálisis cerebral en la que le cuenta al niño los conflictos del mundo que le rodea y lo que esta situación provoca en los adultos. Para Andrés Pérez supone una gran dificultad la dirección de esta obra al intentar no traicionar el mundo de la autora y entender el corazón y la mente de una mujer -que en principio no comprendía- y que después de ocho meses de laboratorio con la autora fue capaz de traducir su mundo a la escena, le supuso uno de los trabajos más duros en cuanto a la dirección escénica.

Este mismo año trabajará como coreógrafo en la obra *La ópera de los tres centavos* (1998), de Brecht bajo la dirección de Fernando González para el Teatro Nacional, donde aportará el colorido, el movimiento, la danza y recursos escénicos que lo caracterizan.

Un año más tarde, con Gran Circo Teatro estrenará *Nemesio pela'o que es lo que te ha pasa'o* (1999), con dirección de Andrés Pérez y texto del joven autor Cristián Soto. De nuevo lo popular y la chilenidad, esta es una obra para festejar y con ella se cierra la teatralogía de la identidad chilena (*La Negra Ester, Época '70: Allende, La consagración de la pobreza*). De manera alegre y lúdica nos encontramos con la obra que representa el espacio campesino de un pequeño pueblo de provincias. Este montaje tiene elementos comunes con los anteriormente citados por la creación del imaginario social. La obra se caracteriza por ser un melodrama que saca a relucir la parte bondadosa de los personajes (madre soltera, hijos sin padre, el huacho, mujeres en bares y expuestas a los deseos de los hombres, el viejo con poder -el General Muñoz- enamorado de la jovencita inocente, el enamorado joven y pobre a quien la

joven ama, la sociedad en tiempos de control por parte del ejército, etc.), el lenguaje de la obra no está en verso, pero si tiene una rima no convencional que el autor considera que la gente de campo siempre rima al hablar y cuenta que se inspiró en *La Negra Ester* y *El Desquite* para construir este lenguaje. La escenografía ambienta el espacio agrario con elementos musicales y folklóricos en vivo y el espacio de la ciudad se ambienta en un bar, como un espacio lúdico y de ocio, donde se reúnen militares, mujeres fáciles, personajes populares. Dividido en tres espacios: la casa, el bar y el baño, siendo la parte central móvil donde van pasando situaciones distintas. Andrés Pérez conoció la obra en el año 1996, cuando estaba dirigiendo *La Pérgola de las Flores* de Isidora Aguirre<sup>229</sup>, y Cristián Soto -el autor de *Nemesio*- era uno de los bailarines del coro, Andrés Pérez leyó la obra de Soto y enseguida pensó que era una obra para trabajarla con Gran Circo Teatro, en ella también participó su hijo Andrés.

El director volverá de nuevo a las calles con una adaptación de la obra *El Principito* del autor francés Saint de Exupery, se titula *Visitando al Principito* (2000), se estrenó en La Plaza de Armas con aviones de mimbre, soles de tejido y planetas de colores, con los que el espectador deja de percibir esa mirada europea del autor para ver la presencia del mundo Latinoamericano. Para Andrés Pérez la vuelta a la calle es una necesidad, un servicio social que se ofrece a la comunidad, el teatro para él es una vía de autoconocimiento y la mejor manera de conocer a los demás. Mariana Muñoz (2002), componente del grupo recuerda el proceso de creación de esta manera:

---

<sup>229</sup> Comedia musical que narra, en una mágica evocación, cuando el alcalde de la época ordenó erradicar a las pergoleras que trabajaban junto a la Iglesia de San Francisco en Santiago, a causa del ensanchamiento de la Alameda. Las Pergoleras, lideradas por Rosaura San Martín, se oponen a la medida y con ayuda de los estudiantes, los sindicatos y los actores, ganan la batalla logrando una prórroga de 15 años por parte de la Municipalidad de Santiago. *La Pérgola de las Flores* es el clásico de los clásicos de la dramaturgia nacional, representa el género de la comedia musical con características muy chilenas, de manera muy genuina es un espectáculo que partiendo de una anécdota nacional del año 1929, permite a un crecido número de personajes, expresarse a través del diálogo, el canto y la danza.



Cada actor fabricaba su utilería, junto a los expertos del mimbre que moldearon los planetas, el sol, los pájaros, la luna... todos estaban encargados de crear un mundo, el mundo del Principito. En este montaje como en otros, los personajes no son asignados, todos tienen que estar dispuestos a probar todos los roles, diría que esa es una regla del método Pérez, ya que se repite en todos los montajes como una metodología. Andrés buscaba sacar todas las imágenes comunes y trabajar desde una visión personal y original del cuento, buscar en cada actor el Principito que cada uno tiene (...) Puedo estar segura del ejercicio político que significa contar la historia de un hombrecito al que le gusta reír y hacer preguntas, saltando sobre planetas de mimbre y pirámides de fierro. Es otro tipo de denuncia, es apelar a la belleza que falta en las calles, es trabajar la esperanza, aunque cueste. (pp. 94-97)

Algunos teóricos han denominado las prácticas espectaculares de Andrés Pérez como poéticas de la postmodernidad, son procedimientos de otras disciplinas como el mimo, la danza, el circo o el cine. Algunas de estas prácticas utilizadas en obras como la que describimos anteriormente *El Principito*, en la que participan gran número de personajes, trajes alusivos y muy coloristas, pruebas de saltimbanquis o acróbatas, un trabajo físico que te lleva al suspenso por el riesgo y virtuosismo circense que corren los actores acompañados por una gestualidad exagerada y música en vivo que potencia las acciones de los intérpretes.

En este mismo año dirige también *Voces en el Barro* (2000) donde seis mujeres indígenas cuentan su historia de opresión y sufrimiento, aquí Pérez va a utilizar la estética corporal de lo estático, se lo dirige a la compañía de la propia autora del texto Mónica Pérez, así como también la dirección de la obra *Chañarillo* (2000) de Antonio Acevedo Hernández para la compañía Teatro Nacional de la Universidad de Chile.

La última obra que interpretará Andrés Pérez para Gran Circo Teatro, antes de morir, será *La Huida* (2001) basada en un hecho ocurrido en 1920, durante el régimen del General Carlos Ibañez del Campo, donde la comunidad homosexual fue perseguida. Muestra la destrucción que provoca el odio y el patriotismo irracional de los homófobos, y lo hace a través de una historia que cuenta la versión no oficial, sobre un grupo de ellos que fueron lanzados a alta mar en esa época. Esta obra tiene elementos autobiográficos pues Andrés Pérez muestra su identidad a través del teatro, su obra llega a constituir metáforas que conectan con el imaginario social. La obra está



Foto. 4.6. Obra *La Huida* (2001)

basada en un rumor muy fuerte corroborado por la ciudadanía y también por los adversarios políticos, ya que a algunos de ellos los hacían pasar por homosexuales para lanzarlos al mar, pero este hecho era desmentido por el gobierno. Es la inmersión en la historia de hombres y mujeres que no encajan en el modelo de comportamiento social e

individual impuesto desde el poder. La trama cuenta la historia de Manuel y su amante que se enfrentan a la realidad, producto de la persecución de las brigadas de saneamiento en contra de los homosexuales, del fascismo ordinario que surge en el pueblo, producto del miedo sustentado por la ideología imperante. Andrés Pérez tuvo que sustituir al actor que hacía de Joaquín -él mismo en la obra-, y escuchó hablar sobre la historia del barco en una casa como la de Joaquín, esta es una obra que comenzó a escribir en 1974 aunque tuvo momentos en que dejaba de escribir, sobre todo cuando sentía que hablaba más él que sus personajes. La homosexualidad es un tema que le

atañe profundamente y la represión que se ejercía en contra, también. En una fiesta clandestina de homosexuales alguien le dice: “ojalá nunca vuelva lo del barco”, él pregunta: “¿qué es eso de lo del barco?” y le cuentan que se los llevaban en un barco donde en alta mar le ponían los pies en cemento fresco y mordazas en las bocas para que no gritaran. Con esta obra volvió a códigos de un teatro realista, pero introdujo elementos cinematográficos y proyecciones audiovisuales en escena.

Junto a la compañía Gran Circo Teatro siguió presentado obras en las calles y explorando nuevas facetas. Algunas de ellas muy poco conocidas fuera de Santiago o no reconocidas como actividad artística, era la parte de activismo social que había llevado a cabo Andrés Pérez en acciones como las actuaciones de travestismo, las fiestas Spandex, que fueron las primeras “fiestas alternativas” realizadas inicialmente en el Teatro Esmeralda, en el sector de San Diego, como medio de financiar el montaje de las obras del Gran Circo Teatro, estas fiestas se realizaron con personas afines al mundo del teatro, el Arte y el diseño, mezclando elementos del teatro, el performance y el rock, con el fin de financiar las obras de Andrés Pérez, en este caso: *La Negra Ester*, *Ricardo III* y *Noche de Reyes*. Estas fiestas sirven como instrumento para revitalizar y dar continuidad al cuerpo social, las condiciones de los ochenta cambiaron radicalmente durante los noventa. La estructura de lo festivo mantuvo el espectáculo, la puesta en escena, las nuevas tecnologías, las nuevas estéticas, articulándose como operación artística, en donde se emplean variadas manifestaciones visuales y teatrales; una especie de acción visual colectiva que congregó nuevas propuestas y amplió los espacios habituales de creación y circulación. Uno de estos espacios míticos por el que luchó Andrés Pérez fueron las bodegas Matucana, -galpón en desuso-, que se convirtieron en centro de la contracultura de la época y que Andrés Pérez soñaba con convertirlo en un centro cultural. El ritual de la purificación del Estadio Chile, sus tentativas para organizar un teatro popular en las bodegas Matucana, o

incluso la celebración pública de su propio funeral, -Andrés Pérez murió de SIDA en 2002, una multitud le dio la despedida y el último aplauso en una fiesta callejera-<sup>230</sup>, todas ellas fueron acciones artísticas que realizó expandiendo los límites de su lenguaje teatral.

El teatro de Andrés Pérez Araya es el teatro independiente chileno con quién se han formado grandes actores y actrices del país y que dejó una huella indeleble en la historia teatral de Chile, pionero del teatro callejero e innovador con su grupo Gran Circo Teatro. Su teatro dio voz a la historia no oficial de la dictadura chilena un teatro de la memoria que oficialmente no se quiere recordar. La expresión artística del teatro es el medio que funcionó mejor a finales del siglo XX como espejo de la identidad Chilena. Fue un director y dramaturgo que luchó por un reconocimiento y un espacio de trabajo para la dinamización cultural. Es evidente que Gran Circo Teatro de Chile quiere mantener su independencia frente a las instituciones y ser un foco de resistencia, pero a diferencia de la Europa que Andrés conoció, Chile es un país pasado por una dictadura política brutal y la falta de las mínimas condiciones de vida digna en la población hacen muy difícil mantener esa independencia, incluso hoy día, el grupo mantiene el problema del espacio teatral para desarrollar su trabajo.

Todas las obras que llevó al escenario, más allá de sus particularidades, tienen denominadores comunes, profundos y recios. Hablan de mundos marginales, de pobreza y prostitución, territorios endurecidos que, paradójicamente, son cruzados por la profunda humanidad de sus personajes, lo que en parte dulcifica el entorno. En esa humanidad destacan lo ingenuo de los personajes, sean borrachos, marinos, mendigos, obreros, policías, hombres o mujeres, gente vieja o joven, todos son protagonistas de crónicas de la vida diaria, una mayoría con procedencia social a medio camino entre lo urbano y

---

<sup>230</sup> En el año 2006 el Senado de Chile declaró el 11 de mayo como el “Día Nacional del Teatro”, en honor a su destacada carrera.

lo campesino, a eso se agrega el recurso de una gestualidad, la investigación para la integración del gesto y la palabra que fue evolucionando, exteriorizando el mundo interno del personaje. Relevante en sus obras es el uso de espacios teatrales no convencionales como la plaza del Cerro Santa Lucía, galpones, carpas, bodegas y otros lugares al aire libre. Son ambientes que, además de prestarse para que fluya el caudal escénico, garantizan una nueva relación entre el público y la obra. Andrés Pérez no recurre a estos mecanismos para exhibir técnicas y destrezas, sino para ayudar a que la emoción actoral más pura se manifieste con la mayor fuerza posible. Y, sobre todo, para que brille sobre el escenario el pueblo real, entendido en su concepto más amplio: esa masa de gente anónima que tiene en común costumbres, modos de vida, luchas, esperanzas, traumas y virtudes; y que se relaciona entre sí en medio de sistemas de poder y dominación social que a menudo colisionan. A través de sus historias los personajes critican los abusos y las injusticias, como sucede en su versión de *La Pérgola de las Flores* (1996) de Isidora Aguirre, la injusticia punto de atracción de esta obra es la lucha de un grupo de mujeres por la defensa de sus lugares de trabajo.

En las obras que dirigió Andrés Pérez Araya, la marginalidad se asoma sin que la persona pierda su dignidad, más bien como sustrato de la idiosincrasia chilena, melancólica y perdedora. La gran aportación de este creador, es llevar el teatro a sus orígenes, a esa gran fiesta catártica, un ritual pagano donde se mezclan las diferentes clases sociales. Un momento de comunión donde los largos intermedios eran propicios para compartir comida y música. Su metodología es única con el uso de la máscara o maquillajes, el actor tiene que vaciarse para dejar entrar al personaje durante su peculiar utilización del metateatro cuando los actores llegan al espacio, ahí se transforman en los personajes que van a representar delante del público.

El actor sensible con capacidad emotiva es descrito por la investigadora Ileana Diéguez (2002) quién le acompañó en un Taller-laboratorio actoral: “El

actor debía vislumbrarse como un poeta, un revelador de mundos ocultos que parecían configurarse en nuevos y sorprendentes rostros, como si realmente fuera posible una utopía del hombre enmascarado”, (p. 122). Siguiendo a Villegas (2009), es un error considerar a Andrés Pérez Araya solo como constructor de la identidad chilena o su poética vinculante exclusivamente con el Teatro du Soleil, fue un director, actor y dramaturgo multifacético, transitó por los diferentes géneros artísticos y generó nuevas gramáticas para el contexto artístico y social chileno, así como su trabajo realizado en el ámbito internacional, siendo un constante investigador abierto siempre a experimentar con nuevas formas teatrales, con su muerte desaparece un imaginativo creador y reestructurador del lenguaje escénico del grupo que tras su muerte no han podido superar.

#### 6. 4. JESUSA RODRÍGUEZ O LA MUJER INCONVENIENTE EN EL ACTIVISMO SOCIAL

Jesusa Rodríguez (Ciudad de México, 1955), es una de las mujeres artistas más influyentes de la escena mexicana. Para ella, el teatro es una forma de vida, una forma de ser y estar en el mundo, personalmente no concibe vivir en un mundo o en un país donde no esté involucrada en la realidad que le rodea, afirma que para conocer esta realidad hay que mirarla y analizarla. Pertenece al movimiento feminista y hace suyo el lema que gritaban las feministas de los sesenta, “Lo personal es político”<sup>231</sup>. Volcada de lleno en el movimiento de resistencia pacífica, apoya abiertamente, la causa política de Andrés Manuel López Obrador, contra el fraude electoral vivido en México,

---

<sup>231</sup> Conseguido el voto femenino las mujeres se dan cuenta que no tienen poder sino tienen representación política. En el caso de México el otorgamiento del Sufragio Femenino llegó relativamente tarde, en 1953, bajo la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines, no sin una lucha constante de feministas mexicanas, desde el periodo inmediato a la revolución mexicana de los años 1915-1916.

en 2006. En acción protesta, Jesusa guió una de las manifestaciones más grandes de Oaxaca contra la elección de los partidos políticos del PAN (Partido Acción Nacional) y del PRI (Partido Revolucionario Institucional). Como activista social, ha liderado multitud de debates, intervenciones callejeras y también ha contribuido con artículos en revistas feministas, en un país tremendamente patriarcal dónde actualmente viven bajo la lacra de uno de los grandes feminicidios de la historia contemporánea, en Ciudad Juárez y Ciudad de Chihuahua, una causa social de la que Jesusa no es ajena<sup>232</sup>. Para conocer el alcance del compromiso social de Rodríguez, en el año 2000, ella y su pareja Liliana Felipe<sup>233</sup> fueron las primeras mujeres lesbianas cuyo matrimonio fue reconocido por el gobierno mexicano. Como pareja también artística, Liliana Felipe es coautora de las acciones y espectáculos que dirige Jesusa Rodríguez sobre todo en la parte de composición e interpretación musical. Los antecedentes de este activismo radical deviene de finales de la

---

<sup>232</sup> Se calcula que 370 jóvenes han sido asesinadas en Juárez y Ciudad de Chihuahua a lo largo de los últimos once años. El Día de Muertos, las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, personificadas en la actriz Jesusa Rodríguez y decenas de ciudadanos, exigieron al presidente Vicente Fox, justicia y castigo para los responsables de los crímenes. Con el rostro cubierto con una calavera, la comediente, integrantes de la organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa” y otros representantes de organizaciones civiles marcharon en silencio, solo avanzaron unos cuantos metros porque policías de la Secretaría de Seguridad Pública les bloquearon el paso, hacia la residencia oficial de Los Pinos donde se dirigían. En nombre de los cientos de mujeres asesinadas y otros cientos de desaparecidas, Jesusa Rodríguez reclamó: “a qué le tienen tanto miedo, por qué nos mandan un impresionante despliegue policiaco como si nosotros fuéramos los asesinos, como si nosotros lo hubiéramos planeado”.

<sup>233</sup> Liliana Felipe es argentina, cordobesa de Villa María. Salió de ese país en 1974 y está radicada en México desde 1978 en donde se desempeña como cantante, pianista, cabaretera, compositora de tangos y poeta. Su larga carrera musical comenzó en 1980 cuando grabó su primer disco dedicado a la Comisión de familiares de desaparecidos por razones políticas en Argentina. La música de Liliana está hecha de materiales populares, mexicanos y argentinos, dos culturas de las que se nutre: de la argentina el dolor del exilio y de la mexicana la distancia de la adopción. Sus temas se ríen de la cotidianidad y de los sentimientos en que vivimos atrapados los seres humanos a través del juego con las palabras que en ella son tan paradójicas como la realidad misma. Desde que se encuentra con Jesusa Rodríguez el lenguaje artístico que crean es un viaje dramático a nuevas formas contemporáneas de performatividad.

época de los sesenta porque México sufre revueltas y mutaciones en todos los órdenes de su realidad social, política y económica.

Los acontecimientos de carácter vertiginoso que sufre el país ponen de manifiesto la estrechez de miras y la incapacidad de respuesta del Gobierno para hacerles frente, parte de la población rompen de manera radical la inercia de sus premisas ideológicas y va apareciendo de forma paulatina pero segura, una nueva sensibilidad social que es producto de la desilusión, el enfado y la esperanza deteriorada.

El 2 de octubre de 1968, será una fecha que marcará el imaginario social de las siguientes generaciones mexicanas. Tras las exigencias de respeto a los derechos humanos y civiles demandadas por estudiantes y sectores de clase media, estas serán respondidas por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz con una masacre. Posteriormente la increíble capacidad de respuesta de la sociedad civil en la capital mexicana tras el terremoto de 1985 -con un voluntariado de máximo auxilio a los afectados-, contrastará con la escasez de la acción del gobierno y años más tarde será la insurgencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994, quién hará desvanecer las políticas neoliberales del presidente Salinas y la confirmación del tratado de libre comercio con Estados Unidos (NAFTA), además del asesinato del candidato presidencial del PRI Luis Donaldo Colosio, que creará una atmósfera de incertidumbre hasta ahora inédita en el México contemporáneo.

Es innegable que el impacto de los acontecimientos históricos, - imposibles de abarcar en este estudio por escapar a nuestro propósito además de su magnitud y complejidad-, se reflejan en las expresiones culturales que van introduciendo una nueva sensibilidad social traducidas en manifestaciones artísticas que desafían las referencias establecidas; modos y lenguajes que constituirán una actitud crítica ante los medios masivos de información. Los cuales, serán promotores de la uniformidad y el mercadeo de moda y de un consumo auto-complaciente que erosionan las formas tradicionales de



convivencia e imponen estilos de vida publicitarios, en este sentido el elemento de la televisión será una constante en la obra de nuestra protagonista para criticar esa uniformidad de la que hablamos.

El desinterés por implementar un proceso democrático, además de un discurso político de la izquierda que no atiende a la integración de los derechos de las mujeres, de la minorías sexuales y los jóvenes, hacen que la escena mexicana asuma y se enfrente a esta atmósfera social y política de desconcierto. Se desarrollará una investigación hacia lenguajes dramáticos que puedan encarnar estas realidades emergentes. Los jóvenes artistas en búsqueda de nuevas expresiones reexaminan el carácter formalista de las vanguardias y el país se convierte en cuna de hibridaciones y experimentaciones artísticas y tecnológicas. Estas manifestaciones estéticas son integradas por los creadores mexicanos, dentro del contexto de esta nueva realidad social.

Jesusa Rodríguez es artista, performer, activista y profesora en la Universidad de Guanajuato, donde enseña teatro y resistencia popular y pacífica. Siempre ha considerado el “teatro” como una herramienta poderosa para el activismo. Su sentido ideológico y estético lo expresa a través de la conexión entre el performance y la política. Puede ser, que su obra artística no sea tan famosa como su activismo pero tanto su obra como su vida están estrechamente ligadas a una manera de vivir y ser. Sus estrategias artísticas adquieren un lugar muy significativo en la historia del teatro, el espectáculo y la teatralidad en América Latina y prueba de ello, es la obtención del reconocimiento internacional a lo largo de su carrera con diversos premios y becas<sup>234</sup>.

Es una artista que usa el humor para discutir sobre temas serios, como los derechos para las mujeres, la participación en las políticas, el

---

<sup>234</sup> Premio como mejor actriz por *El Concilio de Amor*, Festival de las Américas, Montreal (1989); Beca Guggenheim (1990) y Beca Arts And Humanities de la Fundación Rockefeller (1994-97). Recibió el OBIE Award del Village Voice de New York en el año 2000.

transculturalismo, multiculturalismo y multinacionalismo en México, especialmente siendo defensora de poblaciones marginales.

Su performance rompe las tradiciones teatrales y juega con las expectativas de la audiencia. Rodríguez usa el cuerpo, a menudo el de mujer y el desnudo, como punto de partida para sus experimentaciones y creaciones. Se pregunta sobre la naturaleza de la recepción del performance y su política de representación. Su grupo teatral, teatro de La Capilla, maneja su obra en espacios de cultura independiente, sin becas ni subvenciones oficiales, donde está prohibida la autocensura. Es decir, sale del edificio e institución del teatro y va a los restaurantes, a las calles, para incorporar a la gente de manera cotidiana. Es una artista disidente, si por disidencia tomamos la definición literal de “ubicarse en otra parte”. Sus puestas, se sitúan en la resistencia, en la articulación política y en la movilización contemporánea. Rodríguez explica su salida del escenario como un lugar para el teatro y la filosofía, aduciendo que los teatros se han vuelto espacios imposibles, se han constituido en instituciones y empresas para proyectos comerciales y consecuentemente en escenarios dependientes de la televisión. Contrarios a lo más importante para ella, el espacio en el cuál una persona puede “ser”<sup>235</sup>.

La trayectoria artística de Jesusa Rodríguez tiene un largo recorrido de formas y disciplinas diversas, parte de un teatro tradicional pasando por la ópera, opereta y finalmente llegando al cabaret, viene influenciada del cabaret alemán y del teatro de carpa, ambas formas nacidas a principios del siglo XX. El Teatro de Carpa eran teatros ambulantes, actos culturales y artísticos de estilo popular, los cuales se realizaban en una infraestructura móvil con un techo de lona. Este era un teatro frívolo en contraposición al teatro serio, un teatro de variedades que cumplía una función social importante. A diferencia de los circos clásicos, representaban únicamente números humorísticos o culturalmente sencillos, sin mayor elaboración escénica. Surgieron en la capital

---

<sup>235</sup> Entrevista personal en el encuentro de creadoras del FIT (Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz), en octubre de 2006.

mexicana y luego en otras ciudades del país para cubrir la necesidad de las clases populares, como espacios de esparcimiento y diversión, ya que este numeroso núcleo poblacional veía en los teatros establecidos lugares con espectáculos para la gente pudiente, dónde sólo se representaban funciones que poco o nada tenían que ver con el pueblo, además con precios fuera del alcance de sus bolsillos. En estos espacios teatrales -espacios públicos- donde la crítica, la sátira, la broma y las risas eran los lenguajes fundamentales, utilizados como estrategia de resistencia y empoderamiento del individuo. El espectador no tenía una actitud pasiva, al contrario, ejercía su libertad de acción gritando sus opiniones y tomando actitudes como parte del espectáculo, el resultado de esta improvisación sobre la interacción entre actores y espectadores hacían de la experiencia algo único e irrepetible.

A este teatro popular se acercaba un conglomerado de tipologías sociales: estudiantes, artistas, borrachos, prostitutas, soldados, políticos, etc. Se generaba una tradición oral también fundamentada en la música (boleros y rancheras) que se situaba en el centro de la cultura popular, se convirtió en un modo de transmitir las noticias y la crítica de los eventos sociopolíticos de la ciudad de México, un modo de estar al día que llegaba a todos los rincones del país, contribuyendo así, a crear una identidad nacional. Estas formas de entretenimiento tenían fines didácticos y generaban activismo político, fueron sumamente populares en este periodo de la historia mexicana hasta prácticamente desaparecer en la década del sesenta.

Jesusa Rodríguez considera el teatro de carpa como un teatro político interesante y revive estas formas para llegar a fines similares. El teatro de carpa es antecedente del cabaret político y este desemboca en el activismo teatral de la creadora. Rodríguez afirma en la entrevista a Kelty y Kelty (1997), que:

(...) el trabajo del cabaret y de la sátira política son las aves de rapiña de la crisis. Para nosotros una crisis significa nuestro mejor momento. Este género teatral es un género que se necesita muchísimo en la desesperación. No sólo económica sino en

la desesperación ideológica, social y política. La razón no es porque es una válvula de escape o desahogo. Todo lo contrario. Yo pienso que el arte del cabaret o de la sátira o de la farsa es un arte esencialmente precario. Cuando no tienes nada tienes que sacar de esa nada todo lo que puedas. (p. 123)

La creadora sostiene que el cabaret es una forma compleja y una potente herramienta política y está inevitablemente vinculado a la historia contemporánea. No ve ninguna diferencia entre el cabaret-performance y las intervenciones y acciones callejeras de protesta. Todos ellos aspectos cruciales en su trayectoria como artista que explora el drama personal y público de la cultura mexicana, ejemplo de ello es que desde el presidente Fox y su mujer (Marta Sahagún) hasta Benito Juárez, casi todos los iconos de la cultura contemporánea de México han sido representados y re-contextualizados por las transformaciones simbólicas de Rodríguez:

Para mí el teatro es una forma de vida. ¿Negocio? Tal vez sí, pero de alto riesgo no sólo económico sino ideológico, donde hay que saber administrar no sólo el dinero sino las emociones, la rabia y la indignación. El cabaret te permite darle cauce a eso aunque no es miel sobre hojuelas. En el cabaret deben ocurrir sucesos políticos, que los funcionarios, presidentes, ex presidentes y demás que vengan le den sentido al cabaret para ser un espacio de explosión. Aquí ocurren sucesos políticos que no esperábamos, que no inducimos a huevo. Un verdadero cabaret no es sólo para reírse y evadirse; en él ocurren cosas imposibles, insoportables a veces para la vida social. Y en ocasiones la confrontación es grata, cuando tengo la sartén por el mango, pero en otras puedo estar del lado del aceite. (Barrera, 2007, parr 7)

El trabajo de cabaret de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe ha abierto el debate sobre las nuevas formas de teatro contemporáneo en México. Rodríguez comienza a interesarse por el teatro en la infancia, a pesar de que era introvertida y tímida. Como anécdota para conocer la personalidad singular de esta creadora se puede mencionar que a los siete años le dijeron que era autista, y con su típico humor relata el hecho en multitud de ocasiones, de la siguiente manera: “Cuando era niña, me dijeron que era

autista. Entendí “artista” y por eso, dedico mi vida a esto”<sup>236</sup>. En sus inicios trabaja como diseñadora gráfica (1971), al mismo tiempo que a estudiar teatro en el Centro Universitario de Teatro (CUT), dónde colabora en tareas de escenografía con el director de escena Julio Castillo, -un director de teatro de vanguardia-, convirtiéndose en una de sus alumnas más destacadas y cuya influencia marcará su carrera. Formó parte del grupo “Sombras Blancas” con quienes monta algunas obras, una de las más relevantes fue *Vacío* (1980) y el mismo año creó sus primeras escenografías para las obras *Arde Pinocho* y *Qué formidable burdel* de Eugene Ionesco, dirigidas por Castillo. A partir de entonces, participará en los más diversos quehaceres: actuación, producción, escenografías, etc. Relata que se sintió muy atrevida, casi una inconsciente cuando a los veintisiete años se puso a dirigir un Sheakespeare con una adaptación de la obra original *Macbeth* y que tituló *¿Cómo va la noche Macbeth?* (1980), al respecto menciona en el libro *Mujeres Insumisas* de Abelleyda (2000), que la falta de organización del pensamiento lleva a que normalmente en Latinoamérica se haga antes la revolución en el Arte y después se conozca el Arte mismo, comentario que tiene que ver con la opinión personal sobre su falta de rigor académico para trabajar con un equipo de creadores de la escena, porque al afrontar el trabajo con actores o tramoyistas, según dice comienza a sublevarse y es difícil para ella el trabajo en equipo pero al mismo tiempo lo considera un reto continuo.

Es fiel seguidora de Marguerite Yourcenar, cuya máxima es que a través del arte se logra expandir los límites de la moral, de la conciencia y de la inteligencia, y este objetivo está presente en la obra artística de Rodríguez.

En la época de los ochenta hay dos acontecimientos que marcarán su firmeza en la carrera teatral, uno es cuando Jesusa Rodríguez y Astrid

---

<sup>236</sup> Encuentros personales en el marco del Encuentro de Mujeres del FIT de Cádiz, en octubre de 2006.

Hadad<sup>237</sup> inician un trabajo de manera conjunta formando el grupo Divas A.C., (el nombre de una obra de mujeres, *sex symbols* de revista, cabaret y carpa), el grupo se forma como una asociación de actrices y dramaturgas con las que montará importantes producciones, y el segundo acontecimiento es la apertura de una empresa con su esposa Liliana Felipe, la apertura del cabaret El Fracaso. El primer éxito le viene con el montaje de la ópera *Donna Giovanni* (1983) adaptación a Mozart y Da Ponte, en el cual participan las dos artistas cuya colaboración a lo largo de los años tendrá un denominador común: la búsqueda de un lenguaje propio. En este montaje se considera de manera singular el uso de la inversión como un recurso eficaz para llevar a cabo las categorías de significación genérica, por ejemplo el personaje de “Don Giovanni” es convertido por Jesusa Rodríguez en “Donna Giovanni”, donde la mayoría de las actrices representan el arquetipo universal de la sexualidad masculina del “Don Juan”. El registro escénico y su propuesta performativa está basada en la parodia, la apropiación, la sátira, la imitación, la ironía con el humor y la imaginación como instrumento. Para Foster (2001) las técnicas de recuperación de ese control social imperante depende de una operación maestra “la apropiación”, que para el autor es al ámbito cultural lo que la “expropiación” es al ámbito económico, “la apropiación es tan eficaz porque procede por una abstracción en la que el contenido o el significado específico de un grupo social se convierte en una forma cultural general o en el estilo de otro grupo” (p. 112). En este sentido sigue a Barthes, quién llamaba “mito” a este proceso: “(el mito) es construido a partir de una cadena semiológica que existía antes que él: es un sistema semiológico de segundo orden. Aquello que

---

<sup>237</sup> Astrid Hadad se inicia en el teatro bajo la dirección de Jesusa Rodríguez en 1983, con *Donna Giovanni*. Cantante de rancheras y boleros cuya producción discográfica incluye “¡Ay!”, “Pecadora”, “Corazón Sangrante”, “La cuchilla”. Acompañada del grupo musical Los Tarzanes ha montado espectáculos de éxito crítico como *La mujer ladrona*, *Apocalipsis ranchero* o *La mujer del Golfo*, entre otros. Produce y actúa en la tragicomedia *La occisa o Luz levántate y lucha* (1988) basada en la biografía de Lucha Reyes, personaje que va a ser fundamental en la intertextualidad de su obra.

era un signo...en el primer sistema deviene un mero significante en el segundo.” (p. 114).

En la misma línea, la obra *Atracciones Fenix* (1986) pone de manifiesto su visión crítica de los papeles de la mujer y las relaciones amorosas en la contemporaneidad con una sensibilidad femenina y lésbica inédita hasta entonces en el país. Su siguiente montaje *El Concilio de Amor* (1988<sup>238</sup>) es una adaptación de la obra de Oskar Panizza, donde realiza una sátira de las figuras importantes de la religión cristiana en el contexto de la epidemia del SIDA, mezclando el humor y la sexualidad junto con la crítica feroz a la institución religiosa que le valió el acoso, amenazas de censura y violencia por parte de grupos conservadores como: Provida, El Muro, la Asociación de Padres de Familia y el propio Partido Acción Nacional que han llevado a cabo atentados, golpes y amenazas contra el teatro y otros eventos artísticos. Para Rodríguez, tanto la religión como la política pueden ser formas que petrifican y que se manifiestan en la vida diaria, tanto en la censura como también en la autocensura, pero en este montaje la autora nos desvela la voluntad de no caer en esos parámetros de inmovilidad por miedo o autocensuras. Es interesante señalar que en la época de los años ochenta, el SIDA politizó el mundo del arte de manera similar a como lo hizo los movimientos feministas en los años setenta, ya que se utilizó por gran parte de los artistas la crítica feminista de la representación y la ampliaron a una crítica más general de las representaciones culturales del poder.

Al año siguiente Rodríguez va a realizar dos adaptaciones teatrales de la novelista Marguerite Yourcenar, la primera denominada “*Crimen*” (1989) basada en la obra de “*Electra o la caída de las máscaras*” y la segunda “*Yourcenar o a cada cual su Margarite*” (1989), basada en la obra “*n*” a pas hijo *Minotaure*, obra esta última, que plantea una reflexión filosófica sobre los deseos, represiones, sueños y sufrimientos de mujeres y hombres contemporáneos. Basada en el

---

<sup>238</sup> Con este montaje Jesusa Rodríguez recibió el premio a la mejor actriz en 1989, otorgado por el Festival de las Américas en Montreal.

mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro, para Rodríguez el triángulo formado por los personajes Ariadna-Teseo y Fedra, lleva a los conflictos dramáticos actuales que se circunscriben a una serie de dualidades: sensual-espiritual, constructivo-destructivo, idealista-pragmático, masculino-femenino, atacar-esperar. El Minotauro representa todos los monstruos interiores de la humanidad y como cada uno se enfrenta a ellos desde su conflicto interior. Pero el interés de esta obra, reside en el elemento escenográfico como una acción protagonista, para la producción en el Foro de Sor Juana Inés de la Cruz, en la Universidad Nacional Autónoma en ciudad de México, utilizó más de 20.000 kilos de piedras que fueron transportados y expuestos en el escenario y por donde los actores movían sus cuerpos en un diálogo mínimo invirtiendo los roles donde primaba lo visual dejando a la audiencia confundida pero intrigada. Generaba en la obra con este elemento la censura de códigos sociales en cuanto había una llamada de atención de lo “natural” frente al pavimento contaminado y la arquitectura frenética de la gran urbe mexicana. Desde el punto de vista de la creadora resultó mucho más interesante el proceso de ensayos durante un año, que el resultado final del performance.

En 1990, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe adquirieron el legendario Teatro La Capilla en la colonia Coyoacán, en el sur de ciudad de México, donde fundaron su propio cabaret llamado El Hábito<sup>239</sup>, ambas se autodenominaron “Las Patronas” y crearon más de 320 espectáculos desde el año 1990 al 2000, con la colaboración de diversos artistas como Regina Orozco, Tito Vasconcelos<sup>240</sup> e Isela Vega. Crearon un espacio para acaparar la

---

<sup>239</sup> El espacio está ahora bajo la administración de “Las Reinas Chulas” un grupo de devotas artistas de cabaret. Este es el texto introductorio que aparece en la página web: “Teatro Bar El Hábito / Paraíso de la Idiotez / Está usted ingresando a la página que le permitirá hacer el ridículo, fracasar y equivocarse, sin abandonar jamás ese sentimiento de legítima vergüenza. Bienvenidos al hoyo negro de la libertad de pensamiento. Lo de “teatro bar” es para conservar las formas, pero no se deje engañar. Esto es un cabaret. (nomás no le digan a nadie)”.

<sup>240</sup> Tito Vasconcelos es un importante activista a favor de los derechos de la comunidad gay, considerado como uno de sus líderes más visibles. Actor, dramaturgo y director es un entusiasta de la fuerza comunicativa y desacralizadora de la cultura popular



escena, a modo de espacio Kantiano, donde por medio de la contemplación del “Yo” se pasa al “Nosotros”, un lugar que propone producir un espacio de gran tensión urbana y que de forma singular está bajo la protección de todos y al mismo tiempo a disposición de todos como un campamento urbano, un lugar “asocial” que responde al taller del artista, al mismo “habito” que los interiores domésticos.

Este lugar se convierte en un verdadero hervidero de intelectuales, feministas, activistas por los derechos homosexuales y personas sin prejuicios comprometidos con un humor inteligente y crítico. Los espectáculos que se realizaban en el cabaret eran piezas híbridas y experimentales (performance, cabaret, carpa, revista, teatro experimental, etc.) un modo de hacer contracultural en torno a la esfera de lo político, comprometidos con un proceso activo de representación, intentando “cambiar las reglas del juego” para estimular un cambio social. Su objetivo fundamental era cambiar el propio significado de la palabra “teatro” y crear un espacio donde se rompan las fronteras entre el actor y la audiencia, entre el performer y el espectador, entre ser pasivo y ser activo.

En esta búsqueda y reafirmación de una disidencia cultural, Rodríguez va a crear dos espectáculos que hacen referencia a la cultura prehispánica haciendo una relectura de los mitos. El primero, es una representación de *“La Coatlicue”* (1990) y el segundo es una interpretación de la *“Malinche”* (1991). La obra de *“La Coatlicue”* surgió a partir de una escultura prehispánica que se exhibe en el Museo de Antropología Mexicano, la creadora le dio habla y movimiento para hacer una parodia de la política mexicana hacia la realidad social, a través de un icono femenino indígena olvidado en la sala de un Museo, en la pieza de Rodríguez el icono insta a sus hijos (los mexicanos) a no dejarla en el olvido. La creadora intenta que los espectadores tomen

---

reflejado en su obra ya que realiza el desplazamiento de textos e iconos culturales de la cultura popular a otros niveles de significación junto con una gran inteligencia dramática para el uso del lenguaje vulgar. El humor es su mejor estrategia para plantear los asuntos controvertidos de la sociedad mexicana.

conciencia sobre unas culturas y unas civilizaciones que están siempre presentes en la cultura mexicana, y que todavía tienen una fuerte presencia por la gran población de origen indígena que vive en el país, pero de las que nadie habla, considera que se puede discutir sobre la conquista y hacer obras de teatro, películas o escribir libros, pero ir más allá de eso, es visto como un reto que parece imposible. Por ello Jesusa Rodríguez denomina a su espectáculo *cabaret prehispánico*, para así aligerar la carga de mitos solidificados y señalar el falso nacionalismo del país. Con este cabaret se ha reído del mito, se ha alejado y lo ha deconstruido de su estructura hegemónica patriarcal. Dice Rodríguez (1990) como la diosa Mexica:

Oíd, hijos míos sin distinción de ingresos; ya he soportado demasiado: invasores provistos de religiones con sacerdotes cobradores de impuestos, conquistadores armados de televisores, todo lo he sufrido calladamente: el encierro en la sala Mexica, el descuido de los funcionarios que no llevan a los niños de primaria a cantarme *Las Mañanitas*, el desfile de incuos que sólo me consideran motivo turístico. (p. 401)

Rodríguez le ofrece al espectador observar la dinámica del patriarcado que inmoviliza lo que toca y para ello otra figura importantísima para la historia de México es la Malinche<sup>241</sup> que Rodríguez retoma para el cabaret

---

<sup>241</sup> Como esclava fue regalada a Hernán Cortés el 15 de marzo de 1519 por el cacique Tabasco, junto con otras 19 mujeres, algunas piezas de oro y un juego de mantas, después de que Cortés derrotara a los tabasqueños en la llamada "Batalla de Centla". Tras bautizarla e imponerle el nombre de "Marina" fue regalada a su vez a Alonso Hernández Portocarrero, uno de sus capitanes, Cortés descubrió que Malintzin hablaba náhuatl y empezó a utilizarla como intérprete náhuatl-maya, ocupándose Jerónimo de Aguilar (náufrago español que había estado cautivo y que fue rescatado por Cortés en Cozumel) de la traducción maya-español. Así, con el uso de tres lenguas y dos intérpretes, se llevaron a cabo todos los contactos entre españoles y mexicas, hasta que Malintzin aprendió castellano. Se la conoce por los nombres Malintzin, Malinalli (transliteraciones al castellano del nombre original; el sufijo tzin se añadía al nombre para indicar jerarquía y nobleza), o bien La Malinche, que es la forma más común de referirse a ella. También como Marina, siempre expresado como Doña Marina. Por fin, Malinalli Tenépatl, así como Marina La Lengua, ambos -el primero en lengua Náhuatl y el segundo en castellano- en referencia a su capacidad expresiva, su reconocida facilidad de palabra. Es indudable que, más allá de su servicio como intérprete, Malintzin asesoró a los españoles sobre las costumbres sociales y militares de los nativos, y posiblemente realizó también tareas de lo que hoy llamaríamos

prehispánico en la pieza *Malinche* (1991), la actriz sale al escenario con las características de una cantante ambulante del metro de la ciudad de México, y sus palabras introductorias usualmente en la sucesivas apariciones en Rodríguez (1991) son:

Muy güenas noches amables mingitorio: peatones, chicletos, taxícratas y metronautas, mestizaje en general. Me apersono aquí a cronicarles la verdadera historia de la fundición de la gran Tecnocratlán, cuyos nales quedaron firmemente asentados por Don Carnal Díaz del Castillo, y Fray Teatolondré de las Casas y los terrenos. (p. 308)

A lo largo de toda la representación la creadora juega con una de las situaciones más sensibles en la historia mexicana, el personaje de la Malinche, en especial el hecho de que habló más de la cuenta y que esa imprudencia permitió la entrada de los españoles y la caída del imperio. Rodríguez hace del hecho una anécdota, mientras muestra las continuas traiciones que la clase política contemporánea le ha hecho al país. Por consiguiente, desacraliza los conceptos y parodia el valor simbólico que la cultura oficial le ha asignado a la Malinche. En esta reinención de personajes, Rodríguez transforma a los soldados españoles de Cortés en marines americanos que quieren controlar el narcotráfico y utilizar a Malinche como intérprete. Los cambios fonéticos y semánticos de los personajes desembocan en malentendidos que inciden en el desenlace de la pieza. Se reinventan las situaciones y los personajes pero Rodríguez mantiene en apariencia la fidelidad histórica. Así recita el personaje de la Malinche cuando llega a Veracruz tras ser enviada por Moitezuma que le exhorta “a ver qué ves, nomás no le digas a nadie”:

Pero cuál sería mi sorpresa cuando veo llegar en unas Carabelas a unos güerotes, ira, mitad hombres, mitad hot pants y me dice uno, dice:

-Nosotros ser marines.

-Se dice marinos —le digo.

-No —dice— marines.

---

"inteligencia" y "diplomacia", jugando un papel importante durante la primera parte de la conquista.

-Ora sí —le digo— me va a enseñar usted a hablar castellense ¡a mí! La única mujer admitida en la Academia Frambués, única traductora y cunilingua de toda Mesoamérica ¡hazme el precortesiano favor!

-No —dice— nosotros ser marines y venir a controlar el narcotráfico, querer ver a Moctezumo y saber que tú ser el mejor conecte.

-¡Ay güero, pos tú dirás! —le digo.

-¡Pos no te estoy diciendo! —me dice.

-Pos por eso —le digo— tú nomás dime —le digo (p. 310).

La equivocación llega a su culmen cuando La Malinche hace de traductora de los marines en presencia de Moitezuma:

Güen-o majestad —le digo— este es el señor embajador Pónganse.

-¿Perdón? —dice— ¿que ya así nos llevamos, Malinche?

-No, —le digo— perdone, es que en realidad se apellida Ponte, Negro Ponte, pero por respeto a su alta investidura le decimos Pónganse. ¡Huy! en cuanto supieron que era el embajador, comenzaron las caravanas, y que pase por aquí señor embajador, y que pase por acá distinguido amigo y que pase usted, y que otro pase... y que bueno ya el último porque está fuertísima... total, ya bien lúcidos iniciaron el acuerdo:

-Mire, dice el güero, dice, nosotros tener toda la tecnología que usted necesitar en su modernitlán, nosotros tener parabólica que logra captar hasta seiscientos canales distintos y usted siempre tener la impresión de que es el mismo.

-¡Oh!, dice Moitezuma, qué maravilla, y pasan telecódices, ¿dice? ¡Claro! Nosotros transmitir primero “Escudo del desierto”, luego “Tormenta del desierto” y próximamente “Desierto en el desierto”. -Güeno, dice Moitezuma, dice, les daremos lo que pidan con tal de que nuestro pueblo siga la huella.

-Pues nosotros querer controlar el narcotráfico porque ya estar hartos de tanta competencia desleal, dice, y nosotros querer firmar acuerdo para introducir todo lo que sea posible

-¿Perdón? —dice Moitezuma.

-No pensar mal, dice el güero, dice, ya estar bueno de que ustedes vender chichicuilotos, lechugas, jitomates y aguacates, y todos esos ser animales en extinción, nosotros traer twinkis, hershys, sabri- tones y pop comes, para hacer en un minuto en su microgüey.

-Eso lo serás tú, le dice.

-Ora pos qué te dijo, le digo.

-No oíste que me dijo güey y además chiquito

-Ora, le digo, pero si no te dijo eso, le digo.

-¿Qué no me dijo?, dice, clarito lo oí, así que dile que yo ya ni le digo nada nomás porque no quiero decirle. (p. 311)

Rodríguez desenmascara el discurso patriarcal al convertir en un juego de palabras irónico uno de los momentos dramáticos de la historia de México, la supuesta traición ontológica de la mujer, que ha marcado a la mujer mexicana con una carga ideológica que la rebaja justificando la omnipotencia masculina. Más allá del humor aparente, la creadora utiliza un incisivo viaje

temporal y simbólico que pone en tela de juicio los estereotipos femeninos desde la época de la Conquista y que invita al espectador a reflexionar en los silencios del texto.

Otra figura femenina importante interpretada es Sor Juana Inés de la Cruz, monja, poeta e intelectual mexicana de la época colonial, la actriz pone en escena *Sor Juana en Almoloya: Pastorela Virtual* (1994), en un espacio anacrónico que entre los siglos XVII y XX. Sor Juana, desde un supuesto encarcelamiento en una prisión de máxima seguridad de Almolaya en México, en el año 2000, escribe una carta a la prensa condenando la corrupción de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, parodiando de manera brillante sonetos de Sor Juana, Rodríguez (1995) dice:

Piramidal, Funesta, de la tierra  
nacida sombra, al cielo encaminaba  
De vanos obeliscos punta altiva,  
Escalar pretendiendo las estrellas;  
Si bien sus luces bellas  
-xentas siempre, siempre rutilantes-  
la tenebrosa guerra  
que con negros vapores le intimaba  
la pavorosa sombra fugitiva  
burlaban tan distantes,  
que su atezado ceño  
al superior convexo aun no llegaba  
del orbe de la Diosa  
que tres veces hermosa  
con tres hermosos rostros ser ostenta,  
quedando sólo dueño  
del aire que empañaba  
con el aliento denso que exhalaba;  
y en la quietud contenta  
de imperio silencioso,  
sumisas sólo voces consentía  
de las nocturnas aves,  
tan oscuras, tan graves,  
que aun el silencio no se interrumpía. (p. 397)

Jesusa Rodríguez desarrolla una trama hilarante de abogados travestis, amor lésbico, ordenadores que funcionan incorrectamente, y rollos de sushi, para criticar el uso que hace el estado de la censura y la persecución para acallar cualquier voz de la disidencia. Estos son los primeros párrafos de la

obra que la mexicana publicó en *Debate Feminista* (1995), revista de la cual Rodríguez y Felipe son miembros activos, haciendo uso de su recurso más significativo: la apropiación política de Sor Juana:

Corre el año de gracia del Señor  
 Bienaventurado año 2000  
 Y gracias a Dios el (PAN llega al poder en México y logra restaurar la decencia y las buenas costumbres en la vida social y política de nuestro país).  
 Cualquier semejanza con la vida real es virtual. (p. 395)

Con esta obra que tiene forma de ucronía, Rodríguez piensa la realidad socio-política de su país a través de una Sor Juana futura -año 2000-, este personaje es mostrado como una presa de un poder reaccionario que ha orquestado un complot, pero el personaje no conoce la causa del mismo por lo que su estrategia es la de resistir mediante la reescritura de sus propios textos: “¡Ya sé!, voy a contestar la carta de aquel ex presidente. A nadie se le ocurrió responderla... la titularé: La Respuesta Zopilotea”. En la reescritura juega con la famosa “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” de Sor Juana, conjugando la metamorfosis de humano-animal “Zopilote”<sup>242</sup> y el cambio de identidad (hombre travestido) disolviendo las dicotomías de género, desestabilizando de nuevo la configuración patriarcal de la sociedad. En esta reescritura de la obra Rodríguez hace uso del mito surgido de la cultura posmoderna: el cyborg, clave para comprender la propuesta sobre la identidad de género<sup>243</sup>.

A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction. The international

---

<sup>242</sup> El zopilote es un gran pájaro de América Central y Sudamérica. Este buitre vive principalmente en bosques secos tropicales, es un carroñero y han llegado a vivir hasta 30 años en cautiverio. Fueron figuras populares en los códices mayas, así como en el folklore local y la medicina.

<sup>243</sup> Donna Haraway publicó el ensayo «Un manifiesto ciborg: ciencia, tecnología, y feminismo socialista a finales del siglo XX» en la revista *Socialist Review* en 1985. Trabajo que ha contribuido enormemente a las narrativas feministas del siglo XX. Haraway usa la metáfora del ciborg para ofrecer una estrategia política a los intereses del socialismo y el feminismo.

women's movements have constructed 'women's experience', as well as uncovered or discovered this crucial collective object. This experience is a fiction and fact of the most crucial, political kind. Liberation rests on the construction of the consciousness, the imaginative apprehension, of oppression, and so of possibility. The cyborg is a matter of fiction and lived experience that changes what counts as women's experience in the late twentieth century. This is a struggle over life and death, but the boundary between science fiction and social reality is an optical illusion. (p. 149)<sup>244</sup>

Rodríguez demuestra que el sistema binario (macho-hembra) está siempre al borde de derrumbarse de sus estructuras. Y muestra en forma de burla la bipolaridad como forma susceptible de equivocación por lo que juega con el híbrido y la identidad andrógina. En la versión de Rodríguez se ríe también de una supuesta biografía (la del nobel Octavio Paz) que infiere su androginia espiritual ya que Juana Inés de la Cruz fue sucesivamente categorizada como monstruo prodigio y más adelante como figura masculina andrógina-lesbiana para dar cuenta de su intelecto fuera del estereotipo prejuicioso que se le presupone a la inteligencia femenina en la cultura patriarcal. Las críticas feroz de la Sor Juana de Jesusa Rodríguez hacia el nobel Octavio Paz es por su intento de categorizarla, subyace el ataque a la teoría psicoanalítica como paradigma dependiente del patriarcado, así lo dice Sor Juana en boca de Rodríguez (1995):

Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón sin ver que también las hay, que sí tenemos razón. Si con ansia sin igual solicitáis el Nobel ¿Por qué queréis que hablen bien si seleccionáis a Paz? Asistís a su ponencia y luego con gravedad decís que fue liviandad lo que hizo toda la prensa. Merecer quiere de nuevo aunque les parezca loco Que le otorguen otro premio pues le pareció muy poco. Queréis con

---

<sup>244</sup> (La traducción es mía). Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. Los movimientos internacionales feministas han construido la 'experiencia de las mujeres' y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. El cyborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica. (p. 149)

presunción necia, escribir mi biografía y hablar de mi intimidad como si fuera Thalía. ¿Qué humor puede ser más raro que el que falto de consejo, él mismo se ve al espejo y piensa que es el más claro? Con el favor y el desdén tenéis condición igual quedándoos si os tratan mal con tal de tener poder. Opinión ninguna gana pues la que más se recata si no os admira es ingrata, y si os rechaza es lesbiana. Siempre tan necios andáis, que con desigual nivel aplaudís a Luis Miguel, y juzgáis a Monsiváis. (p. 403)

Rodríguez suele realizar cada año -como una tradición-, una *pastorela* un género dramático religioso similar al auto sacramental pero que en Latinoamérica se desarrolló a partir del siglo XVI, cuando los misioneros franciscanos la llevaron al “Nuevo Mundo” y la instauraron aprovechando algunos aspectos de la primitiva dramaturgia de la cultura Náhuatl y otros pueblos indígenas americanos, este drama se arraigó de forma especial en México. Rodríguez lo define como su género periodístico, un género que recoge la opinión pública y el humor popular, realmente lo que hace utilizando esta forma dramática es un resumen satírico del año, ella y sus actores presentaron la pastoral con el título *El pesebre que mece la mano* (1996). Este género le permite a la creadora atacar a sus enemigos declarados: la iglesia católica y el Estado, porque para ella estas son las fuentes de agresión más directas aunque un tercer enemigo sería Televisa -medio de comunicación mexicano- y los monopolios de información. Rodríguez trabaja en contra de la iglesia católica, que no de la religión, por el negocio que hacen de la fe ya que para la creadora, la iglesia católica lleva ejerciendo dos mil años de totalitarismo, por otro lado, hace la parodia y el ataque al Estado porque el uno necesita de los tintes políticos del otro. Además, nunca le falta la posibilidad de reírse de los monopolios de información porque finalmente son los que transmiten toda esa información, es evidente para Rodríguez que todos ellos tienen intereses muy particulares al suponer que una población entera debe estar a su servicio.

En la *pastorela El derecho de abortar* (1998) no solo parodia la famosa telenovela *El derecho de nacer* sino también las relaciones conflictivas de la



Sagrada Familia, haciendo que el personaje de Jesús, en una experiencia de travesti, de visita en una casa no santa quede embarazado. Deconstruye también la primera familia del país la del presidente Fox haciendo el recorte del presupuesto federal con agudeza y humor satírico.

Hay un término que es usado frecuentemente para denominar a Rodríguez y es el de “camaleón”, ya que se mueve aparentemente sin esfuerzo alguno en un amplio espectro de formas culturales y tradiciones teatrales, lo vemos en el montaje *Così fan tutte o la escuela de los amantes* (1997), una ópera en cine donde la creadora reciclará y pondrá a punto toda la formación que a lo largo de su carrera ha aprendido con el trabajo operístico, esta obra le supuso una elaboración artística de ocho años, un proyecto muy ambicioso de hora y media de duración con cantantes profesionales del *bel canto* junto con la Orquesta de San Petesburgo, dirigida por Eduardo García Barrios. Es una especie de anti-homenaje a personajes arquetipos del cine de vampiros y de luchadores mexicanos del cine popular. La acción se sitúa en el México de los años sesenta, en Acapulco. Siguiendo su línea ideológica Rodríguez muestra el derrocamiento de un sistema de desigualdades en la cultura, donde tanto el hombre como la mujer pueden sufrir los efectos del sistema patriarcal en su exigencia por establecer los parámetros del comportamiento social, político y sexual. La obra se enfoca en la educación sentimental, por eso el título de *La escuela de los amantes*, las críticas se centran en que a los espectadores mexicanos les resulta paradójico que la reina del cabaret político se haya dedicado al estudio de los sentimientos humanos y las formas amorosas que representan dichos sentimientos y lo haya enmarcado en el campo operístico, como decíamos al principio, parte de sus espectadores ubican a Rodríguez en el papel del bufón, pero su obra siempre refleja la preocupación en que los “cuerpos” viven uniformados en una supuesta “normalidad” fruto del discurso hegemónico.

Rodríguez afirma sobre esta obra: “En el fondo esta historia plantea que mientras siga habiendo anuncios de la “Rubia superior” [propaganda de una cerveza] seguirá habiendo mujeres violadas en México y que mientras nosotros no nos eduquemos sentimentalmente nos seguiremos matando” (cit. en Alzate, 2002, p. 49). En ella propone la necesidad de trabajar con el individuo para romper los discursos que se han ejecutado sobre nuestros cuerpos, de hecho, llevará a la práctica este trabajo de educación sentimental en forma de talleres enfocados a temas de empoderamiento para mujeres indígenas y campesinas y otros talleres de renovación de la masculinidad para hombres indígenas y campesinos.

Un proyecto de colaboración transfronteriza de dos años de duración dará como resultado la pieza performativa *Las Horas de Belén. A Book of Hours* (1999) centrada en la violencia contra las mujeres en el México colonial, especialmente el encarcelamiento de las mujeres en Belén, una organización benéfica fundada en 1683, para las madres solteras y otras mujeres socialmente marginadas. Entre los colaboradores se encuentran Malechech Ruth, directora de “Mabou Mines”, con sede en Nueva York; Jesusa Rodríguez y su compañera Liliana Felipe, la artista visual Julie Archer; y la poeta Catalina Sasanov, que en ese momento escribía poemas inspirados en la historia de la Ciudad de México y en las circunstancias de su fundación. La poesía de Belén Sasanov se convirtió en la hoja de ruta del proyecto. Después de haber estrenado en el Festival del Centro Histórico -en marzo de 1999- en el Claustro de Sor Juana en la Ciudad de México, esta pieza también se estrenó en la ciudad de Nueva York -en mayo de 1999-, y desde entonces se ha presentado en varias ciudades de los EE.UU. Mientras trabajaba en la obra, las mujeres se vieron profundamente afectadas por los informes de cientos de violaciones y asesinatos de mujeres jóvenes cerca de la frontera entre las ciudades de Estados Unidos y México. La indiferencia oficial a este tipo de

violencia se hizo eco de las historias que las artistas fueron descubriendo acerca de las mujeres en Belén.

Una necesidad personal de la actriz por volver hacer una obra oscura en tiempos tan oscuros, según su opinión, hace que vuelva a Shakespeare, con la obra *Macbeth* (2000) -después de la primera versión que realizó hacía veinte años-, para recuperar la poesía y la denuncia en torno al servilismos, racismo y discriminación que existe en el México actual y por ende en el mundo entero, a causa de poderosos que creen que se puede seguir viviendo en desigualdad. Esta obra de teatro concebida para realizarla en un edificio teatral genera dudas en la actriz, poco dada a trabajar en estos espacios, porque piensa que cada vez es menos viable presentar una obra en espacios institucionales. Esta vuelta al edificio teatral no deja de estar exenta de polémica ya que Rodríguez considera que tanto el cine como el teatro se han vuelto un patrón de hipertrofia, porque el aparato teatral es manejado por gente que cada vez sabe menos sobre estas formas de expresión y sus necesidades de producción y donde la solución pasa por la colaboración entre instituciones, iniciativa privada y artistas.

Este proyecto en el que participan doce actores que durante un año y medio se comprometen con la creadora, va dirigido al sector más desprotegido de la población: las mujeres pobres. Rodríguez junto con Luz Aurora Pimentel que es especialista en este autor realizan la traducción del texto aclarando que no se trata de una traducción académica pero que respetaron el tono trágico y los momentos tragicómicos del original aunque tuvieron que recortar infinidad de momentos porque según la creadora en su intento de hacer un teatro de terror le consuela que la realidad es aún peor. La intención se focaliza en la desigualdad, la hipocresía del poder y la doble moral, la pieza teatral está acompañada por una “suite de ocho chelos”, compuesta por Marcela Rodríguez e incorpora un trabajo de video que juega un papel esencial en la obra ya que normalmente la incorporación de la

tecnología en las piezas de Rodríguez se utiliza como elemento para presentar acciones independientes a través de diferentes formatos, videos, proyecciones etc., en este caso un monitor de televisión dará a las palabras de Sheakespeare su dimensión para golpear al público y cuestionar el orden de las cosas.

Siguiendo con su activismo en su siguiente pieza *La Serpiente Enchilada* (2000) desenmascara el Plan Puebla Panamá (PPP), un proyecto político de alto nivel que articulaba la cooperación de nueve países -para la ejecución de proyectos orientados a la extracción de recursos materiales-, en Mesoamérica, así como la implantación de vías para interconectar los dos océanos y facilitar la producción y comercialización internacional de los recursos obtenidos. Las claves de este proyecto pasaban por articular sus componentes que promovían la manipulación y el engaño a los indígenas y campesinos habitantes de estos países para lograr convencerlos de entregar sus tierras y pasar a ser esclavos en su propio territorio. Con este montaje Rodríguez (2001a) construye un interminable juego de palabras con elocuente sentido político y denuncia clara:

Ella es la hija del cielo y de la tierra

La chuperherua defensora de los derechos humanos. Ella es: Chillicóatl. La serpiente enchilada . Serpiente: amenazadora y punzante, con su poderosa lengua viperina, entre humos y gases lacrimógenos. ¡Púdranse las semillas de la vida! ¡Tritúrense las venas y resquebrájese el molcajetel! ¡Que nada quede en piel! ¡Fuegos sulfúricos, carbonicen el maízal y dispersen con polvo pi-cante los gérmenes de la naturaleza! ¡Descalabre el granizo la cabeza del género humano! ¡Vientos raudos como el pensamiento arrasen ya con todo rastro de vida sobre la tierra, si no somos capaces de acabar con la pobreza!

Autodenominados homo sapiens, escuchen:

Depende de los muchos que los pocos sigan empobreciendo el mundo, esos pocos móndrigios insaciables, los del color del dinero, los del excremento endurecido, locos ambiciosos insaciables, los que más energía tragan, los que más veneno escupen.

Y se los digo yo, que soy la serpiente enchilada, vengadora y chuperherua, y vaya si conozco de venenos; esos países ricos, glotonos y derrochones, los autodenominados eco-friendly se están acabando hasta la médula de la tierra y hay que detenerlos de una vez por todas .

Hay un país al norte de nuestra frontera norte, de cuyo nombre no sólo no quiero acordarme, sino que no puedo, porque ni nombre tiene, los Estados Unidos de Norteamérica, es decir: nada. (pp. 363-366)

Vuelve de nuevo a uno de sus iconos femeninos en *La Conquista según la Malinche* (2000) que actualiza cada versión del personaje para abordar los escándalos del momento, en este caso, las maquinaciones del entonces presidente de México, Salinas de Gortari<sup>245</sup>. Utiliza el verbo “decir” en todas sus formas de transmitir la manera, en que los mexicanos lo usan para contar una historia completa. “La Malinche” de Rodríguez entra y sale de su momento histórico y los personajes inventados se mezclan con lo épicos creando una atmósfera irreal y anacrónica que no permite distinguir en ocasiones lo real de lo imaginario, la autora mantiene el debate sobre la revisión de los falsos mitos vigentes en el México actual y el desenmascaramiento de la superioridad masculina en todas sus formas. Su actualización y apropiación del mito le da a su obra ese carácter de urgencia, manejado con criterio de singularidad e innovación para organizar el debate y romper con la visión conformista que nutre la lógica del orden social ordinario en el país.

La Revolución Mexicana de 1910 tuvo una multitud anónima de mujeres conocidas como “las soldaderas”; mujeres soldados cuyo papel en la lucha armada fue fundamental. Es así que lo pone de manifiesto una de las grandes escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, con quien Jesusa Rodríguez colabora en protestas callejeras de las que hablaremos más adelante, la autora del ensayo *Las soldaderas* (1999), pone de relieve que estas mujeres fueron ese telón que hacen bulto, pero que sin ellas los soldados no hubieran comido, ni dormido, ni peleado, por lo que eran parte fundamental de las familias mexicanas que se unieron al ejército revolucionario; ellas daban fuerza al marido y a los hijos, los protegía de las enfermedades, preparaba los

---

<sup>245</sup> Desde que fue candidato a la Presidencia en 1987, Carlos Salinas de Gortari estuvo bajo el escrutinio de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de Estados Unidos, quien afirma las evidencias del ex presidente mexicano sobre los presuntos nexos de su gobierno con el narcotráfico y las concesiones que otorgó a Washington para lograr el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, así como el presunto robo de las elecciones presidenciales en 1998.

alimentos, ejercían también como enfermeras, recogían a los malheridos y enterraban a los muertos. Pero más allá de limitarse a cuidar de la familia, las mujeres soldados también cuidaban que la pólvora no se mojara, preparaban las cartucheras para la hora de la batalla, algunas incluso actuaban como contrabandistas de armas y municiones entre la frontera de México y Estados Unidos. Para la escritora mexicana sin las soldaderas no hay Revolución Mexicana; ellas fueron las que la mantuvieron viva, las enviaban por delante a recoger leña y hacer fuego, sin ellas los hombres hubieran desertado.

Fue tan extendida su presencia en los ejércitos, que los mandos superiores del ejército Villista dictaron órdenes para eliminarlas o al menos restringirla, porque juzgaban que los contingentes de mujeres entorpecían la marcha de la tropa y causaban desorden entre los soldados. Una de las mujeres soldados más famosa de la revolución mexicana que sobresalió por encima de los ideales de la norma fue Petra Herrera, quién al principio se disfrazó como hombre y tomó el nombre de Pedro Herrera, uniéndose a las filas del ejército de Villa, mantuvo su identidad en secreto hasta que su fama de buen soldado fue de tal calibre que le permitiera ser reconocida por sus méritos como mujer soldado, pero Villa no estaba dispuesto a darle crédito a una mujer en la batalla, por lo que nunca le dieron su reconocimiento y como consecuencia Herrera montó su propia tropa de mujeres soldado. Esta figura femenina en la lucha armada -en su doble papel masculino/femenino- es apropiada por Jesusa Rodríguez mediante la reinterpretación artística de sus distintos roles y facetas, en la pieza *La Soldadera Autógena* (2001), Rodríguez (2001b) proclama su manifiesto por una revolución sexual y genética. Ya no hay ninguna necesidad de dividir la humanidad en ellos y ellas. Ahora podemos ser ambos, él y ella en un mismo cuerpo: “dos presentaciones en un mismo envase.”

Y aquí desde este tribunal que mi regimiento y yo hemos tomado, porque ya nos cansamos de que el poder se mantenga depositado a plazo fijo y estado permanentes'n. Por eso, pa' liberar al pueblo de la estupidezación, el consumo, la

multimedia, la polimedia y toda esa parafranela —¡ya estuvo bueno!— hemos hecho, provocado y proconsabido, conseguido el triunfo de nuestra revolución genética. Ahora, ¿en qué consiste, verdad? Repitan conmigo, (saca pistola) "¡No a la Represión! ¡Viva la Comandante Esther! ¡Chingue su madre Diego de Blancos de Ceballos! ¡Viva la revolución genética y sexual! ¡Viva el Proyecto Genoma y la transexualización de Truacti la Ambigua!" O como dijo William Burroughs, "las revoluciones cambian algunas costumbres, pero dejan la mierda intacta". Ojo, fíjense bien y analicen, mis queridas soldaderas'n. "No tiene sentido la revolución", dice Burros. "Creo que un cambio verdadero debe implicar un cambio drástico, como cuando los peces comenzaron a salir del agua". Vámonos analizando, pues'n, yo digo. Si las piedras se volvieron amíbas'n, ¿por qué nosotros no íbamos a trasmutar? (p. 369)

La ambigüedad en las categorías de sexualidad e identidad es uno de los elementos centrales en la producción artística de Jesusa Rodríguez. La inscripción en los discursos de poder sobre el cuerpo femenino es representado por Rodríguez como su prueba irrefutable que las mujeres protagonistas son consideradas como objeto, como escenario y que sus cuerpos funcionan tanto como vehículo y como mensaje, desafiando los convencionalismos temáticos en el arte. Aunque Rodríguez deja claro que su teatro no es un teatro para ideologizar a nadie, sino que el humor funciona más como una fuente de revelación que como un arma en el sentido, que un arma destruye, pero el humor es siempre fuente de creatividad y revelación, y por lo tanto la creadora retoma la figura de Sor Juana para su actividad política a través del teatro.

La pieza *Juana en Almoloya. (Pastorela Virtual)*, publicada en 1995, es desarrollada en *Sor Juana, el primer sueño* (2000) donde El Partido Acción Nacional (PAN) que ha llegado al poder hace que Juana haya sido encerrada en la prisión de Almoloya por "librepensadora". Emplea para trabajar un ordenador y se ve obligada a escribir, en su contra, a favor del partido, desarrollando la farsa, juega con la corrupción del poder político del momento y del poder intelectual, con los versos de la monja, con la vida académica y artística de México, con el travestismo y las inclinaciones sexuales. Sor Juana, quien espera la sentencia final sobre su caso y con ello su libertad no la obtiene, tampoco su obra puede ser divulgada. Juana, una vez más, en el

mundo moderno es sentenciada e incomprendida por ser demasiado inteligente.

Otra de las causas políticas que va abanderar la creadora es sobre la proliferación en México de los alimentos transgénicos. Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe crearon la pieza *“El Maíz”* (2003), como respuesta a la creciente dependencia de maíz importado por empresas transnacionales con sede en EE.UU y por la amenaza que supone la contaminación de los cultivos en México con semillas modificadas genéticamente. En la pieza, no solo desacredita el asalto de la industria agro-transnacional sino que reivindica la importancia cultural del maíz en la identidad mexicana. A través de su viaje a los infiernos para reactivar el mito de los orígenes del maíz, Rodríguez traza un recorrido por la pintura de sus pies y marca su camino al inframundo en una hoja grande de papel de estraza que se traduce en una imagen, la concha como espiral. En una acción ritual sobre el rendimiento sin esfuerzo combina elementos del antiguo ritual maya y azteca haciendo referencia emocional a las modernas poblaciones indígenas de México. Entra de forma simbólica al inframundo trepando por debajo del papel de



Foto. 4. 7. Obra *“El Maíz”* (2003). © hemisphericinstitute.org

estraza y surge envuelta en él, se metamorfosea en la forma de una concha grande que asemeja a un caracol. El poder de las imágenes de Rodríguez se hace más evidente, a través de la imagen del caracol que alinea su actuación con la lucha de los pueblos indígenas de México, invocando el símbolo más conocido del movimiento zapatista, que expresa los ideales de gobierno autónomo en el contexto de la globalización. Rodríguez compara la actuación de las empresas transnacionales con una colonización moderna de México. Por otra parte, equipara el maíz transgénico a una enfermedad que ha infectado y envenenado los cultivos naturales del país, mientras manipula una



serpiente que la estrangula y la ataca destacando de forma metafórica de como la forma de maíz transgénico está estrangulando a México, este momento es empoderado por Liliana Felipe mientras canta:

Las palomitas  
 Eran Raíz de maíz  
 y los Humanos teníamos, transgénicos hijo  
 Hoy, genéticos, clonados,  
 biotecnológicos,  
 Modificados, parásitos hijo Hoy, engendros mejorados,  
 farmacultivos Contaminados.  
 Ya No Hay mais NI  
 ya hay maíz heno  
 ya SE ACABO Nuestra Raíz.

En su representación no se ata a modelos preconcebidos mezcla con libertad diferentes técnicas, desde el maquillaje corporal, la máscara, los rituales hasta el café-concierto, su trabajo está basado en una investigación personal sobre lo que llama “Teatro Mesoamericano”. No existe este concepto como tal, pero Jesusa Rodríguez deduce que hubo técnicas mesoamericanas de actuación, técnicas no enunciadas como tales, pero que permiten al actor situarse en una relación con su cuerpo de un modo no occidental. Cita para sus estudios el libro de José López Austin (1993) *Cuerpo Humano e Ideología: Las concepciones de los antiguos Nahuas*<sup>246</sup>, que sistematiza la cosmovisión mesoamericana, en síntesis explica que el cuerpo alberga tres almas, la situada en la cabeza “Tonali”, la del corazón “Toliya” y la del hígado “Hijioti”. Para el trabajo actoral y el creativo se funcionaría con la *Hijioti*, que es un alma más tramposa que se disfraza para parecer otra cosa, en este sentido la técnica actoral de Jesusa Rodríguez se aleja de la mimesis y se conecta con ese conocimiento de la esencia, del alma del otro, conocimiento “que me permite ser quien no soy, moverme con el personaje, saber quién es esa otredad porque me he apropiado de su alma”<sup>247</sup>. En última instancia, *El Maíz* nos recuerda que las raíces de la diversidad cultural se originan en la gran

<sup>246</sup> López Austin, A. (1993). *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos Nahuas*. México DF: UNAM.

<sup>247</sup> Taller de teatro con Jesusa Rodríguez en el FIT de Cádiz 2006.

diversidad del mundo natural, mundo que está en peligro de ser brutalmente suprimidos por la absorción corporativa de la indiferencia.

Durante los próximos años Jesusa Rodríguez se dedicará a la realización de su pastorela anual *Pastorela terrorista* (2004), dónde sigue la saga para profundizar en el manejo del terror a través de la política internacional de las grandes potencias que ya comenzó en su espectáculo *New War, New War* (2002), donde recreaba e indagaba las consecuencias del derribo de las Torres Gemelas. Sus personajes burlescos y juegos maniqueos esta vez dentro del contexto de la guerra de EE.UU contra Irak, seguirán en sus cabarets prehispanicos *Cabaret prehispanico at the Guggenheim* y *Cabaret prehispanico: Arquetipas* (2004) donde parte de los personajes arquetipos de su obra como Frida Khalo, La serpiente enchilada o la Coatlicue, le sirven para hablar de la política exterior de EE.UU, los transgénicos, la apertura de un centro comercial americano “Wallmart” cerca de las pirámides precolombinas de Teotihuacán, etc., críticas a través de sus juegos de palabras, con canciones de Liliana Felipe y neologismos contra la sociedad de consumo.

Siguiendo con producciones de cabaret performance en *El Club de los amigos de Fox* (2004) es una indagación de las dos creadoras sobre el lado oscuro de la indiferencia social y el poder de la desobediencia civil como una forma efectiva de participación cívica, a través de la cual promulgar cambios políticos, culturales y sociales en la esfera pública. Se propone la desobediencia civil como una herramienta para la participación ciudadana, se invita al público a unirse al club de los “Enemigos de Fox” (Enemigos de Fox Club, un club ficticio de la oposición al presidente de México, Vicente Fox) y expresar públicamente su descontento con la situación económica y política del México contemporáneo.

La obra *Primero Sueño* (2007) fue realizada por Jesusa Rodríguez como parte del sexto Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, celebrado en junio de 2007, en Buenos Aires, bajo el título

“Corpolíticas: La política del cuerpo en las América. Formaciones de Raza , Clase y Género”, en este encuentro Rodríguez realiza un fragmento de Sor Juana Inés de la Cruz, -poema del siglo XVII: Primero Sueño-, único poema que escribió siempre para el placer y para ella misma. La acción consiste en que la actriz revela los niveles del poema, mientras se despoja de su ropa<sup>248</sup>, es evidente que Rodríguez tiene la capacidad de transmutar su propia obra, coger escenas o personajes y actualizarlos en el contexto político.

El siguiente trabajo -de puesta en escena teatral- desde *El Maíz* (2003) es *Diálogos entre Darwin y Dios* (2009), una propuesta para mirar al interior de cada uno y reflexionar, jocosamente, sobre temas esenciales de la humanidad, como educación, política y religión. Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe recrean, -la primera en sus personajes de “Darwin” y “Dios” y la segunda en el piano y otros roles secundarios-, el devenir histórico de la especie humana, desde los primeros seres racionales -hace un millón 700 mil años- hasta los personajes de la época actual en un espectáculo hilarante. El mural de Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, es la base donde parten, en una forma tardía, las evoluciones de los personajes que Darwin<sup>249</sup> cita en su conferencia magistral ante el público asistente. Rodríguez utiliza a este personaje para presentar con ironía una reflexión sobre la involución de la especie humana y específicamente de los mexicanos, en el contexto de violencia y desigualdad social.

Continuando este montaje seguirá con el espectáculo *Las Crudas del Bicentenario* (2010), acompañada de Oscar Olivier y Emilio Converso con música compuesta e interpretada por Liliana Felipe, una crítica a la suntuosa

---

<sup>248</sup> La versión inicial de la pieza, realizada en el Encuentro de 2002 en Lima, Perú, se había titulado *Striptease de Sor Juana* [Sor Juana Striptease].

<sup>249</sup> Charles Robert Darwin (1809- 1882), científico y catedrático nacido en Shrewsbury, postuló ante el escándalo mundial que todas las especies de seres vivos han evolucionado con el tiempo, en contraparte con la teoría religiosa de que Dios creó al hombre. Su obra fundamental *El origen de las especies*, fue publicada en 1859 y estableció que la explicación de la diversidad que se observa en la naturaleza se debe a las modificaciones acumuladas por la evolución a lo largo de muchas y sucesivas generaciones.

celebración<sup>250</sup> del Bicentenario de la Independencia organizada por el gobierno federal mexicano. En ambos montajes emplea el travestismo como recurso y caracterización física a través del vestuario, maquillaje y otros elementos plásticos para realizar el transformismo a efectos oportunos del montaje. Se convertirá en Francisco Madero, quien viaja a través del tiempo para decir que no solo no han cambiado las cosas sino que en la actualidad están peor que en su tiempo, luego será el ex presidente Carlos Salina de Gotari, quien presenta como el que maneja los hilos de la política nacional en función de sus próximas elecciones y la contraparte será la Madre Patria donde su juego de palabras la llevará a denominarla “Matría,” una Matría amordazada, deforme, descerebrada y excluida de las fiestas, siempre manipulada por el poder político y mediático.

En la pieza el lenguaje verbal juega un papel esencial, como desarrollo de una pauta que revela una importante y ardua investigación, ya que se apoya en numerosos referentes históricos -tanto personajes como hechos- que hace saltar a la escena: juego de palabras, dobles sentidos, omisiones, alusiones, malentendidos, apropiaciones, expresiones cotidianas junto a una desarrollada y entrenada técnica de improvisación. La artista demuestra a lo largo de su obra un gran dominio técnico, agilidad mental y gran formación cultural. Sus metas permanentes vienen referidas del teatro de Carpa donde el sostén verbal se consigue a través del ritmo obligado y la necesidad de hacer reír cada 14 segundos junto con la obligatoriedad de referirse al momento actual. La risa funciona como una ráfaga regular de crítica que subraya la crisis de valores. La música de Liliana Felipe añade otra manera de formular una palabra inteligente, llena de metáforas y sutil ironía para obtener el efecto de “distanciamiento” en el discurso escénico.

---

<sup>250</sup> Critica también el espectáculo multimedia “200 años de ser Orgullosamente Mexicanos”, y la contratación de Ric Birch, el productor australiano encargado de las Olimpiadas de Pekín, y un presupuesto de 45 millones de dólares.

Las creadoras reafirman y profundizan un tipo de cabaret que emancipa a un lenguaje escénico de unas pautas prefijadas e inamovibles hacia un hecho vivo e irreplicable que mezcla tradición y modernidad con niveles de lenguaje letrado y popular. En este nuevo lenguaje se alterna presentación y representación, alternancia transdisciplinaria que explora lo liminal y lo fronterizo para involucrar más el diálogo con los espectadores y generar un nuevo espacio de indeterminación.

La obra de Rodríguez no solo se enfoca en el cabaret o en la representación teatral, ella ha expandido sus límites hacia otros espacios de representación, para intervenir teatralmente la realidad como parte de su aportación a las transformaciones sociales y políticas en su país. Estos trabajos de carácter diverso ha hecho que en algunos casos el cabaret se desplace a la calle y en otros, el aspecto artístico ha desdibujado los límites entre la realidad y el teatro, algunos de estos trabajos han sido trabajos teatrales con intenciones sociales muy específicas, por ejemplo la creación de la Compañía Mexicana La Chinga (1997) un proyecto experimental de participación popular, grupo teatral itinerante de presentaciones en parques, plazas y escuelas.

Rodríguez en colaboración con otros teatreros utiliza personajes propios de los arquetipos populares para confrontarlos directamente en el imaginario colectivo dentro de las propuestas de comedia mexicana contemporánea. En el montaje de *Horror económico* (1997), la compañía La Chinga convirtió al público en el personaje central, creando soluciones satíricas a través del teatro de los grandes problemas nacionales. Este proyecto tiene relación con una investigación que Jesusa Rodríguez realizó con una beca obtenida de la Fundación Rockefeller sobre litografías mexicanas del siglo XIX y principios del siglo XX, la idea del proyecto era generar otras compañías con actores de la calle para formar cuadros profesionales en el área del cabaret o la carpa, sobre este proyecto la creadora afirma:

Un teatro que puedan hacer todos con participación directa tanto de actores como de público y donde las exclusiones no quepan, un arte que opere contrario a lo que se observa en el país: una nación contaminada, cuyo verdadero experimento es saber cuánto resiste la sociedad con todas estas políticas xenofóbicas, chauvinistas y genocidas, indicó la artista. Las litografías parlantes en escena, provistas de sendas máscaras, nos sirven como puentes de comunicación con el público, pues más que un escudo liberan tanto a los que las portan como a los que las observan. (cit. en Alzate, 2002, p. 50).

Esta forma utópica de crear compañías de teatro a largo plazo tenía como objetivo la inclusión de aquellos que no ingresan a las escuelas de teatro. Este proyecto supuso grandes retos ya que tuvieron que adaptar libretos o construir nuevos menos difíciles de interpretar, así como formar actores sin preparación.

Otro de los proyectos llevado a cabo por Rodríguez y Felipe fue *Prometeo* (2000). Mediante una convocatoria abierta se propuso la inclusión de jóvenes entre 15 y 25 años de Iztapalapa en el D.F. para la realización de una obra basada en *Prometeo encadenado* de Esquilo, creada en memoria de las 45 víctimas de Acteal, asesinadas el 22 de diciembre de 1997, por el gobierno federal, el gobierno de Chiapas y paramilitares priístas. Colaboraron más de cincuenta participantes en los talleres de actuación, dirección, vestuario, percusiones, construcción de monstruos mitológicos que dieron vida al coro oceánidas, personajes de la tragedia. Pero también se ha embarcado en proyectos con carácter de confrontación teniendo una importancia central las realizadas en pro de la defensa de la zona arqueológica de Cuicuilco contra Carlos Slim<sup>251</sup>. Otro de los performance contra Slim fue protagonizado con Ofelia Medina y Laura Esquivel en 1999, donde la creadora personificó -en pleno centro de la plaza- a una de las miles de mujeres damnificadas y desplazadas del país, el acto duró 25 minutos hasta que la policía consiguió

---

<sup>251</sup> Slim -según la revista Forbes-, es uno de los hombres más ricos del mundo y cuenta con un capital aproximado de 6,6 billones de dólares. Es propietario de Inbursa, Sanborns, Telmex y el Grupo Carso.

que se fueran las artistas quienes lo hicieron al grito de “¡Zapata vive, la lucha sigue!”.

Otra de las intervenciones callejeras fue la obra *Nos cayeron los desplazados en Polanco* (1999)<sup>252</sup>. Polanco es uno de los sectores más exclusivos de la capital. La acción era una invitación abierta publicada en algunos diarios dónde se especificaba cómo debían ser los personajes participantes:

Requisitos para los papeles de:

Desplazado/a: De por sí, complexión extradelgada, buena memoria, dignidad de hierro, color Tierra y Libertad, hambre ancestral, dispuesto a dar todo por defender los derechos de todos e incapaz de caer en provocaciones. Hablar tzotzil o por lo menos chiflarlo.

Autoridad local: matarife o cara de perro.

Miembro del Ejército Mexicano: complexión producto de varias horas de aerobics, pésima memoria, dignidad perdida, color verde olivo, adicto a múltiples tóxicos, consumidor de fast fud y manuales made in USArmy, temperamental y capaz de perder el control de sí mismo a la menor provocación o sin ella. Hablar inglés.



Foto. 4.8. Protesta Jesusa Rodríguez y Elena Poniawtoska encabezando la marcha.

Paramilitar: complexión compleja, apariencia guaruril, mala memoria débil y sugestionable, miserable, cruel y desalmado, entrenado por los susodichos, mala presentación y fétido aliento.

Sociedad civil algo organizada: complexión múltiple, en etapa de recuperación de la memoria, cualquier edad, sexo, ocupación, desocupación o huelga, cargados, cargados de: alegrías, música, palos, lonas, cobijas, ganas de

echarle ganas, hacer tortillas, comer tamales si los hay y si no ¡no!

Artistas de todas las artes: dejarse caer desde temprano a construir el campamento en Polanco, a pintarlo del color de la esperanza, a hacer el mejor papel de su vida, o séase, el de sí mismos, allí los estaremos esperando. (Rodríguez, “Carta a la directora”).

El gran teatro en la vida nacional es el de la exclusión de Chiapas, contexto político del que la creadora no es indiferente prueba de ello es la acción protesta realizada con la escritora Elena Poniawtoska (1999) durante el mitin de académicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. En

<sup>252</sup> Este performance lo realizó junto con Angélica Aragón, Laura Esquivel, Julieta Egurrola y Ofelia Medina.

esta acción las dos mujeres se pararon, con carteles en contra de la militarización de Chiapas y la detención de estudiantes y activistas por la paz, frente a Gobernación. En este caso jugaban con la postura del espectador que se encontraba a estas dos figuras públicas conocidas que les motivaban a una acción política, con el factor sorpresa pretendían educar políticamente al transeúnte.

Las acciones de intervención política con estrategias teatrales son otra forma de performance callejero, el mayor número de estas performance las ha realizado Jesusa Rodríguez en apoyo al Zapatismo. En 1996 en Chiapas, en un debate contra el silencio del gobierno mexicano, cuando le tocó hablar a Jesusa Rodríguez interpretó, para que los delegados de Gobernación la entendieran, el papel de una sordomuda ante la prensa y las cámaras de televisión, desarrolló una hilarante pantomima convirtiendo la política del momento en un teatro del mutismo para realizar intencionadamente un acto de conciencia. Así, realiza multitud de acciones y protestas callejeras que en sí mismas, podríamos discutir que no son obras artísticas pero si pensamos como Duchamp en el sentido en que el arte es todo lo que hace el artista, estas acciones son parte indiscutible de la obra de Jesusa Rodríguez.

## 6.5. LA DEFENSA DEL PERFORMANCE DE GUILLERMO GÓMEZ PEÑA.

Guillermo Gómez Peña (México D.F. 1955), es uno de los artistas de performance más influyentes del panorama internacional, así como un destacado intelectual de propuestas teóricas relacionadas con los territorios de las nuevas culturas fronterizas, mestizas e híbridas de la contemporaneidad. Reflexiona sobre las nuevas formas culturales fruto de la convivencia social y política que se han generado por los continuos procesos migratorios de las



poblaciones, al igual que la irrupción de las nuevas tecnologías que ha desembocado en nuevos espacios de comunicación y han generado nuevas identidades, todo ello forma sus territorios de investigación y creación artística.

Su trabajo es ampliamente interdisciplinar y va a dejar constancia a través del performance que este es un territorio libre para ser tremendamente crítico con el sistema dominante globalizador y neoliberal. Su campo extendido de acción nos llevará a la literatura, periodismo, videocreación, fotografía, objeto e instalación, radio, televisión, *spoken word*, performance, teoría cultural y a la investigación pedagógica del performance, esta dimensión de la didáctica formará parte fundamental en el desarrollo de su trabajo artístico. Su lenguaje verbal conforma un sistema híbrido intercultural, mezclando el inglés, el español, el *spanglish*, junto a sus propias neo-lenguas de resonancias primitivas y su propio neo-esperanto con los que construye espacios polisémicos de realidad y ficción. Guillermo fue pionero en el registro multimedia que heredaría, a posteriori la performance. Su esencia en la creación es escénica y poli-lingüística, es un políglota de lenguajes artísticos y lingüísticos.

[...] su obra se extiende alrededor de la idea de borde en toda la etimología de la palabra. Borde, grosero que insulta. Borde, límites de mapas ilusorios. Borde, frontera de lenguas. La lengua es el borde más extenso del cuerpo, el órgano más sensible, el más fértil, el más marginal. Borde, canto filoso del lenguaje. (Brito y Pascual Castillo, 2012, p. 9)

Nacido y criado en la Ciudad de México, estudia Filosofía, Letras Hispánicas y Filología en la Universidad Autónoma de México y viajó a los Estados Unidos en el año 1978, para estudiar “Arte” en el Instituto de Artes de California, Cal Arts, en “la tierra del futuro” como la veía su generación. Según Guillermo Gómez Peña (2002) pertenece a una generación perdida, “demasiado joven para ser *hipiteca* y demasiado viejo para se *punketo*” ( p. 53). Su trabajo reflexiona sobre los nuevos “mexicanos post-nacionales”, su

relación agridulce con la tierra natal y su papel en la formación de una nación virtual dentro de los Estados Unidos, llamada “Latinoamérica del Norte”, este proyecto migratorio va a constituir el descubrimiento en la narrativa del artista. Es un rebelde, un escritor y artista que se rebela contra el sistema porque no encontraba espacio en la cultura oficial de México. Criticaba al México de arte y la literatura estructurado al modo de jerarquía eclesiástica que rinde cuentas a lo aceptable como “alta cultura” y “mexicanidad”, refiriéndose específicamente al autor Octavio Paz.

Para Gómez Peña, en aquellos días la identidad en México era una estructura intrínsecamente unida al territorio y a la lengua nacional. Un mexicano era alguien que vivía en México y hablaba español como mexicano. No existían otras alternativas para ser mexicano. A pesar de las distintas apariencias, diferente color y hasta pertenencia a diversas razas, Gómez Peña (2002<sub>b</sub>) considera que el mestizaje (la raza mezclada) era el dictum oficial y la narrativa magistral. “Nos gustara o no, éramos los hijos bastardos de Hernán Cortés y la Malinche, producto de una violación colonial y una cesárea cultural, condenados eternamente a arreglárnoslas con nuestro trauma histórico” (p. 53). No podemos olvidar que en el territorio de México conviven no solo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. Hay quienes viven antes de la historia; otros como los otomíes -desplazados por sucesivas invasiones-, al margen de ella. Varias épocas se enfrentan o se devoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos cuantos kilómetros. Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas aún las más antiguas, siguen abiertas. Para Gómez Peña (2002<sub>b</sub>), los millones de indios, los protomexicanos originarios, eran presentados o descritos como si vivieran en un tiempo y un espacio paralelo y mítico fuera de la historia y la sociedad mejicana.

La jerga indigenista paternalista del gobierno reducía a los indígenas a especímenes etnográficos infantilizados y pintorescos, como si estuvieran subvencionados por el Ministerio de Turismo y el National Geographic. Su imagen fotográfica, su folclor y

su tradición eran “nuestros” pero no su miseria, su desempleo y su desesperación. No es sorprendente que muchos eligieran abandonar el país” (pp. 53- 54)

Sentía que quienes se atrevían a emigrar “al otro lado” se convertían inmediatamente en traidores, mexicanos destinados a unirse a las filas de los *pochos*<sup>253</sup> los otros huérfanos olvidados del estado nacional mexicano. Y de esta manera cuando cruzó la frontera comenzó su proceso inadvertido de *pochización* o de des-mexicanización. Al llegar a los Estados Unidos sin saberlo hizo algo que resultaba una conducta tabú: empezó a relacionarse con los *chicanos* (mexicanos-americanos politizados) y a escribir en *spanglish* (la lengua de los *pochos*) sobre una identidad híbrida demonizada en ambos países. Una vez que cruzó la frontera no pudo nunca regresar del todo, cada vez que lo intentó, desde el lado mexicano de la línea fronteriza le recordaban que ya no era “un verdadero mexicano”, y algo, se rompió en su interior. Esta situación personal va a ser la fuente de su creación artística, se reinventará a sí mismo en una búsqueda inagotable de sus múltiples identidades y en la creación de un territorio de frontera personal y física, se inventará un país conceptual. Ser “extranjero” lo volverá parte de una cultura de resistencia, donde zigzagueará entre el pasado mexicano y el futuro chicano.

Tenemos que dar cuenta que la soledad del mejicano es distinta a la del norteamericano, este último se siente extraviado en un mundo abstracto de máquinas, conciudadanos y preceptos morales, pero en el valle de México se sienten suspendidos entre el cielo y la tierra y oscilan entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados y bocas que devoran, el mundo que les rodea existe por sí mismo, tiene vida propia y no ha sido inventado como en EE.UU por el hombre. El mexicano se siente arrancado de esa realidad a un tiempo creadora y destructora. Estas diferencias en las identidades de los dos pueblos

---

<sup>253</sup> Pocho, en México, es la forma despectiva, con que se llama a los mexicanos que tienen dificultad para hablar el castellano con la fluidez que lo hacen los demás miembros de su comunidad de origen o bien, que no pueden expresarse completamente en español, debido a que lo están olvidando y utilizan palabras o modismos del idioma inglés en su lugar.

resultan fundamentales para comprender la dimensión política de una identidad que debe ser inventada. Entre estas dos culturas se encuentra la búsqueda de la identidad Chicana, los jóvenes son rebeldes instintivos y contra ellos se han cebado más de una vez el racismo norteamericano, pero no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados. Incapaces de asimilar una civilización que por lo demás los rechaza y cuya respuesta es la exasperada afirmación de su personalidad, ellos no quieren pasar la línea e ingresar en la sociedad como otras comunidades de su entorno.

Gómez Peña formó su primer colectivo llamado “Anarquía S. A.” con quienes produce sus primeros *happenings* rituales, música atonal, y practican el “sexo ritual” como performance. Es el espíritu de los tiempos donde los autores de cabecera y textos de referencia son los de Gurdjieff, Artaud, Nicanor Parra y Carlos Castañeda. Sus años de estudiante en la Universidad Autónoma de México (1974-1978), son años de laboratorio abierto a las políticas más radicales y al activismo estudiantil, forma parte de los movimientos sociales de liberación continental y descubre a los simbolistas franceses y a los poetas *beat*, realiza una serie de acciones performáticas en las calles del D.F, como si estuviese en una “galería sin paredes”, pero estas piezas no las tiene catalogadas ni registradas, sus fuentes de referencia son el artista conceptual Felipe Ehrenberg y el chileno Alejandro Jodorowski.

Es a partir de su proyecto migratorio a Estados Unidos cuando comienza su proceso de chicanización. La primera acción dentro de este proceso vital, la realiza un año después de su llegada al país norteamericano. En 1979, camina durante dos días y medio desde Tijuana a Los Ángeles con la cabeza cubierta por una gasa ensangrentada llevando puesto el traje de su padre<sup>254</sup> y un maletín que contenía su pasaporte, varios talismanes y un diario.

Pero su primera performance documentada por el mundo del arte se titulaba *La Soledad del Inmigrante* (1979), en esta performance yace en el suelo

---

<sup>254</sup>Gómez-Peña describe a su padre como un hombre elegante y deportista. Era ingeniero civil y se dedicó a llevar la electricidad al campo mexicano.

de un ascensor en Los Ángeles como un fardo atado de pies a cabeza con una tela y cuerdas, la tela era una colcha estampada con un diseño étnico, durante un día la gente entraba y salía del ascensor sin dar muestras de registrar su presencia o reaccionar ante él. Se trataba de una metáfora sobre su doloroso nacimiento en un nuevo país, sobre una nueva identidad (la chicana) y un nuevo lenguaje (el performance intercultural). Un performance “en vivo” donde el cuerpo del artista presentaba la (no) interacción con los espectadores inconscientes del hecho. La práctica estaba fundamentada en la no-acción, esta quietud exige un enorme esfuerzo muscular y un riesgo de auto exposición para el artista que dejando aparte el hecho cruel de ser ignorado por la audiencia también sufrió ataques como él mismo relata, Gómez Peña (2002b):

No podía moverme ni comunicarme verbalmente. Mi absoluto anonimato y vulnerabilidad parecían otorgar a mi involuntaria audiencia la libertad de confesarme asuntos íntimos de sus vidas \_cosas que yo no deseaba escuchar\_ pero también de abusar verbalmente de mi e incluso patearme. Oí a dos adolescentes de la posibilidad de prenderme fuego. Un perro orinó sobre mí y, por la noche, los vigilantes de seguridad decidieron gastar una broma a “ese artista raro”; me arrojaron a un contenedor industrial donde pasé las últimas horas de mi pieza de performance en los EE.UU. (p. 56)

La documentación de esta performance en formato fotográfico va a constituir una de las líneas de trabajo en la obra de Gómez Peña llamada la “foto-performance” que desarrollará con más intensidad con su grupo La Pocha Nostra. En sí mismo, el término parece contradictorio una foto (imagen congelada, quietud de un momento) y performance que implica cuerpo, movimiento, acción pero a menudo la obra de Gómez Peña en sus performance “en vivo” nos ofrece inacción y cosificación. La imagen de la fotografía nos deja la secuela de la performance en directo, una imagen que trasciende en nuestra memoria, no porque documente un hecho o un acontecimiento real, sino porque encierra una verdad: la imagen del inmigrante vulnerable y solitario que habita en nosotros y que de alguna

manera es ignorado por una “otredad” que practica la exclusión y consecuentemente la violencia constante a ese cuerpo, sobre todo en la sociedad norteamericana que se caracteriza por el tratamiento de cosificación hacia el inmigrante.

El cuestionamiento sobre los prejuicios y expectativas de la “otredad” desembocará en que el artista personifique a un gran número de *dramatis personae*, hechas de una combinación de signos estereotipados de la etnicidad mexicana y chicana. Mutado en “performero” había realizado una meta-performance auto irónica posando durante 12 horas como mendigo mexicano *Mexican Homless* (1978), adornado con atributos seudo-indígenas como un collar de huesos, una corona de plumas, etc., y un letrero lleno de faltas de ortografía, explicaba su lamentable situación: “PERFORMERO/ me corrieron del Museo de Antropología/ No encontré chamba en JOLIGUD/ nadie me cre que soi sapatista/ El Jeronimo de la 18”.

Representó el papel de mexicano sobrecargado de una mexicanidad falsamente típica, que no es aceptado ni siquiera en las pocas representaciones en que a los norteamericanos les gusta ver a sus vecinos del sur: como objetos inanimados en exposiciones sobre las antiguas culturas mesoamericanas, como figurantes en películas hollywoodenses o como nuevo sujeto revolucionario mitificado (indio zapatista). El artista construye sus dobles ficciones a base de los miedos y deseos que los norteamericanos proyectan en la imagen del mexicano y, en general, del hispanoamericano. Descubre que como mexicano indigente es invisible para la población anglosajona por lo que su estrategia para la visibilidad será la utilización del performance.

Se interesa por la noción de “públicos involuntarios” y experimenta con una performance en serie titulada *Recitales poéticos (spanglish) para baños públicos* (1979), durante un día entero se sienta en un baño público y lee en voz alta un poema épico que describe su viaje a Estados Unidos, el público involuntario es el que entra en el baño. En 1980, Gómez Peña y amigos comienzan a

experimentar con imágenes mediáticas generadas por el miedo al mexicano, lo que les llevaba a aparecer en diferentes lugares públicos vestidos como “Típicos traficantes de drogas” caricaturas de inmigrantes ilegales o bandidos comportándose de manera estilizada y contradiciendo así, el comportamiento social con el estereotipo, en una ocasión llegaron a un restaurante vestidos como “típicos terroristas latinos” y a los cinco minutos el lugar quedó vacío.

En 1981 crea junto a la coreógrafa Sara-Jo Berman un grupo de arte interdisciplinario con el nombre de “Poyesis Genética”<sup>255</sup>, los miembros que componen el grupo son inmigrantes llegados a Los Ángeles desde América Latina, Europa, El Medio Oriente y Canadá, los une un sentimiento de orfandad cultural y desterritorialización, este grupo se convierte en un laboratorio artístico para experimentar con la fragmentación de la identidad generada por la migración y el racismo, desarrollando estrategias artísticas donde fusionan varias tradiciones culturales utilizando el performance como territorio común, mezclan “rituales indigenoides”, instalaciones y video-arte, donde combinan imágenes sexuales y política presentando estas obras en teatros, calles y otros espacios artísticos. Experimentan con “estados alterados de conciencia” como alcohol, drogas, falta de sueño, experimentos que servirán para el desarrollo de los procesos de creación pero no para su público.

Gómez Peña se gradúa en Cal Arts y se va de gira con algunos miembros de “Poyesis” a Europa, viajan durante seis meses y realizan presentaciones en pequeños teatros, en *lofts* de artistas y en la calle interviniendo con prostitutas y emigrantes turcos y argelinos, tras la experiencia escribe un libro titulado *The Misadventures of Mr. Misterio and Salome* basado en uno de sus personajes de sus primeros performance personales *Mister Misterio* (1982). La decisión de volver y quedarse en los Estados Unidos fue por causa de la gran primera devaluación en México, donde su familia

---

<sup>255</sup> De la palabra “pollo”, término despectivo para referirse a los paisanos migrantes, y del griego “génesis”.

pierde los ahorros de toda la vida y su padre le aconseja no regresar y quedarse en el sur de California esperando tiempos mejores, él se instala junto a su grupo en la frontera entre Tijuana y San Diego, donde encuentran un terreno propicio para explorar las relaciones interculturales, se reconstruye el grupo con artistas locales y asumen como estrategia política la presentación de los trabajos en ambos lados de la frontera, frontera que Gómez Peña cruza diariamente ya que vive en Tijuana y tiene su estudio en San Diego. Publica una revista sobre arte fronterizo que se titula *La Línea Quebrada* (1983) y comienza su experimentación con la radio en *spanglish*. Un año después de instalarse ahí forman el grupo “The Border Arts Workshop /El Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF)”, un colectivo artístico que por primera vez incluyen a artistas chicanos, mexicanos y anglosajones cuyo objetivo es explorar las relaciones entre Estados Unidos y México a través de diferentes lenguajes de performance, instalación, video, poesía experimental, declarando la región como “un laboratorio para la experimentación social y estética” y al artista fronterizo como “un pensador social y diplomático binacional”. Un auge de grupos activistas surge en todo el país The Guerrillas Girls, Group Material, Act Up, etc., su activismo político y sus acciones ilegales están respaldadas bajo la etiqueta de actividades artísticas, pero pronto estas acciones de enfrentamientos con la “migra”<sup>256</sup> y la policía serán objeto de la atención internacional a través de testigos como periodistas amigos y cámaras de video. Estos son los orígenes del arte fronterizo, los que el artista denomina *in-site* que posteriormente representará la institucionalización de la cultura fronteriza.

Comienza con su proyecto de “arte conceptual de terciopelo” que durará una década, este proyecto *The Velvet Hall of Fame* (1985) es una colaboración con pintores tradicionales de Tijuana -que realizan este tipo de pinturas para turistas-, quienes pintan en terciopelo la reinterpretación de los personajes de performance de Guillermo. Exhibirá estas pinturas en el Walker

---

<sup>256</sup>Cuerpo de Policía de Inmigración de los EE. UU.



Art Center, El Museo Whitney y la Galería Corcoran de Washington, pinturas que se han colgado al lado de un Gauguin o un David Salle donde la acción del artista está en cruzar la frontera entre el “Arte”, denominado arte con mayúsculas o *high art*, y las “artes” populares, denominadas *low art*. Ese mismo año, con el terremoto que destruye secciones enteras en ciudad de México, Gómez Peña vuelve a su país de origen para ayudar a las víctimas y familiares, el movimiento de la sociedad civil que resurge de los escombros hará mella en la vida y obra del artista como el surgimiento de una nueva cultura.

Su nuevo interés con la *interface*<sup>257</sup> entre el performance y la fotografía surge trabajando con la artista y teórica Emily Hicks en una serie de performance titulados *Documented / Undocumented* (1986), jugando con el doble sentido entre el estatus migratorio y la documentación de la pieza de arte, realizando performance con la cámara a modo de foto-periodismo pero que el artista denomina foto-performance y que será una de las líneas de trabajo que continuará a lo largo de su carrera como la performance quieta. En estas creaciones de performance estáticas o foto performance encontramos que la composición de la imagen entra en diálogo con la cámara fotográfica, son imágenes sin movimiento construidas para ser fotografiadas, no son documentaciones de performance “en vivo”, al contrario, son creadas exclusivamente para hacer trabajar la psique y provocarnos, en el sentido que

---

<sup>257</sup>Interfaz es lo que conocemos en inglés como interface (“superficie de contacto”).

En informática se utiliza para nombrar a la conexión física y funcional entre dos sistemas o dispositivos de cualquier tipo dando una comunicación entre distintos niveles. La palabra interfaz se utiliza en distintos contextos:

Interfaz como instrumento: desde esta perspectiva, la interfaz es una “prótesis” o “extensión” (McLuhan) de nuestro cuerpo. El ratón es un instrumento que extiende las funciones de nuestra mano y las lleva a la pantalla bajo forma del cursor. Así, por ejemplo, la pantalla de una computadora es una interfaz entre el usuario y el disco duro de la misma. Este contexto lo vemos en el creador Marcelí Antúnez.

Interfaz como superficie: algunos consideran que la interfaz nos trasmite instrucciones (“affordances”) que nos informan sobre su uso. La superficie de un objeto (real o virtual), nos habla por medio de sus formas, texturas, colores, etc. Y esto es especialmente cierto cuando nos referimos a un rostro humano.

Interfaz como espacio: desde esta perspectiva, la interfaz es el lugar de la interacción, el espacio donde se desarrollan los intercambios y sus manualidades.

Taylor (2012) afirma: “aunque Gómez Peña no habla de “nosotros”, del espectador externo si está pensado sus composiciones para nuestra mirada ya que libera al estereotipo dentro de nuestra esfera visual” (p. 95).

Desde 1987 hasta 1990 Gómez-Peña y sus colaboradores organizan los llamados peregrinajes performáticos en diferentes ciudades fronterizas. Durante un mes Emily y Gómez-Peña estuvieron viajando en la frontera del estado de Nueva York y Ontario, en Canadá, viajaban con una especie de templo móvil cargados de *suvenires* pseudo-indígenas y artículos *kitschs* religiosos que adquirieron en Tijuana y en las cataratas del Niágara. Llevaron a cabo quince acciones performáticas incluido una subasta de arte fronterizo, consultas espirituales para turistas, sesiones fotográficas con auténticos chamanes y brujas de la frontera y la transmisión de poesía bilingüe con un megáfono desde una de las orillas del río Niágara a la otra. En Tijuana se reunieron en el cementerio municipal en la tumba de Juan Soldado e intentaron cruzar disfrazados la frontera, disfrazados y sin documentos, utilizando la percepción del otro sobre las diferentes identidades que presentaba el artista con la acción de cruzar la frontera, esta práctica la desarrollaron durante los años siguientes con diferentes disfraces y sin documentos, con aquellos personajes que no conseguían pasar la frontera el artista los rechazaba y no volvía a utilizarlos en sus performances, lo hacía como un rito personal. Incluso su propia boda la llevo hacia el rito performativo, se casó con Emily justo en la línea fronteriza entre Tijuana y San Diego, *Border Wedding* (1988) -*Boda Fronteriza*-, rodeados de amigos y familiares a ambos lados de la frontera, cruzando de un país a otro durante la ceremonia. Los medios etiquetaron el evento como ‘una obra maestra de política simbólica’.

La muerte de su padre y el nacimiento de su hijo el mismo año hace que se acelere su proceso de chicanización, lo cual olvida definitivamente la idea de regresar a México para instalarse. En ese momento, muchos artistas

del performance como Tim Miller, Karen Finley, Spalding Gray y el propio Gómez Peña consideran que el performance se ha vuelto artificial y excesivamente complejo, considera que deben volver a las raíces y capturar el poder de la palabra viva, por lo que comienza a generarse un movimiento de monólogos performáticos basado en el lenguaje y que no usa muchos recursos tecnológicos, es decir, que el espectáculo cabe en una maleta, lo que da una mayor movilidad geográfica y también una movilidad trans-disciplinaria, pueden presentar los trabajos en el contexto del arte, el teatro, la literatura, el activismo, la radio, el cine, etc. El territorio del performance se extiende para incluir a los poetas del *Spoken Word*, a las teorías radicales e incluso a los prófugos de otras monodisciplinas como el teatro y la comedia, hay un gran interés en esta intersección, entre la multi-identidad personal y los temas sociales.

La principal contribución de Gómez Peña al movimiento del monólogo performático es con la pieza *Border Brujo* (1989), sobre la identidad fronteriza. El texto está escrito en inglés, español, spanglish, grigoñol y varios “robo-lenguajes”. Llevaba un altar portátil que funciona como escenografía, así como disfraces hechos a mano compuestos de objetos “pseudo-ètnicos” para turistas y *souvenirs* religiosos baratos, un presupuesto de montaje de menos de 100 dólares. Con este espectáculo afianza la identidad de un artista inmigrante, con una gira durante dos años a diferentes países donde va reproduciendo la diáspora mexicana. La pieza se va transformando a los largo de este recorrido con nuevos textos o nuevos objetos. El final de la pieza lo termina el artista en un acto ritual, vuelve a la frontera y entierra los accesorios en un ritual performático. Con este performance Gómez Peña recibe el “Bessie Award”<sup>258</sup> de Nueva York y el “Prix de la Parole” del Festival Internacional de Teatro de las Américas en Montreal, el caso es que ninguna de las embajadas de México

---

<sup>258</sup> Son los premios del desempeño que otorga el mundo de la danza de Nueva York a artistas innovadores y que realizan sus logros a pesar de frustraciones etc. Su nombre deviene en honor a la bailarina Bessie Schonberg, de ascendencia alemana afincada en Nueva York y una de las bailarinas más influyentes en la danza moderna.

ni Estados Unidos lo reconocen como artista mexicano y decide recibir el premio como ciudadano del país de la frontera. Este acto le lleva a ser catapultado al centro del mundo del arte.

Con un grupo de artistas montan un espacio llamado Hightways Performance Space (1989) en Los Ángeles, en ellos hay un espíritu utópico de colaboración, viaja a Rusia como artista en el momento político de la Perestroika, fenómeno que llama la atención del artista y presenta su arte acompañado de una comisión de derechos humanos binacional, como una forma de diplomacia radical. Un momento en que el “boom latino” surge en los Estados Unidos y en los años noventa se pone de moda el arte fronterizo. El Taller de Arte Fronterizo -grupo original de Gómez Peña- es invitado a la Bienal de Venecia y después del evento deciden que es tiempo de dismantelar el grupo para evitar convertirse en una parodia de ellos mismos. Ese mismo año crea el personaje de *El Vampiro Azteca* (1990) que será retratado en óleo por un artista anónimo chino a modo de colaboración, a partir de entonces Gómez-Peña siente la necesidad de hablar desde otro lugar y comienza una serie de colaboraciones con la escritora y artista Coco Fusco. La primera de ellas es una instalación multimedia con el título de *Norte / Sur* (1990) donde se ríen de ese “boom latino” surgido en Estados Unidos.

En 1991, se traslada a vivir a Nueva York junto con la artista y allí comienza la primera parte de su trilogía *El redescubrimiento de América por el guerrero de la Gringostroika* (1991), le suscita un nuevo interés compartido con artistas como James Luna, Fred Wilson, Adrán Piper o Jimmy Durham le llevarán a interrogarse sobre la forma en que los museos representan la “otredad cultural” lo que les induce a un diálogo con antropólogos - denominados por el artista- como radicales como son Clifford, Taussig o Bartra, esta nueva línea de investigación genera un nuevo descubrimiento artístico, un experimento del formato colonial que Gómez Peña denomina “diorama viviente”, son museos vivientes interactivos que parodian las

prácticas coloniales de representación, incluyendo lo que para el artista es el diorama viviente de corte etnográfico, el “curio-shop fronterizo”, el escaparate porno y equivalentes contemporáneos.

Durante los años siguientes Peña y su pareja Coco Fusco se dedicaron a recordarle a Estados Unidos y Europa la otra historia del performance cultural sobre el tema de la conquista de Cristóbal Colón, refiriéndose a todas aquellas siniestras exhibiciones de los seres humanos que fueron populares en los siglos XVII y XIX. Una de estas acciones se titula *Pareja en la Jaula* (1992), junto a Coco Fusco el artista vivió durante tres días dentro de una celda metálica como “amerindios aún no descubiertos” de una isla ficticia llamada Guatinau (adaptación al inglés de “What now”), situada en el golfo de México. Su vestuario es el de un luchador azteca de Las Vegas y Coco vestía como una taína<sup>259</sup>, guías de museos falsos les alimentaban y les llevaban al baño con correa, se colocaban placas en el exterior de la jaula donde se explicaban sus costumbres y características físicas. Con esta pieza recorren Australia, Estados Unidos, Europa y Argentina, el efecto que produce la pieza es que más del 40% del público que la ve cree que es real pero no protestan ni reaccionan, una de las respuestas más radicales es la de un militar argentino quién le arroja ácido a la cara al artista, la gira se documenta a modo de crónica en la película *Couple in the Cage*. Este tipo de performance-instalaciones funcionan tanto en un escenario para la representación contemporánea de “patologías culturales” como en otros espacios de carácter ceremonial para la reflexión de las actitudes del ser humano hacia otras culturas.

La siguiente gira realizada por Gómez Peña y Coco Fusco es con la pieza *New World (B)order* (1993) basada en la meta-ficción, en la cual la cultura fronteriza y las identidades híbridas ya son cultura oficial, mientras tanto los anglo-estadounidenses son “minoría” perseguida y lo llevan a cabo con el ingreso del público en el espacio artístico, practicando una segregación en

---

<sup>259</sup> Habitantes precolombinos de la zona de Bahamas y las Antillas que procedían de América del Sur, más concretamente de la desembocadura del Orinoco.

sentido opuesto: primero entra la gente de color, segundo inmigrantes y los miembros del público bilingües y después el resto. La idea es asumir un centro ficticio en el que los estadounidenses monoculturales se sientan como minorías en su propio país. En mitad de esta gira Coco abandona el proyecto y es sustituida por Roberto Sifuentes quien desde ahora se convertirá en el principal colaborador de Gómez Peña.

Se traslada de nuevo a Los Ángeles y comienza una colaboración con el artista nativo norteamericano James Luna creando *The Shame-man Meets El Mexi-can't at the Smithsonian Hotel and Country Club* (1993) un diorama compartido en el Museo de Historia Natural, Gómez Peña se sienta en un retrete vestido de mariachi dentro de una camisa de fuerza, un letrero alrededor del cuello dice: “solía haber un mexicano dentro de este cuerpo”. James es un indio diabético que se inyecta insulina directamente en el estómago, más tarde se transforma en empleado de limpieza del museo y aspira los pisos del museo, alrededor los auténticos dioramas indios del museo hablan de un mundo mudo ajeno a las crisis históricas y sociales. Su primer libro *Warrior for Gringostroika* es publicado por Greywolf Press, una antología del periodo de arte fronterizo del artista.

El TLC (Tratado de Libre Comercio) entra en vigor en 1994 y con él la insurrección zapatista que afectará de manera muy directa al trabajo de los artistas mexicanos y chicanos, Gómez Peña y Sifuentes se crucifican durante tres horas en cruces de más de cuatro metros de altura frente al puente Golden Gate de San Francisco como protesta ante las políticas xenófobas de inmigración del gobernador de California Pete Wilson, inspirados en el mito bíblico de los ladrones junto a Jesús deciden asumir los roles del enemigo público contemporáneo, Gómez Peña es el bandido indocumentado crucificado por el servicio de migración y naturalización y Roberto como un pandillero crucificado por el departamento de policía de Los Ángeles. Por medio de una información al público se le pide que les libere con unos gestos

de compromiso político, pero el público expectante tarda tiempo en descubrir como bajarlos de las cruces sin escaleras, este tiempo deja secuela a los artistas: Sifuentes se desmaya y Gómez Peña se le disloca el hombro, hasta que la pirámide humana que realizan los espectadores consigue liberarlos, todo ello, es registrado con fotografías y videos para la pieza *Cruce-Fiction Project* (1994), esta acción se convierte en noticia internacional. Durante este mismo año el artista va a realizar una serie de performance en solitario en la ciudad de México, para combatir el miedo que supone el aumento del crimen organizado y el temor que le quiten la calle para exponer sus trabajos. Realizará una serie de performances en el centro histórico como artista desempleado solicitando trabajo en la puerta de los museos.

Junto a Roberto crean un proyecto de televisión pirata *Naftaztec TV* (1994) que retransmite por cable en todo el país saltándose la legalidad vigente, consistía en una mezcla de performance, material autobiográfico y parodias de formatos tradicionales de televisión, una versión editada del proyecto se retransmitió a nivel nacional en 1995, convertida en obra de culto, los artistas tienen problemas con la ley. Sifuentes y Gómez Peña salen de gira con la pieza *El Templo de las Confesiones* (1994-1996), un performance-instalación que combina con el formato de diorama etnográfico y con el religioso que se encuentra en las iglesias coloniales. Durante un periodo de tres días y ocho horas al día, los artistas se exhiben dentro de cajas como “santos de fin de siglo”. Los visitantes que desean contarles sus miedos a los santos cuentan con tres opciones: pueden sentarse ante micrófonos en un reclinatorio, o escribir sus confesiones en una tarjeta y colocarlas en una urna o llamar a un número de teléfono y hacer confesiones íntimas. Las confesiones son sumamente emotivas y todas tienen que ver con la identidad, el miedo a la violencia, a la invasión cultural, etc., al finalizar el tercer día los artistas son sustituidos en sus cajas por figuras de cera a tamaño natural. El proyecto queda documentado por un canal de televisión, una radio pública y

un libro con el mismo título. Desde 1995 el artista y sus colegas sacan a sus personajes de los museos y teatros para llevarlos a las calles, irrumpiendo de manera estrepitosa en lugares con una carga política e histórica, práctica que continúa actualmente.

Gómez Peña se muda a San Francisco y comienza dos proyectos a largo plazo, uno el de tatuar su cuerpo y dos, la fundación de La Pocha Nostra, una asociación interdisciplinar de artistas rebeldes interesados en la colaboración, la *jam sesión* performática, un modelo colaborativo que funciona como estrategias para crear comunidades efímeras de artistas con ideas afines ubicados en varios países. Para el artista más que una compañía es un laboratorio conceptual, una comunidad transfronteriza de artistas experimentales que intercambian ideas en un escenario.

En los últimos tres años, muchos críticos, curadores, periodistas y miembros del público me han preguntado qué es exactamente La Pocha Nostra: ¿una tropa de performance, una red internacional de artistas radicales, o una manera de hacer y presentar arte? En diálogo con varios miembros de La Pocha, mi respuesta se dio a manera de manifiesto (...) La Pocha Nostra es una organización transdisciplinaria de arte, radicada en San Francisco, y conectada a “grupos asociados” en muchas ciudades y países. Como lo plantea nuestro sitio electrónico, proveemos las bases para una red informal de artistas rebeldes en diferentes disciplinas, generaciones y etnias. Si existiera un común denominador, este sería nuestro deseo de cruzar y borrar fronteras peligrosas e innecesarias entre el arte y la política, la práctica y la teoría, el artista y el espectador. Luchamos por erradicar los mitos modernistas sobre la pureza en la cultura, y por disolver las fronteras que rodean a las nociones convencionales de la etnicidad, la sexualidad, el lenguaje y los oficios artísticos. La Pocha Nostra ha muerto y resucitado docenas de veces. En distintas épocas, se ha manifestado como tropa de performance, compañía de multimedia, museo interactivo, gabinete de curiosidades vivientes y/o desfile de modas extremas. Se ha expresado asimismo como “clínica de performance”, asamblea de barrios, rave “inteligente” y centro de información virtual. La Pocha es a menudo un caballo de Troya. (Gómez Peña, 2007, pp. 106-108).

El primer proyecto es un intercambio binacional con performeros mexicanos bajo el título de *Terreno Peligroso (Danger Zone)* (1995) creando un tratado de libre cultura, un intercambio de ideas y obras de arte a través de la frontera. Este mismo año también colabora con un programa de la radio pública nacional *All Things Considered* intentando trabajar como performer,



pero ser considerado como intelectual, ya que en ese momento el artista cree que o son considerados como celebridades o como monstruos sociales, pero el creador sigue a Sara Jane quien les recuerda que el cuerpo es un modo de pensar y que la práctica creativa puede ser un trabajo intelectual. A este respecto del artista como teórico, Mignolo (1992) afirma que la noción de “frontera” que teoriza Gómez Peña ilustra la doble cara de la semiosis colonial: la fractura del objeto o sujeto que se quiere comprender y la implícita fractura del discurso y la posición del sujeto de la comprensión, es decir, se hace necesaria una hermenéutica para comprender una serie de tensiones entre la disciplina académica y la posición social, étnica, sexual, del sujeto de la comprensión.

La siguiente pieza titulada *Borderama* (1995) es un performance que subvierte y parodia varios formatos de la cultura popular, como los *talk shows*, un seminario de autorealización, un acto de hipnotismo o la conferencia de un antropólogo francés y como define Peña “un ethnic- fashion show extreme” en el comunicado de prensa para la entrada al performance se le pide al público que venga disfrazado de su otredad cultural favorita y expresar esas fantasías irracionales que llevamos dentro, contaron con invitados especiales como la comunidad *drag queens*, luchadores aficionados, etc.

En 1996 Sifuentes y Peña visitan la zona zapatista de la jungla, pasando por varios retenes militares haciéndose pasar por eco-turistas, esta acción pertenece al proyecto de Gómez Peña sobre el cruce de fronteras con disfraces de diferentes identidades. En este mismo año publica su libro más experimental el *New World (B)order*, sobre el desarrollo de su tesis de la hibridez y la crítica a la cultura global, el libro es un guión hipertextual para una performance, recibe el premio American Book Award, reconocimiento que le ayuda a desarrollar el concepto de “tecnologías poéticas” y con sus colegas de La Pocha comienza a construir “cyborgs chicanos” con prótesis y retazos de maquinaria retro.

El mundo del arte comienza hablar de la “estética relacional” término acuñado por el teórico y crítico Nicolas Bourriaud (2006)<sup>260</sup> que caracteriza y distingue el arte de los años 90 de aquel de los decenios anteriores<sup>261</sup>, en particular, sobre el modo en que el sistema de las artes procesó tres circunstancias: el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico con la difusión de las computadoras personales y el desarrollo de internet; y la propia tradición de las artes visuales en el siglo XX, que incluye: la crítica institucional, el cuestionamiento de la oposición artista-espectador, el llamado giro conceptual, la importancia de las reproducciones, copias y citas, y la tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la “vida”. La actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una “duración”, el tiempo en que se produce el encuentro, Bourriaud (2006) atribuye a las relaciones de proximidad que la ciudad genera esta transformación en la concepción de la actividad artística: “una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el “encuentro” entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido “el arte es un estado de encuentro” (p. 10), para el autor, la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra sociedad actual, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos. Es así que Bourriaud (2006) considera fundamental proponer

---

<sup>260</sup> Utilizo la segunda edición de Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.

<sup>261</sup> La génesis del concepto de “Estética relacional” se produjo a partir de la observación de un grupo de artistas con los que Bourriaud trabajó desde principios de los años 90, y su propósito era el de hacer una lectura comprensiva de la diversidad de prácticas artísticas que delinearán una estética común: aquella del encuentro, de la proximidad, de la resistencia al formateo social.

discursos teóricos nuevos en tanto el escenario ha sido modificado tan radicalmente que se requieren otras categorías para pensar las prácticas artísticas. El arte como un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar. Obviamente, lo relacional está íntimamente ligado a lo performativo, y al mismo tiempo comporta una disolución de los límites entre las artes del tiempo (la música, la danza, el teatro) y las artes del espacio (las artes plásticas). La obra se presenta ahora, más bien, como una “duración” que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada.

En este “intersticio social” donde la obra puede ser apropiada por el receptor y donde está concebida para un espectador no pasivo arranca el proyecto de Gómez Peña junto con Sifuentes y la coreógrafa Sara Shelton, un proyecto de tres años de duración que tendrá por nombre *The Mexterminator* (1997) cuya idea es la utilización de internet como antropología inversa, para investigar la psique estadounidense, con respecto a las relaciones entre anglosajones y latinos y desarrollar así un repertorio de personajes performáticos a partir de la investigación. Utilizando al público de manera interactiva desarrollan sitios web a modo de “confesionales” en los que solicitan a las personas modos de vestirse como mexicanos y chicanos y el tipo de acciones performáticas que debían llevar a cabo, un equipo de sociólogos y antropólogos les ayudan a seleccionar las confesiones más recurrente y representativas para poder hacer un uso más efectivo de ese material como fuente y poder reinterpretarla para un público en vivo desarrollando construcciones fetiches sobre la identidad escenificada. La asociación con el productor de ópera Michel Melenski dará paso a la creación de una ópera del siglo XVII del compositor Henry Purcell y el poeta John Dryden, pero será una versión chicanizada de *The Indian Queen* (1998), el artista reescribe la versión original en *spanglish* y en su versión la Reina Azteca es una vieja estrella de Hollywood venida a menos, su corte está conformada

por travestis y su trono es un coche *low-rider*<sup>262</sup>, en forma de zapato con tacón de aguja. Este mismo año sale de gira con La Pocha con *Borderscape 2000* (1998), descrita por los críticos como “spanglish high tech opereta” donde se critica la apropiación corporativa del multiculturalismo, esta pieza es duramente criticada por los teóricos quienes consideran que contribuye a la fetichización de una imagería extrema latina, por lo que Gómez Peña considera que a La Pocha le ha llegado el momento de abrir una nueva vía.

El momento histórico de la cultura mediática global ha devorado todas las subculturas y márgenes en los que venía desarrollando su trabajo, lo marginal resulta ahora la corriente principal, las conductas performáticas radicales se han vuelto parte de la cultura *pop*, el racismo y el sexismo se han estilizado y convertido en espectáculo cotidiano. Los *realities* se inspiran en los performances y la publicidad televisiva en el cine independiente. El artista se plantea una serie de cuestiones de las cuales no obtiene respuestas, pero se hace necesario cambiar la filosofía de trabajo, porque si se dedican a imitar o parodiar las estrategias de la corriente principal para capturar a nuevos públicos y explorar el espíritu de los nuevos tiempos (*zeitgeist*), es decir el clima intelectual y cultural del momento, ¿qué certeza pueden tener para no ser devorados por la cultura global y convertidos en monstruos estilizados de ellos mismos?, a partir de entonces y de manera gradual comienzan a cederle la voluntad al público, permitiéndoles darle forma al contenido del trabajo e incluso integrándolos en la articulación de sus *cyborg-identidades* dictadas por sus temores y deseos. Comienzan una nueva estrategia haciendo los performances

---

<sup>262</sup> El Low-Rider es una forma de manifestación de la cultura chicana en la cual se modifican los coches clásicos, como una forma de vivir y manifestarse en la sociedad. El primer lowrider data de 1979, posteriormente se descubre el sistema hidráulico (Pumpers en inglés) que mediante el uso de energía eléctrica aplicada a las válvulas los coches elevan y descenden la suspensión dando como resultado el conocido Low Rider actual. En Estados Unidos suele ser donde hay más low riders, sobre todo en Los Angeles (California), también en San Diego, Arizona, Texas etc. En México, las ciudades donde hay más es en Baja California, Tijuana y Mexicali. Este fenómeno ha sido origen y tendencia en la actualidad de la modificación o personalización de los coches por los jóvenes quienes denominan al fenómeno como “tuneo” referido a la parte mecánica y de chapa o “customización” que hace referencia a la personalización en el diseño interior.

mucho más participativos, dejando al público que les toquen, pinten sus cuerpos, cambien sus peinados y maquillajes, les apunten con armas, les pongan collares de perro participando en juegos de poder consensuados, les desnudan y se desnudan. En sus giras invitan a otros artistas, intelectuales, curadores, activistas locales a que monten sus propios dioramas dentro de la obra total. En 1999 se casa con la curadora y escritora colombiana Carolina Ponce de León y convierten su casa en un lugar de encuentro de artistas e intelectuales.

El grupo de La Pocha Nostra sufre un cambio interno de importancia, tanto Roberto y Sara dejan el grupo por razones personales, al tiempo que el mexicano Juan Ybarra y la colombiana Michelle Ceballos se integran de manera más permanente, con lo cual todos los proyectos deben ser reconfigurados antes de la nueva gira con *El Museo Viviente de Identidades Fetiche* (1999), en esta etapa de la investigación performática se desarrolla obras interactivas a gran escala, cada “museo viviente” está ligado a la especificidad del sitio donde se presenta e involucra a artistas locales, coexistiendo música en vivo, multi-proyecciones en vídeo, iluminación cinematográfica, animales embalsamados y esculturas robóticas con los que construyen una estética “tecno-robo-barroca” que durante 3 a 5 horas se mantienen en plataformas y el público transita por el espacio para solo mirar o quien quiera interactuar en el juego de los performer, con este espectáculo pero solo en colaboración con los artistas Ybarra y Sifuentes presentará en España y mantendrá desde entonces una colaboración continua con curadores españoles.

Se publica su siguiente libro *Dangerous Border Crosser* (2000) que obtiene diferentes premios y que económicamente le permite recuperarse de una enfermedad contraída por la picadura de un mosquito en su gira por Brasil, recuperación que durará ocho meses y que los médicos le prohíben ensayar y actuar por lo que se dedica a escribir, este infierno interior sufrido durante la recuperación de la “crisis hepática” lo traslada a un discurso personal y

performativo enlazado con un recuento poético y político de los tiempos en una performance que hará en solitario llamada *Brownout* (2000), donde utiliza el *spanglish* junto al humor ácido y varios géneros literarios híbridos.

Durante su estancia en España preparando proyectos con curadores españoles ve por televisión el mayor atentado contra Estado Unidos -la caída de las torres gemelas-, este ataque terrorista supuso que los neo-conservadores cerraran el país a un nacionalismo paranoico fruto del miedo y a una censura radical a los artistas e intelectuales en Estado Unidos, lo que llevó al grupo de la Pocha Nostra a trabajar durante largas giras por el extranjero volviéndose un grupo redundante de expatriados chicanos en el extranjero. El nuevo racismo anti-árabe afecta al “cuerpo moreno”, es decir, a todas las personas que parecen árabes por lo que la frontera con México se convierte en el frente de batalla de la guerra contra el terror y esto afecta a los proyectos del artista con México que quedan interrumpidos por el Departamento de Seguridad Nacional de los Estados Unidos.

Se publica su primer libro en español titulado *El Mexterminador* (2000) y con el grupo La Pocha Nostra comienzan a incorporar talleres como parte de cada proyecto que realizan, entrelazando el proceso creativo con la pedagogía, convertidos en un taller de performance nómada. Su siguiente proyecto de performance se titula *Ex Centris* (2002) donde crean imágenes vivientes con el público, les pintan, les disfrazan, manipulan sus posiciones corporales y les invitan a crear su propia imaginería, llaman a este experimento “karaoke performático”, es una respuesta a la cultura extrema de participación popular como los programas de *realities*, etc., con esta obra se convierten en los primeros artistas chicanos invitados a presentar su trabajo en la Tate Modern, de Londres. Siguen su gira por Europa haciendo performance y *jam sessions* hasta que el 2003 le sobreviene al grupo cambios drásticos, Juan Ybarra tiene que abandonar el grupo por problemas de salud y el padre de Michelle Ceballos es secuestrado en Colombia, de hecho le confiscan el pasaporte

cuando el grupo embarcaba para Buenos Aires y le costó cuatro años volver a recuperarlo, lo que hizo que Roberto Sifuentes regresara y se incorporarán nuevos miembros a tiempo completo como la mexicana Violeta Luna y la japonesa Emiko R. Lewis, estos cambios le supone al grupo seis meses de reestructuración de los espectáculos para asentar a los nuevos miembros de la compañía.

A partir del año 2004 Gómez Peña va a comenzar un proyecto a largo plazo con el curador español Orlando Brito Jinorio consistente en una serie de carpetas de “foto-performance” de gran formato creados específicamente para la cámara. Estas carpetas son tomadas en México, San Francisco, Madrid e Islas Canarias. Como respuesta a la invasión de Irak, Gómez Peña comienza otro proyecto performativo titulado *Mapa/Corpo* (2004), un ritual interactivo que explora como dice la teórica Laurietz Seda “la neo-colonización y descolonización militar, por medio de la acupuntura política y la reconstrucción del “cuerpo político”, posterior al 11 de septiembre” (cit. en Brito y Pascual Castillo, 2012, p. 282). Este performance es censurado en Estados Unidos los dos primeros años solo existe la posibilidad de hacerlo en América Latina, Europa y Canadá, hasta que finalmente se autoriza la presentación de la pieza en Estados Unidos y salen de gira con *Mapa/Corpo 2: Rituales interactivos para el nuevo milenio* (2005), donde el cuerpo desnudo de Violeta Luna yace en una mesa quirúrgica cubierto con la bandera de las Naciones Unidas mientras un acunputurista espera para clavarle más de cuarenta agujas con diferentes banderas que representan a una nación de las fuerzas de coalición, el 80% son estadounidenses. Gómez Peña vestido de chaman declama un texto multilingüe y pide al público que “descolonic” el cuerpo de la artista retirando las banderas. En una segunda estación, una curadora lava de forma ritual el cuerpo de Sifuentes como si fuera a enterrarlo, es el “cuerpo moreno” del “inmigrante universal”, al terminar el trabajo ritual la piel expuesta de Roberto se convierte en un lienzo para que los miembros

del público escriban sobre su cuerpo una “poética de la esperanza”. Distintas versiones de la pieza se presentarán en diferentes países constituyendo para el autor una de las principales contribuciones al campo de la performance desde la pieza *The Mextarminator* (2002).

La editorial británica Routledge publica uno de los libros más conocidos *Ethno-Techno* (2005). Con el grupo La Pocha formalizan su pedagogía en una escuela estable de verano en Oaxaca, donde llegan artistas internacionales para trabajar con los lenguajes del cuerpo, ofrecen talleres intensivos sobre el cuerpo humano como sitio de creación, reinención, memoria y activismo, el performance se convierte en un tejido que conecta en una lengua común con otros artistas rebeldes. Este mismo año creará dos proyectos en España, uno en Madrid en el programa no oficial de la feria ARCO'05 dedicado esa edición a México y donde Gómez Peña presentará en un programa *off* sus controvertidas opiniones sobre el racismo en España, el arte global y la cultura oficial para la importación, estas opiniones salieron fragmentadas en el diario *La Jornada de México DF* y *El País* (Madrid), lo que contribuyó a las críticas negativas pero su performance *Post México en X-Paña* (2005), tuvo gran cobertura de medios y de público, aunque admite que sus presentaciones en la capital de España no fueron nada fáciles y afirma que en 1992 cuando presentó el performance *La Pareja en la Jaula* y un “diorama viviente”, y en 1995 en la Casa de América, el público madrileño resultó difícil para el creador incluso agresivo, mostrando poca tolerancia hacia la diferencia cultural y estética, creyendo el artista, por tanto, que la sociedad madrileña es muy etnocéntrica y arrogante, por ello, decidió que su entrada en España debía hacerla por puertas laterales presentando el proyecto sucesivamente en el País Vasco, Barcelona e Islas Canarias.

El siguiente trabajo lo presenta en Las Palmas de Gran Canaria titulado *Archi-fronteras: The Chicanarian'Sudaca Trading Company* (2005) frente a la Casa Museo de Colon, con más de dos mil personas participando en seis



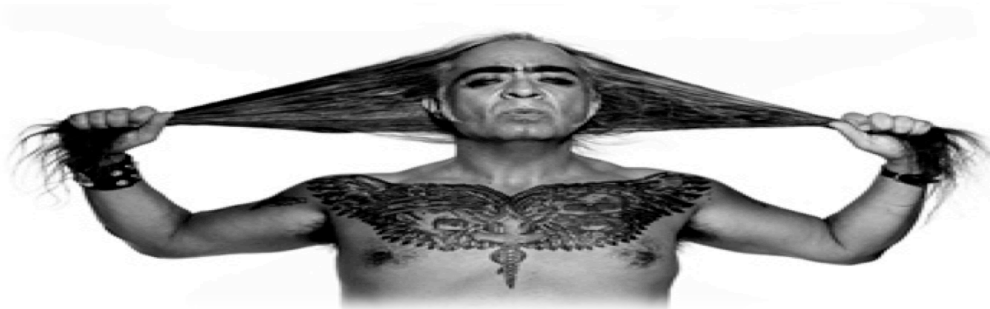


Foto. 4.9. Fotoperformance Guillermo Gomez Peña © Zach Gross

plataformas con dioramas activos y un gran despliegue multimedia. En esas otras Españas encontró mayor apertura a sus ideas y a la familiaridad del concepto *outsider/insider* que ejerce una doble mirada sobre la cultura y la identidad. A través del comisario canario Orlando Brito, Gómez-Peña encuentra una forma de diálogo transnacional entre la periferia española, África y el mundo Árabe con América Latina. Con esta relación considera que chicanos y canarios comenzaron a compartir una posición geo-cultural en una historia de exclusión de los proyectos nacionales como la feria de arte internacional “Arco”. Según el creador, España no considera a los canarios como ciudadanos de primera, igual que Estado Unidos y México con los chicanos, con lo cual ambos, canarios y chicanos son culturas de frontera, cultura de fusión y transición, culturas puente formando parte de una cartografía de naciones ocupadas y flotantes, países atrapados entre culturas hegemónicas y dependientes. Para Peña urge la creación de un internacionalismo *ex-centris* que no tiene nada que ver con los mapas del arte global, conexiones como Tijuana - Nuyo Rico - Gran Canaria; East Los Angeles - Bilbao o Sao Paulo - Dakar tienen más pertinencia que las conexiones hegemónicas entre Madrid- Londres- Nueva York. Para Gómez Peña (2012):

En los centros de poder simplemente se perfuma la obra artística, se etiqueta, se empaqueta y se vende “son como delicatessen del arte”, pero la energía cultural y las nuevas ideas se generan en las fronteras, en los “hoyos negros” y las zonas prohibidas de occidente. (p. 52)

Su nuevo performance en solitario titulado *The Mexorcist: America's Most Wanted Inner Demon* (2006), comenta las condiciones posteriores al 11 de septiembre, la guerra contra el terror, la nueva histeria anti-inmigrante y su impacto en la noción de identidad, comunidad, nacionalidad y creación artística.

Debido a la militarización de Oxaca en el 2007, el Museo de Arte Contemporáneo de Tucson invita a La Pocha Nostra a instalar temporalmente la escuela de verano de Arizona, siguen a través de la pedagogía radical generando comunidades multinacionales de artistas rebeldes que ignoran la existencia de fronteras. Termina también parte de su proyecto de tatuaje se crea un mural en la piel, al mismo tiempo trabaja como consultor de imagen y consejero de performance para la campaña de Krissy Keiffer, una activista lesbiana y bailarina de San Francisco que hace campaña para llegar al Congreso por el Partido Verde, en este trabajo Gómez Peña produce carpetas de fotos provocativas para la prensa y sugiere estrategias performáticas para su campaña. Con la artista Violeta Luna inaugura en el barrio latino de la misión, en la ciudad de San Francisco la pieza denominada *El Corazón de la Misión* (2007), es una gira en autobús donde guían al público a través de la historia, la antropología vernácula y la realidad social de la ciudad de San Francisco a bordo del autobús mexicano, son invitados a participar en una procesión, como si ellos mismos fueran personajes de una carroza de desfile, testigos de la ciudad como un parque temático bohemio utilizando las ventanas del bus inmigrante como punto panorámico para observar la calle.

Con el artista indígena James Luna trabajan en la pieza *La Nostalgia Remix* (2007), el último proyecto de la serie de *The Shame-man Meets el Mexican't* (1993), el proyecto investiga la dimensión simbólica e iconográfica de la nostalgia, tanto en las reservas indígenas como del barrio chicano, por medio de una serie de performance y fotos, investigando la nostalgia como estilo resistencia, identidad falsa y reinención, dentro de este proyecto escenifican

sus funerales dentro de los ataúdes en una pieza titulada *The Shame-man Meets el Mexican 't at a funeral Parlor*, en otra llevan a cabo un diálogo poético, mientras James cocina un estofado indio y Peña juega a la ruleta cambiando, de esta manera, los estereotipos y asunciones de pensamientos sobre la raza y la cultura con una fuerte dosis de humor melancólico.

Con La Pocha estrena *Los Nuevos Bárbaros* (2007), comisionada por Arnolfini con motivo del Bicentenario de la abolición de la esclavitud en el Reino Unido. Trabajando con una compañía internacional de quince artistas de performance y un diseñador de ropa se apropian del formato de un show de moda y sorprenden al público con una variedad de supermodelos surgidos de representaciones distorsionada de los inmigrantes, los terroristas árabes y los excéntricos sociales tanto como enemigos del estado, como rebeldes sexys de la cultura pop, esta performance empieza con el ritual de la alfombra roja los miembros del público son tratados como celebridades, entrevistados en directo con preguntas inusuales, ¿de quién se visten?, ¿quién es su cita?, posarán para los paparazzi y les servirán un cocktail en una atmósfera carnavalesca y glamurosa, entonces la audiencia se irá moviendo hacia un espacio principal donde podrá ver el show de la moda y sonará en directo música ethno-electrónica con un video-discjockey. La atmósfera cambia repentinamente cuando los modelos rodean a la audiencia desnudos. Oirán un discurso realizado por una figura eminentemente política ¿Bush?, ¿Brown?, ¿Blair?, que revelará las contradicciones del multiculturalismo en la era del terror a la guerra. El espectáculo explora la relación entre la cultura de xenofobia posterior al 11 de septiembre y la fetichización de la otredad por parte de la cultura pop global, más que el espectáculo de la ropa trata de la politización de los cuerpos, lo que en realidad se vende es el ser humano como producto, la pieza termina con la subasta de los supermodelos.

Siguiendo con esta investigación del cuerpo como sitio de espiritualidad radical, memoria, activismo, penitencia y reinención corporal estrenan el

Festival New Moves de Glasgow (Escocia) la pieza *Divino Corpo* (2008), con esta pieza crean un templo performático posando como santos y vírgenes vivientes de causas impopulares: inmigrantes indocumentados, sexo-servidoras, bohemios, enfermos terminales y otros desplazados invisibles, lo sagrado y lo profano se entrelazan con mordaces temas contemporáneos donde invitan al público a participar en una suerte de “interactividad ritualizada”.

Como parte de la serie *Mapa/Corpo*, otra pieza *Corpo Ilícito* (2008) continúa examinando la política del cuerpo, invitan a los miembros del público a engancharse en un ritual interactivo que les envuelve en una nueva forma de fe radical. La fe en el arte como una fuerza de transformación política y personal, en este proceso la intimidad del cuerpo humano se vuelve en contra del telón de fondo de la desesperación y la guerra global.



Foto. 4.10. Obra *Homo Fronterizus* [1492-2020/(2009)/(2012) en el CAAM. © Rocío Pérez Solís

En el terreno audiovisual junto al cineasta Gustavo Vázquez comienzan un trabajo en video con el título de *Homo Fronterizus* (2009), donde se explora la relación y tensión táctica entre el performance y el video, haciéndose la siguiente pregunta: ¿Quién es el verdadero autor? ¿El performancero que crea el concepto y ofrece el cuerpo/ identidad/ mapa/ arte-facto/ en sacrificio a la cámara o el videoartista que lo filtra, lo enmarca y al hacerlo inevitablemente lo recrea?, la obra incluye también reinterpretaciones de algunas de las performances de Gómez Peña como homenajes también a los performanceros que han influido en su trabajo. La Pocha se embarca en un proyecto de reinención que, a partir de ahora, no operará como compañía sino como laboratorio conceptual donde el objetivo es crear el contexto más amplio posible de estrategias para el performance, sus registros y proyectos

pedagógicos. Se incorporan nuevos miembros al grupo como la artista brasileña Dani D'Emilia y comienzan una relación de trabajo de forma continua con Rio de Janeiro y Sao Paulo.

En colaboración con Emma Tramposh crean un proyecto de archivo viviente bajo el título de *Jornadas Múltiples: la vida y obra de Gómez Peña* (2009), mediante uso de texto, fotografías y vídeos se establece una cronología de la práctica performática de su generación post-nacional, esta conferencia cronológica en multimedia es una obra conceptual en proceso permanente, donde la información y los proyectos se conectan con su vida, la de su familia y su arte. Le sigue una serie de duetos llamados *Conversaciones performáticas* (2010) cuyo motor es la lucha contra el aislamiento político y cultural, legado de la era Bush, buscando una nueva práctica de arte democrático, en esta línea comienza a colaborar con otros artistas que tienen otro tipo de prácticas pero que por amistad o admiración el artista está interesado en colaborar y hacer proyectos nuevos, entre ellos están el predicador activista Reverendo Billy, la artista conceptual cubana Tania Bruguera, el fotógrafo libanés-americano RJ Muna, etc. Posteriormente crea un nuevo solo-performance titulado *Extraña Democracia* (2011) donde ofrece a los curadores la posibilidad de elegir entre tres performances para diseñarlo al gusto y al contexto para obtener un mayor impacto, el menú incluye: 1.- El rol del artista en la era Obama, 2.- Las guerras fronterizas, 3.- Tamtrums filosóficos y sermones raros.

Este mismo año publica dos libros el primero: *Conversaciones a través de la frontera* donde incluye toda una serie de conversaciones sobre la cultura Norte Sur y el segundo libro junto a Roberto Sifuentes *Ejercicios para artistas rebeldes. Pedagogía del performance radical*, es el manual de las prácticas performativas de La Pocha Nostra, sobre marcos pedagógicos para desarrollar talleres con el objetivo de animar a los participantes a pensar diferente sobre su praxis artística y su vida cotidiana.

El cuerpo es su materia prima, lo utilizan como un lienzo en blanco, como un instrumento musical o como un libro abierto, es el centro de un universo simbólico, la matriz de su pieza de arte, sus cicatrices son palabras involuntarias pero los tatuajes, los maquillajes, perforaciones, prótesis y otros adornos robóticos son frases deliberadas. Los cuerpos son también territorios ocupados si en especial se es mujer, persona “de color”, gay, minoría, y la meta última del performance es descolonizar los cuerpos. Haciéndolo evidente al público con la esperanza de que se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. Sus cuerpos son puestos en riesgo y en ocasiones son compartidos con el público su desnudez imperfecta y frágil, pero no de forma exhibicionista sino como un “mandato”.

Al público de La Pocha Nostra no le interesa si bailan como bailarines o actúan como actores puesto que no van a ver el virtuosismo sino asistir y ser testigos de la experiencia única de los ejecutantes. Clarifican de esta manera cual es la frontera entre el teatro y el performance, y argumentan que el teatro experimental ha realizado importantes contribuciones al desarrollo del performance -el Living Theater, Performance Group, entre otros-, al igual que éste cuando el teatro está en crisis. A pesar de que ambos ocupan el mismo escenario hay algunas diferencias: el virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes son muy intrínsecas del teatro; mientras que en la performance, la originalidad, el carisma, los asuntos locales son más apreciados en el performance, además de las formas más experimentales y antinarrativas que no depende de un texto, no tiene por qué haber un principio ni un final. Un “evento” o “acción” es un segmento de un proceso que puede ser abierto al público. La mayoría de los grupos de teatro occidental y el proceso de un espectáculo suelen ser jerárquicos: directores, actores, escenógrafos, etc., en el performance la estructura y el proceso suele ser horizontal, descentralizada y siempre cambiante. Hay un hipertexto con múltiples contingencias que nunca está terminado. Los artistas utilizan más tiempo buscando el espacio o el tema

del proyecto así como los materiales, utilizaría, debatiendo el tema con colaboradores que ensayando a puerta cerrada, y normalmente no representan a otros. No hay representación sino presentación de la multiplicidad de sus “yoes” ya que re-presentar significaría “ser diferente” y en su caso ellos se transforman dentro y fuera de ellos sin desaparecer completamente como “ellos mismos”. En cuanto al tiempo y al espacio también establece Gómez Peña las diferencias: en el performance transcurre entre el tiempo “real” y el “ritual” en oposición al tiempo teatral o ficticio. El performance se desarrolla en el “aquí” y el “ahora” de la acción presencial. La distancia entre lo real-verdadero y lo simbólico es mucho menor que en el teatro. Al igual que el tiempo el espacio también es real, el performance ocurre en el día y hora en el que tiene lugar en ese edificio, es una forma de ser y estar en el espacio frente al público.

Guillermo Gómez Peña define el arte del performance en su publicación *En defensa del arte del Performance* (2005), como “un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes donde se estimula la contradicción, la ambigüedad y la paradoja” (p. 199). Cada artista de performance dibuja un territorio distinto, este “territorio” les garantiza libertades que a menudo se les niega en otros espacios ya que son *insiders* temporales. En este sentido se sienten desertores de la ortodoxia embarcados en la búsqueda permanente de un sistema de pensamiento político y una praxis estética que considera es un viaje solitario y mal comprendido.

En este territorio para el creador pueden romperse las reglas, las tradiciones, las leyes y las estructuras que están en constante cambio y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional, en este territorio no hay gobierno ni autoridad visible, el único contrato social que existe es la voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios y empujar los límites de la cultura y de la identidad hacia las fronteras entre géneros, oficios, idiomas y formas artísticas donde se sienten más cómodos.

Las fronteras de su “país del performance” están abiertas a los nómadas, a los emigrantes, a los híbridos y los desterrados. Es un santuario temporal para otros artistas y teóricos rebeldes desterrados de otros campos monodisciplinarios, también consideran el performance como un lugar interno, inventado por cada uno según sus propias aspiraciones políticas, espirituales, deseos y obsesiones en esa búsqueda inexorable de libertad. En ocasiones, realizan acciones en la esfera cívica, toman las calles para probar sus personajes y reciclan vestuario y escenografías como *modus operandi*, aunque no se consideran artistas públicos, ni actores, ni poetas ya que toman el rol de vez en cuando, al igual que hablan de arte no desde el academicismo sino como transmisores de las culturas vigentes, son lo que otros no son y dicen lo que no se dice ocupando espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Para Gómez Peña (2005) sus acciones no persiguen respuestas sino plantear preguntas impertinentes con la esperanza de que cuando la performance termina y el público se va, se haya detonado un proceso de reflexión en la psique:

Si el performance es “efectivo (que no quiere decir “bueno”) este proceso puede durar varias semanas e incluso varios meses y las preguntas y dilemas encarnados en las imágenes rituales que presentan pueden seguir rondando los sueños, recuerdos y conversaciones del espectador, su objetivo no es gustar ni siquiera comprenderlo sino crear un sedimento en la psique del público. (pp. 199-226).





## CONCLUSIONES

Hemos intentado mostrar que la escena de investigación, al margen de su complejidad y heterogeneidad, puede ser analizada de forma sistematizada ayudándonos de las herramientas y técnicas interdisciplinares. Hemos tratado de exponer de manera clara aquellos elementos que deben tenerse en cuenta en el teatro performativo. Producto de esta propuesta metodológica hemos recopilado una serie de datos que nos permiten observar la realidad teatral actual desde la perspectiva, las percepciones y las visiones de los creadores propuestos, cuyos lenguajes y trayectorias son muy diferentes. A partir del proceso desarrollado se constata la existencia de elementos comunes en la escena de investigación, entre los que consideramos que podrían tener mayor relevancia señalamos, en las trayectorias de los creadores, aquellas que nos parecen más significativas.

Albert Vidal es, en el ámbito español, un creador escénico pionero en la ruptura del teatro convencional y ha contribuido de manera determinante a la expansión del género. Además, su labor en la investigación escénica lo ha conducido a traspasar límites y fronteras de lo estrictamente teatral. En el espacio fronterizo entre diversas artes es donde el creador se mueve más cómodamente, transitando una escena abierta en la que halla la comprensión y sinergia de la gente de la danza y de otras disciplinas artísticas, algo común en el resto de creadores que se interesan por la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos.

Como vimos anteriormente, a lo largo de su prolífica carrera es persistente en el empeño de subversión de los cánones escénicos, por ello lo consideramos un creador mutante en la escena de investigación. La máxima sobre la vida y el arte como algo que va unido desde los movimientos

artísticos de los sesenta se hace presente en Albert Vidal cuando sus decisiones personales -como por ejemplo la de dejar el teatro- las convierte en actos performativos públicos.

Para Albert Vidal, y también el resto de creadores propuestos, la elección y/o construcción del espacio es algo determinante para el sentido final de la pieza, la lectura final de los códigos es controlada por el creador en el momento en que, de manera intencionada elige, construye un espacio y no otro para poner en relación los elementos que componen las obras. La búsqueda continua de nuevas vivencias lo llevan a crear fuera del teatro trabajos multidisciplinares como el cabaret, la revista y todas las experiencias en las que se adentra en esta nueva actitud interpretativa, en la que pide al espectador una lectura diferente a la del espectáculo teatral convencional, una lectura más activa en la que prime el interés por las emociones y sentimientos, y donde su papel como creador consista en desaparecer dentro de su propia obra matando, de manera intencionada, al ego, para no anteponerlo a la situación o al sentimiento y poder engrandecer la obra.

El cuerpo se convierte en territorio de rebeldía, ejercitándolo con prácticas y entrenamientos físicos en torno a la energía corporal para desarrollar un principio dramático sobre la relación del cuerpo y el espacio, sobre todo en el nivel pre-expresivo.

Todas las experiencias parateatrales de Albert Vidal, y sus antecedentes en la escena de investigación, entrarían en el nuevo paradigma del teatro que se realiza en otros escenarios y con otras finalidades muy diferentes al teatro convencional. Hay que destacar la importancia de este creador que lleva a cabo una búsqueda persistente para inyectar nuevos valores al teatro, llegando al extremo de rechazar su valor personal como hombre de escena, que lo conduce a anunciar que lo que va a ver el público no es teatro.

Este rebelde de la escena de investigación representa la insubordinación de los signos en la escena española, sus trabajos nos han dejado puestas

revolucionaria: un teatro expandido, abierto y fundido con la vida. Lo performativo también lo encontramos en el espacio cerrado, en el simulacro, en un proceso de construcción continua, en un espacio temporal entre el pasado y el presente, un espacio perdido donde habita escénicamente el grupo La Zaranda. En el desarrollo de ese submundo escénico, la repetición y el simulacro se empeñan en recomponer restos de naufragios, de tal manera que crean un lenguaje propio e inimitable, un “teatro de la inmediatez” donde el drama de la realidad se convierte, a través de una mirada ácida, en acontecimientos que se desarrollan como si sucedieran de manera espontánea delante de los espectadores, escribiendo directamente sobre la escena. La investigación de La Zaranda no tiene pasado ni tiene futuro por lo que se presenta de un modo performativo en la conceptualización del tiempo de un “estar-aquí”, condenados a repetir -como ya vimos a lo largo de sus producciones- el gesto y la palabra en un presente que corre al igual que el tiempo del espectador. No se ofrece una obra acabada, sino un proceso en construcción, unos códigos que nos van llevando a ese diálogo entre el teatro y lo performativo que construye una imagen escénica y que nos remite a la ausencia, al vacío, a la pérdida a través del ritual en la escena. El lenguaje de La Zaranda fluye y estalla, no se define por lo que dice, un teatro que no copia, que atraviesa fuertemente la dimensión de lo social donde no hay representación sino presencia. Su teatralidad es completamente autónoma y en las capas de su lenguaje construyen el espacio para el diálogo.

Las concepciones que venimos mencionando en el análisis de los creadores propuestos como la transculturalidad, transdisciplinareidad, hibridez, transtextual y transmedial, se conjugan como fenómeno cultural diverso en la obra de Marcel.lí Antúnez. A finales del siglo XX, de manera grandiosa y espectacular, ha hecho su aparición la nuevas tecnologías, factor determinante para la expansión de una nueva cultura visual, la eclosión de la tecnología digital ha supuesto una incesante fuente de imágenes que producen

excitación y embriaguez en el público. Este nuevo paisaje cultural ha supuesto la hibridez en las artes, donde las interferencias mediáticas son de carácter continuo en una sociedad mediatizada, cuyos nuevos emblemas críticos pasa por la idea de conexión, interactividad o multilinealidad.

La experimentación sobre las relaciones entre el teatro y las nuevas tecnologías determinan, en gran medida, las performances digitales. Esta experimentación tiene su origen más directo en el espíritu de Black Mountain College, en el happening y en la performance y en las formas y prácticas de los sesenta, donde comenzaron a involucrar al público de manera directa en el proceso creativo con un papel colaborativo en la escena. La experimentación entre el teatro y las nuevas tecnologías nos lleva a los conceptos de intermedialidad e interactividad, en el ámbito teatral es fácil asociarlos con lo posdramático o posmoderno, en tanto que tiene que ver con la supresión de fronteras genéricas o esta relacionado con lo híbrido en la búsqueda de nuevas formas de representatividad en la escena, entre las que podemos mencionar el tema de la humanización de los robots o todo lo que tiene que ver con la maquinización de los humanos desde una perspectiva transgresiva y con una mirada en la exhibición de lo artificial y exagerado. Una transformación ligada a lo que Steve Dixon denominaría una *metal performance*, y aquí es donde entrarían los trabajos de Marcel.lí Antúnez y Gómez Peña.

Para Marcel.lí Antúnez el proceso de trabajo con el grupo comprendía dos estadios. El estadio celular, en el que las escenas se desarrollan como células independientes en un conjunto de situaciones que el creador denomina “ámbitos”; y el segundo el estadio del organismo donde las escenas y la posición en la línea temporal de estas en la obra están posicionadas en un boceto. Su proceso de trabajo lo define a través de “la teoría de los ámbitos”: el ámbito espacial, la situación de la escena respecto al público y arquitectura del espacio, el ámbito musical, y, por último, el ámbito actuante, que es en el que se ensayan los aspectos corporales y su conjugación con el resto de los

ámbitos. Introduce también a los espectadores en un espacio espectacular sensible e interactivo, elemento fundamental que hizo que la performance se alejara de la concepción tradicional de la teatralidad, aunque en *Afasia* (1998), el creador ejercía como único manipulador de los materiales cibernéticos, en *Epizoo* (1994), gracias a la pantalla del ordenador sensible y a su cuerpo robotizado con un *exo esqueleto*, eran los espectadores los que manipulaban. La utilización de los mitos en su narrativa son articulados mediante técnicas que superponen argumentos gráficos y literarios, lo que propicia una gran riqueza expresiva y desarrolla el conflicto entre la racionalidad y la animalidad del ser humano. Los mitos tienen una estructura que tienden a configurar micro-relatos, que son una herramienta muy útil y entendible para el espectador a la hora de estructurar en el tiempo protocolos interactivos. La dramaturgia del creador nace de esa interacción con su público, el territorio del cuerpo (su cuerpo), ha sido el espacio físico y el escenario que recoge su actuación, porque el teatro o la sala de representación han sido los pretextos para reunir al público alrededor del artista.

Marcel·lí Antúnez aporta al mundo del teatro, la concepción del espacio escénico cómo una oportunidad para desarrollar un sistema metodológico que convierta el trabajo del actor en el escenario en una superficie de contacto (interfaz) que active periféricos de imagen, sonido, mecánicos o robóticos. Conseguir que el público interactúe y salga de su rol de espectador pasivo tiene que ver con crear un contenido que involucre al público en un abanico de formas según sus apetencias, teniéndole en cuenta desde el inicio del proceso, por lo que el éxito conseguido en un diseño transmedia implica ir más allá de la mera información.

En esta realidad aumentada, en la que se extiende el cuerpo del actor por medios informáticos a través de la hibridez del cuerpo del *cyborg* se convierte en un argumento a favor de la ruptura de las fronteras. El creador solo entiende las artes escénicas como el lugar donde se pueden desarrollar las

vanguardias que hoy hace posible la tecnología. Utilizando el medio digital se convierte en transcriptor de su mundo creativo. El mundo tiene una réplica virtual, y es un sistema de control que acaba afectando al mundo real, un mundo complejo que el arte siempre ha buscado y que para Marcel.lí Antúnez la computación se consolida como un buen gestor de esta complejidad. Es interesante su propuesta de investigación ya que, más allá del carácter performativo, interactivo y relacional, ha construido una cosmogonía muy particular.

En este paradigma del siglo XXI, que es la réplica virtual del mundo, el cuerpo humano se convierte en un campo de experimentación primordial, dado su carácter flexible, inestable, sexualizado y al mismo tiempo territorio donde operan simulaciones y convenciones sociales. El cuerpo se ha sometido a transformaciones que lo han querido llevar al límite. En el uso de instalar el conflicto en un cuerpo y ver cómo se relaciona con los otros, encontramos al creador Rodrigo García, obsesionado por el proceso de degradación humana, por las formas de tortura y mutilación. Su estética lucha contra todo tabú. Las imágenes del desorden y la transgresión se mezclan con la hibridación de formas, la noción de identidad se desdibuja, se vuelve evanescente a causa de las relaciones entre el mundo interior y exterior de un cuerpo, la identidad del yo está constantemente amenazada por lo informe y su constatación de fragilidad. Rodrigo García es un claro ejemplo de esta huida de la escena convencional, porque sus obras carecen de hilo argumental y pretenden situarse en una indefinición espacial y temporal, lograda desde una interpretación externa que crea situaciones sobre la soledad, la vida social, el comer y vomitar, bailar tiernamente y hacerlo de forma agresiva, situaciones en el amor y en el odio, pasiones exacerbadas y contradictorias. Su escritura escénica del exceso esta influenciada por los medios de comunicación masivos y se hace eco de la incomunicación mediática de lo fragmentario, creando dramaturgias dislocadas entre texto y puesta, entre palabra e imagen y

generando una poética abyecta violenta y desagradable, esa dislocación la conduce de manera reflexiva al lector-espectador, ya que el espacio textual fragmentado y alejado de la teatralidad provocan la búsqueda de un estado de malestar en el espectador utilizando para ello la performance teatral como laboratorio de ensayos de conductas y acciones.

La materia prima con la que trabaja Rodrigo García son los cuerpos de los actores, por eso el texto no es lo principal. La violencia sobre el cuerpo, el maltrato y el dolor, la desnudez abyecta, no son evocaciones, ocurren allí mismo, el cuerpo es medio y mensaje, no representa un texto, representa simplemente lo que hace, lo que ocurre en el tiempo-espacio teatral.

Tanto el concepto de *espacio performativo* propuesto por Erika Fisher-Lichte (2008) en su estudio sobre *estética de lo performativo* como el término de *espacio metonímico* sugerido por Hans-Thies Lehmann en su ensayo sobre *Teatro Postdramático* (2004) subrayan que los creadores no optan por la representación simbólica de un mundo ficticio, sino que se articulan en torno del espacio de presencia, lo que contribuye a la fusión del espacio-actor con el espacio-público y este ejemplo de práctica espacial la encontramos en la creación de Rodrigo García.

El concepto de puesta en escena se entiende en términos de acontecimiento, los objetos escénicos también se convierten en elementos importantes de la acción que, involucrados en el tiempo y en el espacio de la pieza, ayudan al público a comprender al personaje y al mundo representado. El creador convierte la materia en cuerpo de la obra, también en su fin y en objeto del discurso estético, esto es una herencia del arte vivo, el arte conceptual, el happening, o el minimalismo. El espacio propio del espectador se revela en la expresión teatral de Rodrigo García como el mundo propio de lo imaginario, es decir, su creación escénica ofrece al público la posibilidad de imaginar, abrir zonas oscuras, asociar, definir e inventar, en este sentido el espectador se convierte en co-creador de la acción, aunque también juega con



espacios ambiguos para el espectador en su experiencia estética. Rodrigo García muestra lo ficcional haciendo visibles los procedimientos teatrales durante la puesta en escena y la eficacia teatral se sostiene en la renuncia a la ilusión y la mayor importancia otorgada a la exposición de los procedimientos artísticos y técnicos utilizados. La provocación al público, la prioridad del ruido sobre la palabra y la consecución de una conciencia colectiva por la despersonalización de los participantes tiene su origen en el paradigma Artaudiano, ya dijimos que para Brook (1986) el *happening* ha dado cuerpo a las formas más exigentes, entendiendo el *happening* como un teatro de participación por parte de los espectadores. En este sentido podemos afirmar que la creadora Angélica Liddell se acerca a este concepto porque busca la participación del espectador promoviendo su reflexión e invitándolo a actuar y solventar los problemas que plantea, aunque en muchas ocasiones también ha realizado *happenings* propiamente dichas, en las que se ha dirigido directamente al público. Angélica Lidell ofrece los hechos al espectador a través de la provocación. La provocación en este caso, la entiende como acción política, como lo que hace peligrar la seguridad del espectador y le hace evidente el conflicto sin el cuál según Lidell (2014) es imposible extraer cualquier tipo de conocimiento. Para la creadora también el espacio escénico debe ser un espacio de tensión, debe estar despojado del concepto escenográfico y decorativo convencional, debe estar fuera de lo que ella llama la mentira estética, ello es necesario para convertirse en un espacio de tensión moral. Los objetos, fuera de este espacio, son superficiales o artificiales e incluso inertes, pero en un espacio escénico de tensión las acciones los dotan de responsabilidad, cuando el objeto y la acción se unen desaparecen juntos para dejar paso al sentido, es decir, al lenguaje. Para la creadora su misión o la del creador es llegar a hacer visible lo invisible. Para ello parte de que a la sociedad no le interesa el arte sino la información, una información televisada que desdramatiza el mundo y convierte a la sociedad en caníbal de desgracias

humanas, está alienada por el consumismo, este es el gran triunfo del poder, haber conseguido adaptar a la sociedad a la violencia informativa. Su estrategia en la escena es convertir la información en horror y concentrar ese horror en un escenario, para que sea real y no informativo, aunque considera que la violencia poética se opone a la violencia real, pero sin embargo el sufrimiento televisivo sigue siendo irreal porque no afecta a la sociedad por lo que finalmente el sufrimiento estético y poético concentrado en la escena termina convirtiéndose en un sufrimiento real en tanto en cuanto es capaz de conmover o hacer comprender al público siquiera un atisbo de verdad. Para Lidell (2014) la violencia poética es aquella que consiste en escapar de tópicos o de la opinión generalizada en un intento de conseguir que el pensamiento llegue donde la emoción, es no mentir y ver más allá con ansia de lo realizable, el ansia del hambre de la que hablaba Artaud “No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre sino extraer aquellas ideas cuya fuerza viviente sea idéntica a la del hambre”<sup>263</sup>. La obra y el pensamiento de Angélica Lidell nacen de una herida, de un sacrificio, del hecho de estar vivo, es la creadora más imprevisible y transgresora de la escena europea, su obra está fundida también con la vida, su escena performativa está situada en la certeza de la (im)posibilidad.

Los creadores iberoamericanos que hemos propuesto aportan al pensamiento teórico nuevas visiones en la descripción del paisaje, en estos teatros laboratorios y estas escenas activistas y de investigación aparecen propuestas más urgentes políticamente que las dota de una relevancia social más allá de la autonomía estética, sus matices y resistencias amplían nuestro conocimiento en el conceptualismo latinoamericano donde la dimensión política forzada por la violencia de las décadas del setenta y ochenta así como

---

<sup>263</sup> Citado por Lidell (2014) en *El sacrificio como acto poético*, p. 37.

las dictaduras sufridas, han dado origen a activismos artísticos y teatrales cuyas transformaciones se han visto en capítulos aparte en este estudio.

En Hispanoamérica la etapa de la recepción de la teorías de la escena europea de investigación de la primera mitad del siglo XX, como hemos visto, se enmarcan en el contexto de las convulsiones que agitaron al continente entre la máxima movilización de masas y los diversos golpes militares que perseguían reprimir la imparable búsqueda de la libertad. Son los años de los intentos revolucionarios, y los movimientos de liberación colonial definitivos. Son años señalados por las más vigorosas expresiones de la voluntad de emancipación a la vez que por las más siniestras formas de represión. Realidad que, desafortunadamente se extiende hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en el que las tesis de los nuevos grupos y creadores europeos y estadounidenses son asumidas como propias, sobre todo el teatro épico de Bertold Brecht, que resultó oportuno tanto por su aliento marxista, que dialogó con la pasión revolucionaria desatada, como por su militancia antifascista, que contribuyó a la crítica de las dictaduras latinoamericanas. Cada una de estas dimensiones fue creativamente aprovechada por artistas y trabajadores de la cultura para articular procesos de transformación social. En el teatro colombiano encontramos a los primeros y más radicales en librar la batalla contra el naturalismo costumbrista tradicional, es el caso del teatro de La Candelaria y su dramaturgia colectiva donde se evidencian la incorporación de las teorías brechtianas y también la influencia de los lingüistas estructuralistas, de los teóricos del análisis textual y de los semiólogos. Recordemos que este método que ya vimos desarrollado en el anterior capítulo consiste de manera esquemática en: Primero, la motivación para abordar un montaje apropiado para el momento por el cual está atravesando la sociedad en la que está inmerso el grupo; esta motivación es fruto de la praxis política del grupo. Segundo, la investigación: incluye diversas herramientas, textos oficiales y extraoficiales, como entrevistas que traten

sobre el asunto seleccionado. Tercero, se parte de un relato o una historia básica y se empieza a buscar el tema por medio de las improvisaciones; estas se realizan sobre las fuerzas en conflicto; para cada obra La Candelaria trabaja diferentes formas de improvisación, que resultan de las dos primeras etapas y de las experiencias de los montajes anteriores; el tema de una obra “es el asunto fundamental del que trata es la sustancia del contenido” y es a través de la “elaboración de la forma que va aclarándose, definiéndose, precisándose el tema”. Cuarto, la primera hipótesis de estructura: el argumento va apareciendo por medio de las explicaciones del tema: así la obra se estructura a través de líneas argumentales y líneas temáticas. Quinto, esta etapa estructura el texto literario e iconográfico; el grupo se divide en comisiones: música, vestuario y escenografía y dramaturgia; esta fase es la de mayor creatividad de los actores, pues de allí depende el montaje definitivo y en esto radica la característica más importante del grupo y su dramaturgia colectiva. El método de creación colectiva sigue las fases del método científico: planteamiento del problema (tema) hipótesis (co-argumentos para Santiago) que son “vectores” que salen del tema, es decir diferentes hipótesis que hay que probar. El diseño de investigación conlleva la recogida de datos e investigación etnográfica al igual que los planos de expresión y contenido, y su continua revisión de las fases. La búsqueda bibliográfica se hace con encuentros de expertos y seminarios de distintas disciplinas.

Como apreciamos en nuestra investigación, Santiago García y su grupo hicieron en sus inicios los llamados “insólitos” o “efímeros”<sup>264</sup>, piezas breves de experimentación con la performance exhibidos en el Festival de “mágicos”, organizado en colaboración con los artistas plásticos, por lo que su trayectoria camina desde el teatro de texto al verso, al teatro visual, la performance, la danza-teatro en un trabajo continuo y comprometido con la experimentación y que le ha llevado hacia la escena del teatro performativo, como forma de

---

<sup>264</sup> “Efímeros” es un término tomado de Jodorowski, quien pasó por Colombia y dejó una fuerte impresión en algunos jóvenes creadores, entre ellos, Santiago García.

expresión viva y crítica conectada con la actualidad. También el uso del metateatro en *La Candelaria* revela la vida de los actores, sus inquietudes, valores y creencias personales, sus conflictos a la hora de exponer un texto, las contradicciones entre lo que deben decir en escena y su propia vida personal. El reflejo constante de los conflictos sociales en la vida y obra de los actores - a modo de performers- sus vidas son sus obras representadas en la escena como un juego de espejos, lo que ocurre en el escenario y lo que ocurre en camerino o lo que hablan con el grupo. Para *La Candelaria* la escena se convierte en el espacio donde podemos repetir la existencia, podemos repetir el tiempo, y reconstruirlo. En este caso puede converger el artista y el científico, a través de la forma creativa intentan manipular datos de los fenómenos que encuentran en el mundo, las dos disciplinas (artística y científica) son formas de aprender a conocer el mundo y la vida, ella son el impulso del grupo para la transformación de la realidad social.

En los inicios del grupo Yuyasckani y en los momentos en los que se plantean la cuestión de cómo continuar, también recurren a Bertold Brecht, sobretudo a los escritos *Pequeño Organón* o *Cinco dificultades para decir la verdad*. Como nos dice Rubio (2001), el autor alemán les aportó respuestas para la gestación de su nuevo teatro, un teatro de grupo y sus dinámicas: promoción de eventos, talleres, festivales, encuentros y también todos los procesos en los que interviene la ética del actor y el comportamiento en una escena de investigación, resultado de su encuentro con el Odin Teatret, Yuyashkani hace suyos los postulados de Eugenio Barba asimilando y condicionando el planteamiento del trabajo del actor a la realidad y necesidad del grupo sirviéndole para buscar la presencia viva en el contexto peruano. Fruto del reconocimiento y la combinación de etnias y culturas que conforman la diversidad del grupo consiguen una identidad propia tan variada como compleja que se refleja de forma pluridimensional en las obras teatrales de Yuyasckani. Con nuevos lenguajes entran directamente en la acción social y

política y su trayectoria deriva hacia la escena y prácticas performativas con las *Acciones Documentadas*, utilizando recursos al servicio de las prácticas que tienen como objetivo revelar lo que está sucediendo en la sociedad, de esta manera la línea entre la realidad y la ficción pasa a ser imperceptible y así la realidad es “presentada” más que “representada”. A través de la performance política como lenguaje artístico el grupo entra en la escena del siglo XXI, trasciende la dimensión estética activando los roles de participación ciudadana, en el sentido que los actores se asumen como mediadores y testigos desplazándose entre el arte y los acontecimientos sociales. A través de su teatro de la memoria el grupo encuentra en su lenguaje creativo elementos comunes con el resto de escenas propuestas como son: el uso del espacio en la representación de la no-presencia, en la irrupción de espacios cotidianos para la presentación de sus obras, en la recurrencia a testimonios de víctimas para construir su discurso teatral. A través de sus creaciones artísticas establece una práctica en la que construye diálogos con los otros. El teatro de la memoria se desplaza hacia la experiencia de lo real con escenas abiertas contando “la verdad de las mentiras” como diría Vargas Llosa. Será con la pieza *Hecho en el Perú, Vitrinas para un Museo de la Memoria* (2001), donde se abren completamente a nuevos discursos y experiencias en otras teatralidades, creaciones híbridas entre la instalación plástica y la acción escénicas. La aportación indudable de Yuyaschkani es que estas proposiciones se mantengan y sean asimiladas cada vez más por el público, manteniendo el diálogo entre la acción teatral y la propuesta performativa. Instalados en estos códigos el grupo experimenta importantes cambios en la conceptualización de su lenguaje teatral. Cercanos a dispositivos performativos y de instalaciones, sus acciones se desarrollan en la realización de prácticas políticas desde el arte. El rol de la mujer en este grupo alcanza mucha fuerza a la hora de reivindicar la desigualdad de género y la lucha silenciosa de la mujeres utilizando el cuerpo social, el cuerpo político y el cuerpo físico como territorio autónomo

del artista supondrá el lugar de denuncia de las violaciones y masacres. El cuerpo configurado como espacio, biografía, condición, categoría e historia emplaza la realización de lo social y ubica a los espectadores dentro de ese marco de violencia sugiriendo que de un modo u otro todos son actores o receptores de ésta, todos son presencia.

En el camino de lo poblacional y de la crítica social nos encontramos a Gran Circo Teatro, en la década del ochenta será la calle el espacio conquistado por los diversos actores sociales, transformándose en el gran escenario de este periodo, donde aparece una nueva forma de hacer teatro durante la dictadura. Su teatro callejero trasciende lo estético donde la marginalidad se asoman sin que la persona pierda su dignidad, más bien como sustrato de la idiosincrasia chilena, melancólica y perdedora. Como comentamos con anterioridad la gran aportación de este creador, es llevar el teatro a sus orígenes, a esa gran fiesta catártica, a un ritual pagano donde se mezclan las diferentes clases sociales, a un momento de comunión donde los largos intermedios eran propicios para compartir comida y música, como la tradición de algunos de los grupos de la escena radical americana, es el caso de Bread and Puppet. Su metodología es única con el uso de la máscara y maquillajes, el actor tiene que vaciarse para dejar entrar al personaje en su peculiar utilización del metateatro cuando los actores llegan al espacio, se transforman en los personajes que van a representar delante del público, juegan con la presentación/re-presentación. Sus fiestas y propuestas parateatrales son resistencias y matices que entrarían de lleno en el lenguaje performativo. Su investigación sobre como se originan los significados en sus realizaciones escénicas les ha llevado a encontrar gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos a través de elementos emergentes encontrados en la periferia y la marginalidad, instalándose definitivamente en el imaginario colectivo de la identidad chilena vinculada a sus espectadores desde la emoción artística. Sus poéticas posmodernas tienen

que ver con procedimientos interdisciplinarios como el mimo, la danza, el circo, el cine, etc., sus espacios de actuación y creación se expandieron a plazas, galpones, carpas, bodegas y otros lugares al aire libre. La estructura de lo festivo se mantuvo en los espectáculos y la puesta en escena, las nuevas tecnologías, las nuevas estéticas se articularon como operación artística, donde se empleaban diversas manifestaciones visuales y teatrales; sus creaciones parateatrales consistían en una especie de acción visual colectiva que congregaba nuevas propuestas con carácter ritual y se convirtieron en encuentro de la contracultura chilena. Andrés Pérez Araya fue un innovador en la creación de nuevas gramáticas en el lenguaje escénico dentro del contexto político y social chileno. En sus realizaciones escénicas tanto los actores como los espectadores experimentan un proceso de transformación.

El denominador común de los grupos propuestos en el ámbito hispanoamericano es la búsqueda de una identidad no occidental. Jesusa Rodríguez lleva lejos esta investigación personal denominando a este teatro como “Teatro Mesoamericano”, aunque no existe este concepto como tal deduce que hubo técnicas mesoamericanas de actuación, técnicas no enunciadas como tales, pero que permiten al actor situarse en una relación con su cuerpo de un modo no-occidental. La ambigüedad en las categorías de sexualidad e identidad es uno de los elementos centrales en la producción artística de Jesusa Rodríguez. La inscripción en los discursos de poder sobre el cuerpo femenino es representado por la creadora como prueba irrefutable de que las mujeres protagonistas son consideradas como objeto, como escenario y que sus cuerpos funcionan tanto como vehículo y como mensaje, desafiando los convencionalismos temáticos en el arte. Aunque Rodríguez deja claro que su teatro no es un teatro para ideologizar a nadie, sino que el humor funciona más como revelación que como un arma en el sentido, que un arma destruye, pero el humor es siempre fuente de creatividad y revelación. Su actualización y apropiación del mito le da a su obra carácter de urgencia, lo utiliza con criterio



de singularidad e innovación para organizar el debate y romper con la visión conformista que nutre la lógica del orden social ordinario en el país. En su representación no se ata a modelos preconcebidos mezcla con libertad diferentes técnicas y disciplinas, desde el maquillaje corporal, la máscara, los rituales hasta el café-concierto. Propone la desobediencia civil como una herramienta para la participación ciudadana con la obligatoriedad de referirse al momento actual. La música añade otra manera de formular una palabra inteligente, llena de metáforas e ironía para obtener el efecto de distanciamiento en el discurso escénico demostrando a lo largo de su obra un gran dominio técnico, agilidad mental y gran formación cultural.

Jesusa Rodríguez reafirma y profundiza en un tipo de cabaret que emancipa a un lenguaje escénico de unas pautas prefijadas e inamovibles hacia un hecho vivo e irrepetible que mezcla tradición y modernidad con niveles de lenguaje letrado y popular. En este nuevo lenguaje se alterna presentación y representación, alternancia transdisciplinaria que explora lo liminal y lo fronterizo para involucrar más el diálogo con los espectadores y generar un nuevo espacio de indeterminación. No solo se enfoca en el cabaret o en la representación teatral, sino que ha expandido sus límites hacia otros espacios de representación, para intervenir teatralmente la realidad como parte de su aportación a las transformaciones sociales y políticas en su país. Estos trabajos de carácter diverso ha hecho que en algunos casos el cabaret se desplace a la calle y en otros, el aspecto artístico ha desdibujado los límites entre la realidad y el teatro. Las acciones de intervención política con estrategias teatrales son otra forma de performance callejero, la creadora realiza multitud de acciones y protestas callejeras, estas acciones son parte indiscutible de la obra de Jesusa Rodríguez, de nuevo se fusiona el arte con la vida.

En la búsqueda de identidades híbridas y en la descolonización del cuerpo hace una defensa del performance Guillermo Gomez Peña, invierte los cánones de cultura oficial con la meta-ficción, la cultura fronteriza y las

identidades híbridas para asumir un centro ficticio en el que lo monocultural se sienta en minoría y así poner de manifiesto la representación contemporánea de “patologías culturales” y la reflexión de las actitudes del ser humano hacia otras culturas. El artista saca a sus personajes de los museos y teatros para llevarlos a las calles, irrumpiendo de manera estrepitosa en lugares con gran carga política e histórica. El cuerpo es su materia prima, lo utiliza como un lienzo en blanco, como un instrumento musical o como un libro abierto, es el centro de un universo simbólico, la matriz de su pieza de arte, sus cicatrices son palabras involuntarias pero los tatuajes, los maquillajes, perforaciones, prótesis y otros adornos robóticos son frases deliberadas. Los cuerpos son también territorios ocupados, en especial si se es mujer, persona “de color”, gay, minoría; y la meta última del performance es descolonizar los cuerpos. Haciéndolo evidente al público con la esperanza de que se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. Sus cuerpos son puestos en riesgo y en ocasiones son compartidos con el público su desnudez imperfecta y frágil. Pone atención en las culturas de frontera, cultura de fusión y transición, culturas puente formando parte de una cartografía de naciones ocupadas y flotantes, países atrapados entre culturas hegemónicas y dependientes. Para Gomez Peña urge la creación de un internacionalismo *ex-centris*.

Cuestiona sus prácticas desde el momento histórico de la cultura mediática global que ha devorado todas las subculturas y márgenes en los que venía desarrollando su trabajo, considera que lo marginal resulta ahora la corriente principal, las conductas performáticas “radicales” se han vuelto parte de la cultura pop, el racismo y el sexismo se han estilizado y convertido en espectáculo cotidiano. Los *realities* se inspiran en los performance y la publicidad televisiva en el cine independiente. El artista se plantea una serie de cuestiones de las cuales no obtiene respuestas, pero en su análisis autocrítico cree necesario cambiar la filosofía de trabajo, porque no puede imitar o parodiar las estrategias de la corriente principal para capturar a nuevos

públicos, por tanto él y su grupo La Pocha Nostra operan como “laboratorio conceptual” donde el objetivo es crear el contexto más amplio posible de estrategias para el performance, sus registros y proyectos pedagógicos. Los espectadores de su obra tienen claro que no van a ver el virtuosismo sino asistir y ser testigos de la experiencia única de los ejecutantes. Clarifican así, de manera determinante, cuál es la frontera entre el teatro y el performance, y argumentan que el teatro experimental ha realizado importantes contribuciones al desarrollo del performance (Living Theater, Performance Group, entre otros), al igual que éste cuando el teatro está en crisis. A pesar de que ambos ocupan el mismo escenario hay diferencias, si consideramos que el virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes son muy intrínsecas del teatro; mientras que en la performance, la originalidad, el carisma, los asuntos locales son más apreciados. Además, de las formas más experimentales y antinarrativas que no depende de un texto. Un “evento” o “acción” es un segmento de un proceso que puede ser abierto al público. En la mayoría de los grupos de teatro occidental el proceso de un espectáculo suele ser jerárquico: directores, actores, escenógrafos, etc., en la performance la estructura y el proceso suele ser horizontal, descentralizada y siempre cambiante. Hay un hipertexto con múltiples contingencias que nunca está “terminado”. Los artistas utilizan más tiempo buscando el espacio o el tema del proyecto así como los materiales, utilería, debatiendo el tema con colaboradores que “ensayando” a puerta cerrada, y normalmente no “representan” a otros. No hay una re-presentación sino una presentación de la multiplicidad de sus “yoes”, ya que re-presentar significaría “ser diferente” y en su caso se metamorfosean dentro y fuera sin desaparecer completamente como “ellos mismos”. En cuánto al tiempo y al espacio también establece Gómez Peña las diferencias: en el performance transcurre entre el tiempo “real” y el “ritual” en oposición al tiempo teatral o ficticio. La performance se desarrolla en el “aquí” y el “ahora” de la acción presencial. La distancia entre

lo real-verdadero y lo simbólico es mucho menor que en el teatro. Al igual que el tiempo, el espacio también es real, la performance ocurre en el día y hora en el que tiene lugar en ese edificio, “es una forma de ser y estar en el espacio frente al público.”

Este es un territorio donde el creador puede romper dogmas y empujar límites, no hay autoridad visible, simplemente la voluntad del creador de empujar los límites de la cultura y de la identidad hacia las fronteras entre géneros, oficios, idiomas y formas artísticas donde se sienta más cómodo.

Inicialmente pusimos en cuestión por qué los diferentes grupos propuestos en este estudio llegan a un mismo lenguaje en el siglo XXI, teniendo trayectorias tan diferentes, en este sentido descubrimos cómo a pesar de ser tan distintos en sus lenguajes son herederos de las vanguardias, en el intento de comprender las nuevas formas escénicas descubrimos que hay ciertos elementos comunes en la escena de investigación. En nuestro recorrido podemos observar que desde finales del siglo XIX el teatro adopta un papel educativo y social, los laboratorios teatrales consolidan la sistematización de una metodología para transmitir el conocimiento del arte del actor y de la escena, creando un corpus teórico-práctico para ser experimentado y transmitido a las diferentes generaciones. Con la figura del director como creador del espectáculo, el teatro también es utilizado como un instrumento de propaganda política, desde Piscator y su teatro proletario en el adoctrinamiento del pueblo alemán para la lucha de clases, en España los grupos como La Barraca de García Lorca, Misiones Pedagógicas de Alejandro Casona o el teatro de guerrilla de Teresa León-Alberti entre otros, y en Rusia con los actores contratados por Maiakovski, denominados Las Blusas Azules, para actuar como periódicos vivientes, son otros de los ejemplos de la aplicación del teatro con un fin social y/o político. Pero será el director alemán Bertold Brecht y su teatro épico el modelo de teatro político y social

que va a implicar definitivamente a los espectadores con fines dinámicos y cuyo objetivo será movilizar al espectador hacia la acción.

Con Artaud se funda un nuevo objeto artístico que tensiona las relaciones entre el arte y la vida y que abre un espacio a los límites no resueltos entre las disciplinas artísticas. Considera el arte como herramienta transformadora y relaciona la multiplicidad de la realidad. Artaud es el precursor de multitud de experiencias teatrales de posguerra como el happening, el teatro sagrado, la performance, la instalación, el arte ambiental, etc. que llevará la evolución de la escena hasta nuestros días. Un modelo agitador, provocador y movilizador de acontecimientos vitales que producirán una contaminación en los creadores del siglo XXI. Las experimentaciones en la escena se suceden y tienen su auge en la década del sesenta, se crean entornos para la experimentación con los teatros-laboratorios o la cultura teatral de grupo donde surgen nuevas formas de intervención escénica, de carácter internacional e interdisciplinar, tomarán las calles u otros espacios no convencionales, las llamadas por Eugenio Barba regiones sin teatro o tercer teatro, donde generaciones de jóvenes experimentaron con la aplicación del teatro en prisiones, escuelas, barrios marginales, poblados indígenas, etc. El teatro pierde el sentido de la representación exclusivamente y se convierte definitivamente en un proceso, una acción de transformación personal y social.

Otros directores como Tadeusz Kantor dejarán teatros irrepetibles, sin discípulos, pero su huella es, actualmente, reconocible en las formas posdramáticas. Entre ellas, la de valorar los objetos y los elementos materiales en conjunto. La jerarquía del drama desaparece para girar en torno a las acciones humanas.

Hoy en día sigue existiendo un concepto canónico del teatro y, desde luego, cuantitativamente superior a las nuevas formas. A pesar de ello, desde Artaud el teatro experimenta la reclusión de la mimesis y la referencialidad,

esta radical transformación que comienza a final de la década del cincuenta se concreta en las formas del Happening, Living Theater, Performance y otras, que llevan a desmarcar las normas. El teatro pasa a ser teatralidad, dicho de otro modo, cualquier representación artística que se realice con la voz, el gesto, el cuerpo, el movimiento, etc., se lleva a cabo con una serie de elementos jerárquicamente iguales y denotan un carácter de ritual artístico. Resulta de carácter secundario la definición de los signos que producen, sobre todo, saber si su naturaleza es lingüística o no, o si son miméticos o antimiméticos o si la realización de una acción sirve para transportar un mensaje.

El lugar de representación pierde su importancia en el espacio teatral tradicional o institucional, también ocurre con la separación del actor y el personaje. Es decir, la expansión de los lenguajes y las diversas formas de representación, así como los medios electrónicos constituyen el término “teatralidad”. La (des)limitación del concepto tradicional de teatro, que está históricamente predeterminado a una fuerte tradición, necesita del término de “teatralidad” para poder abarcar otras/diversas situaciones que se comienzan a considerar teatro, y que no forman parte del paradigma aristotélico o realista, actualmente el término sigue siendo excluyente por estar asociado a lo convencional. El concepto de “teatralidad” comprende lo que Goffman (1967) denomina “social interaction”, performance o teatro ritual (también Schechner 1985, 1990; Turner 1982, 1987).

La acentuación de la dimensión performativa de las artes también apareció asociada con el énfasis que los artistas comenzaron a poner en los procesos más que en los resultados, así como en la valoración de lo efímero frente a la obra estable. Como consecuencia de esto, a finales del siglo XX, muchas de las disciplinas artísticas, entre las que destacan las artes de la escena, van a derivar hacia lo performativo, más inmediato y efímero, hacia la

interdisciplinaria, lo contextual o aspectos más ligados en principio al arte de acción.

Nuestros creadores se decantan por una definición del performance, término polémico que de forma general designa el simple hecho de producirse un espectáculo en público, ya sea un concierto o evento deportivo. Pero, por eso mismo, su amplia utilización en otros campos lo convierten en un término vehicular y utilitario. En Hispanoamérica el término inglés “performance”, que no tiene equivalente en español ni en portugués, es utilizado durante los últimos años de una manera más amplia que en el resto de los países, para hablar de dramas sociales y de prácticas artísticas relativas al cuerpo y a sus desempeños sociales.

Nuestros creadores utilizan este término más como un espacio de libertad, un territorio entre fronteras. Albert Vidal (1993, p. 243) decía que el artista que acaba o empieza haciendo performance lo que hace es desplegar la bandera de libertad, tanto en la creación como en la percepción; acepción muy próxima a la que tiene Gómez Peña (2005, p. 199).

Hablamos desde la disciplina teatral porque desde el terreno de las artes plásticas se utiliza el término de un modo más acotado. Hasta finales de los años setenta el término fue específicamente rechazado por los artistas plásticos debido a sus implicaciones y connotaciones escénico-teatrales: “performance” es el acto de “performing”, que conlleva la acepción de representar una pieza de teatro. Pero desde los años setenta se sustituye con el nombre de “action”, que emergió como la denominación más popular para actividades artísticas que son presentadas ante una audiencia, en vivo, con elementos de música, danza, poesía, teatro y video. Después ha venido utilizándose con carácter retroactivo para referirse a formas tempranas de arte en vivo como “Happenings”, “Actions”, “Fluxus events” y “Body Art”, englobados bajo los términos de Performance Art o Arte de Acción.

Otro de nuestros objetivos fue el análisis de la interrelación de los componentes que forman el diálogo entre teatro y performance: acción, texto, poética, instalación, espacio visual y sonoro, que se hacen visibles en la escena y que esconden una intencionalidad con la finalidad de construir una identidad y una estética del teatro performativo.

Algunas de las diferencias clave que existen entre ambos lenguajes escénicos radican en el tipo de soporte que tienen. Por ejemplo, tanto en el teatro como en la Performance Art, el cuerpo es la herramienta de trabajo, el territorio de creación, pero con la diferencia de que en la performance se construyen personas desde las biografías, dando espacio a la expresión de identidades múltiples, y en el teatro se crean personajes que se mueven en el terreno de la ficción, es decir, se presta el cuerpo del actor para darle vida a un personaje.

En los principios fundamentales de lo escénico como son espacio y tiempo, las diferencias se dan en la forma como se abordan estos conceptos. En el teatro el espacio es ficticio, el espacio real se transforma por medio de escenografías, decorados o a través de la imaginación del actor, creando atmósferas específicas. En la performance, el espacio es real, se conceptualiza o interviene, pero el performer no quiere que se olvide que es el mismo aquí común, compartido con el público.

Cuando se utilizan elementos visuales van más ligados al lenguaje de la instalación del arte visual, no a los decorados del teatro, es decir a elementos que contribuyen más directamente a la narrativa de la performance.

El tiempo en el teatro generalmente se traduce en ficción, es decir, para el personaje teatral el tiempo tiene una permanencia diferente, independientemente de que el actor tenga que trabajar en el “aquí” y en el “ahora” para que cada función sea fresca y verdadera. El tiempo en la performance es el presente. Sucede en el mismo “ahora” que comparten artista y público, de ahí que su carácter sea aún más efímero que en el teatro:



la acción performativa sólo sucederá así una vez. El énfasis no está puesto, como en el teatro en la repetición. La performance es el arte de estar aquí y ahora, del contacto directo con el público, donde la experiencia de la inmediatez, el instante y el accidente adquieren significado. Esto da la posibilidad de crear *in situ*, de incorporar el imprevisto, creando nuevas narrativas o transformando las ya existentes. En cierto tipo de teatro se puede improvisar, pero es una “falta” salirse del libreto.

Tanto en el teatro como en la performance se trabaja con la realidad, solo que en el teatro se representa por medio de personajes y situaciones ficticias, y en la performance se crea un espacio de interactividad donde se tiene la posibilidad de tomar decisiones e intervenir la obra.

Al final de este discurso conceptual está la realidad del trabajo, estos no sólo son puntos de diferencia, sino también puntos donde ambos lenguajes se encuentran y dialogan; a esto lo denomino “teatro-performativo,” un espacio multidimensional donde se dan cita diferentes elementos (música, danza, video, ritual, espacios públicos, etc.) para la creación de nuevas narrativas y realidades alternativas. Considero a este teatro performativo como el resultado de un diálogo, no un antagonismo, entre el lenguaje teatral y el lenguaje performativo.

Por lo tanto, el diálogo creativo con la realidad es abordado desde la autobiografía, re-significando el cuerpo en términos de territorio, metáfora, mapa, de forma instrumental desde el cual abordar, cuestionar y comentar fenómenos tanto sociales como políticos. Actualmente, la escena de investigación se está nutriendo de mutaciones fronterizas y transdisciplinarias. En el caso de los creadores estudiados se ve el giro performativo en la escena teatral, se utilizan términos como pieza /obra /acción /performance de manera intercambiable.

Todo ello ha ido generando una situación confusa, porque hoy todo es actuación o campo de representación. Desde la irrupción de la imagen de

manera permanente con el fenómeno de la televisión aceptamos la idea de multiplicación, es decir, de que algo es verdad pero al mismo tiempo mentira. Ver en el presente algo que parece que esté ocurriendo cerca de nosotros, pero en realidad ocurre al otro lado del mundo, la publicidad que va a una velocidad extraordinaria te cuenta una historia en un minuto, esto modifica nuestra percepción y nuestro proceso de información. El arte del actor tenía tradicionalmente el privilegio de crear desde la mentira una poética, una ilusión, pero en la actualidad, cuando la mentira circula por el campo de lo cotidiano, no funciona, se debilita y padece. En este sentido podríamos explorar en un futuro si la escena actual de investigación es el único modo de comunicación, capaz de mostrarnos la verdad, saliendo fortalecida de la confrontación con la realidad.

Con respecto a la performance nos encontramos con la imposibilidad de definir el término, si bien sabemos que hay cuatro componentes básicos que la constituyen, como vimos anteriormente: el tiempo, el espacio, el cuerpo del performer presentado -que no en representación- y la relación que se establece con el público. Estos límites en ocasiones quedan desdibujados al cruzarse las disciplinas, pero quizás sea su característica más rica la no-definición, ello le imprime el carácter de libertad, de territorio que cuestiona las taxonomías del pensamiento occidental y que nos transporta a lugares desconocidos del “yo” de forma ritual.

Por otro lado, existe una línea fracturada con dos visiones del teatro: una que rompe con la tradición y se inspira en la performance y otra que mantiene una visión más clásica de la escena teatral. La primera es mucho más libre e inventa los parámetros para pensarla y la segunda permanece unida, en cierta medida, al texto y al habla. Los creadores que analizamos en este estudio y que son una muestra representativa de la escena actual, privilegian en gran medida la primera de las opciones, la cuál llamaremos teatro performativo, término que nos parece más adecuado que teatro posdramático, ya que para

Lehman el teatro posdramático es aquel que exige un “evento” [acontecimiento] alejándose de toda idea de reproducción y repetición de lo real y algunas de las prácticas estudiadas permanecen más cercanas a lo teatral, y porque la performatividad permanece dentro de su funcionamiento.

Consideramos que una de las características del teatro performativo es que se coloca en juego el proceso que se realiza, un proceso que es más importante que la producción final. Incluso si es meticulosamente planeado como en la performance, el curso de la acción y la experiencia por parte del espectador son más importantes que el resultado final.

También el actor del teatro performativo es llamado a “hacer”, a “estar presente”, a asumir los riesgos y a mostrarlos para afirmar la performatividad del proceso. Un trabajo en proceso es el objeto mismo de la performance y en el teatro -este *work in progress*- sería el antecedente de una obra acabada, Picasso decía que una obra acabada era una obra muerta, asesinada pero sin acabar la obra permanece viva y peligrosa, por lo tanto, se coloca la atención del espectador en la ejecución del gesto, la creación de la forma, la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se establece una estética de la presencia.

Por último, tenemos en cuenta que la escena de investigación aspira a producir eventos, reencontrando el presente el “aquí” y el “ahora”. La pieza sólo existe por su lógica interna que le da todo el sentido, liberándose a menudo de toda dependencia, frente a una necesidad de mimesis en una ficción narrativa construida de manera lineal. En este sentido, el teatro se alejó de la representación.

Para los creadores se hace imprescindible la contaminación con otras disciplinas artísticas cuyas miradas no están tan dirigidas con las implicaciones dogmáticas del teatro, es necesario generar nuevas gramáticas porque la obra, como decía Wagensberg (2004) en *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*, se presenta como una duración que debe ser

vivida. La escena de investigación actual pide al espectador que piense, que se mueva, que recree y que actúe. A finales del siglo XIX Ortega y Gasset preconizaba que el cuerpo del actor se convertiría en una metáfora universal, como así ha sido, un teatro para “ver” en contra de poetas como Unamuno y Azorín quienes protestaban diciendo que iban al teatro a “oír” y no a “ver”, y llegados a este punto podemos afirmar que el teatro de investigación del siglo XXI es un teatro para “hacer”, para “vivirlo” como una duración, como un proceso. En este sentido los estudios filosóficos de la posmodernidad convergen que el tiempo ya no es concebido como una línea que lleve hacia un progreso o como un círculo que encierre finales e inicios continuos, las obras no te llevan a ningún final en esa concepción clásica, ahí están los espectáculos que hemos visto para apoyar la visión del “tiempo” y el “final” término que tampoco puede emplearse en la argumentación de un trabajo de investigación. No estamos diciendo que todo ello sea mejor ni peor porque en el arte no existe el progreso. Como dice Marian Van Kerkhoven (1994), “un artista no puede depositar su confianza en lo que ha descubierto ya; debe continuar descubriendo cada día” (p. 8), en el arte no existe las posiciones conquistadas; no pueden existir porque es una verdad de base en la ideología del arte y por ello es difícil aprender a ser artista o describir el arte o elaborar una teoría del arte. Sabemos que el teatro no es una ciencia exacta, un campo donde se puedan alcanzar ciertos resultados objetivos, transmitirlo y desarrollarlos. Es imposible descubrir las herramientas, los mecanismos sobre la esencia de la expresión del actor y su metodología, en el proceso de aprendizaje solo existe una posibilidad y es encontrar los obstáculos que bloquean la comunicación y superarlos, el resto es incertidumbre.

La observación de los espectáculos propuestos me ha aportado una nueva forma de mirar y analizar el teatro performativo, este acercamiento es a través de la escena, por lo que me he visto en la necesidad, a falta de pautas, de conformar un método útil para el estudio de los recursos performativos

que definen la escena de investigación. La tesis planteada en las páginas precedentes no es obviamente, definitiva, sino una propuesta que debe ser constantemente revisada. Como comentamos con anterioridad, no se plantean hipótesis para ser contrastadas pero sí para ser argumentadas. He pretendido concretar un sentido en la evolución y procesos de la escena de investigación contemporánea, desde un corpus concreto, y ese recorrido lo podemos ver como un paisaje. El físico Werner Heisenberg consignó que hay dos formas de llegar a conocer un paisaje: se puede coger un avión, sobrevolar la zona y desde esta situación evaluarlo todo de manera exacta, o bien se puede recorrer la zona escogiendo los caminos de modo intuitivo: al final del viaje se habrá obtenido también una imagen de ese paisaje; incluso si estas dos miradas son muy diferentes, ambas pueden ser el resultado de un proceso de síntesis y de comprensión del paisaje. En esta investigación se ha dibujado un paisaje concreto, que no es definitivo pero sí pertinente para obtener una visión abarcadora de lo que considero la escena de investigación en el ámbito hispano.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J. (abril, 1983) Cos' de Albert Vidal sin drama ni símbolos. *Revista Pipirijaina*. (25), 88-90.
- Abelleyra, A. (2000, 29 de octubre). Jesusa Rodríguez: la vida desde una higuera. Mujeres Insumisas, *La Jornada Semanal*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2000/10/29/sem-abelleyra.html>
- \_\_\_\_\_ (2007). *Mujeres insumisas*. México: UANL.
- Albarran, J. (2008). *Performatividad y narración: del happening a la base de datos*, 1-10. Recuperado de: [http://cfj.filosofia.net/2008/textos/performatividad\\_narracion.pdf](http://cfj.filosofia.net/2008/textos/performatividad_narracion.pdf)
- Albornoz Farias, A. (2005). Juan Radrigán, Veinticinco años de teatro, 1979-2004 (un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile). *Acta literaria*, (31), 99-113.
- Aldunate, S. J., Aliaga, F., y Arenas, S. J. (1990). Índice del volumen IX. *MENSAJE*, (395), 515.
- Alonso de Santos, J.L. (1989, abril). Principio y fin del teatro independiente. *Campus* (31). Recuperado de: <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm>
- Álvarez, P. (1993). Teatro de la locura, el rito y la transgresión. *Informaciones Psiquiátricas*, (132) 211-232. Recuperado de: [http://www.psicodrama.info/Teatro\\_de\\_la\\_locura.pdf](http://www.psicodrama.info/Teatro_de_la_locura.pdf)
- Álvarez, R. R. (2003). Reflexiones sobre la escritura y la representación teatrales en la escena francesa de finales del siglo XX. En *Anales de filología francesa* (11), 97-110.
- Alzate, G. A. (2002). *La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe*. Recuperado de: [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/118/La%20](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/118/La%20)

disidencia%20politica.%20Jesusa%20Rodriguez%20y%20Liliana%20Felipe.%20Gaston%20Alzate.pdf

\_\_\_\_\_ (2008). Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo: el cabaret mexicano contemporáneo. *Latin American Theatre Review*, 41 (2), 49-66.

Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Antúnez, M. (2002). El retorno del teatro a la ceremonia. En C. Oliva. (Coord.), *El teatro español ante el siglo XXI* (pp. 171-173). España: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

Antúnez, M. (s.f). Marcel.lí Antúnez Roca. Recuperado de: <http://www.marcel.líantunez.com>

\_\_\_\_\_ y Giannetti, C. (1998). Conversación entre Marcel.lí Antúnez Roca y Claudia Giannetti. En *Marcel.lí Antúnez Roca. Performances, Objetos y Dibujos*. [web log post]. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/conversacin-entre-marcell-antnez-roca.html>

Arias, M. J. R. (2004). Del teatro de guerrilla a la perplejidad y la utopía. En N. Diago y J.B. Monleón. (Coord.), *Teatro, utopía y revolución: Acción Teatral de la Vall digna IV*, (pp. 145-162).Valencia: Universidad de Valencia.

Ariza, P. (2008). *Mujeres Arte y Parte en la Paz de Colombia*. Bogotá: Corporación Colombiana de Teatro Ediciones.

Armas, R (2008, noviembre). El teatro en Málaga tuvo nombre de mujer. *Malagahoy*. Recuperado de <http://www.malagahoy.es/article/ocio/280891/teatro/malaga/tuvo/nombre/mujer.html>

Artaud, A. (1980). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Artez, (2009). Diez años caminando de la mano de los creadores. *Revista de las artes escénica Artez*. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artez/artez141/festivales/festivalescenaabiertaburgos.htm>

Assadourian, C., Bonilla, H., Mitre, A., y Platt, T. (1982). *Minería y espacio económico en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Auge, M. (1998) *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

- Ávila, M. (2001). La escena moderna. *Monteagudo*, (6), 133-136.
- Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción*. San Sebastián: Nerea
- Badiou, M. (1983). Albert Vidal: Yo quería ser un clown. *El Público*, (2), 7-9.
- Barba, E. (1992). *La Canoa de Papel*. México: Gaceta, S.A.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La casa de los orígenes y del retorno* [Discurso Doctor Honoris Causa en la Universidad de Varsovia, Polonia]. Recuperado de: <http://www.odinteatret.dk/media/41023/2003,%20Warsawa%20Univ%20-%20SP%20Discurso.pdf>
- \_\_\_\_\_ y Grotowski, J. (1968). El nuevo testamento del teatro. *Hacia un teatro pobre* (21-48). Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia; seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Barcelona: Octaedro.
- Barba, E. y Taviani, F. (1997). *Teatro: soledad, oficio, revuelta*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, E., Taviani, F., Ceballos, E., y Cots, T. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta
- Barbosa, A. (2001). El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura femenina. *Triple jornada*, 6, (s/p).
- Baudrillard, J. (1992). *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris, Francia: Éditions Galilée,
- Beck, J. (1972). *The life of the theatre*. San Francisco: City Lights.
- \_\_\_\_\_ (1974). *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos.
- Benedetti, J. (1989). *Today*. Nueva York: Routledge.
- Bergamín, B. (2006, 15 de enero). El corrosivo y poético teatro de Rodrigo García conquista los escenarios del mundo. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2006/01/15/espectaculos/1137279603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/01/15/espectaculos/1137279603_850215.html)
- Bernal, O. C., (2006). Alegoría y ritualidad como paradigmas teatrales: entre el auto sacramental y la escena contemporánea. *Hispanic review*, 74 (1), 19-38. doi: 10.1353/hir.2006.0006
- BNC, (2014). *Andrés Pérez Araya (1951-2002)*. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3291.html>



- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boudet, R. I. (1993). Festival de Teatro de Naciones en Santiago de Chile. *Latin American Theatre Review*, 27 (1), 101-105.
- Bourriaud, N. (2001). Estética relacional. En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 427-446). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_\_ (2004). Postproducción. *La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, 13-14. Trad.: Silvio Mattoni. Fabián Legenblik. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (“Los Sentidos/Artes Visuales”).
- \_\_\_\_\_ (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, (“Los Sentidos/Artes Visuales”).
- Brecht, B. (1983). *El pequeño organon para el teatro escrito en 1948*. México: Don Quijote.
- Brito, O. y Pascual Castillo, O. (2012). *Guillermo Gómez -Peña Homo Fronterizus [1492-2020]*. Las Palmas, España: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Brook, P. (1990). *El espacio vacío*. Barcelona: Edicions 62.
- Burger, P. (Ed.). (1984). *Theory of the Avantgarde*. Minnesota, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Bustos, J. H. (2002). Andrés Pérez Araya: la muerte de un maestro, el nacimiento de un mito. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (33), 117-125.
- Butler, J., (1989, Noviembre). Foucault and the Paradox of Bodily Inscription. *The Journal of Philosophy*, 86, 601-607.
- Butoh. (n.d.). *Japón artes escénicas*. Recuperado de <http://www.japonartesesencicas.org>
- Cacacce, G. (2009, 14 de enero). Todo cuanto hace es viento, no desearas a la mujer de tu prójimo. *Alternativa teatral*. Recuperado de: <http://www.alternivateatral.com/obra13774-todo-cuanto-hace-es-viento-no-desearas-a-la-mujer-de-tu-projimo>
- Calonge, E. (1996) *Perdonen la tristeza, Obra Póstuma*. Madrid, España: SGAE.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Cuando la Vida Eterna se acabe*. Hiru, España: Ed. Hondaribia

- \_\_\_\_\_ (2004). *La Puerta Estrecha. Ni sombra de lo que fuimos*. Hiru. España: Ed. Hondaribia.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Homenaje a los malditos, futuros difuntos*. Toulouse, Francia: Theatre de la Digue, Presses Universitaires du Miral.
- \_\_\_\_\_ (2011). Nadie lo quiere creer: la patria de los espectros. Andalucía: Teatro Inestable de Andalucía la Baja. *Donostiakultura* Recuperado de: [http://www.donostiakultura.com/images/500\\_noticias/530\\_gabinete\\_de\\_prensa/2014/Antzerkia/La%20Zaranda/NADIE%20LO%20QUIERE%20CREER.pdf](http://www.donostiakultura.com/images/500_noticias/530_gabinete_de_prensa/2014/Antzerkia/La%20Zaranda/NADIE%20LO%20QUIERE%20CREER.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2013). El régimen del pienso. Andalucía: Teatro Inestable de Andalucía la Baja. [web log post] Recuperado de: <http://elregimendelpienso.blogspot.com.es/>
- Candelaria, La. (1978) *Los diez días que estremecieron al mundo*, La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Carbajo, T. (2012). Marcel.lí Antúnez “No me interesa ni la literatura teatral ni los problemas de los actores”. Recuperado de: <http://www.jotdown.es/2011/06/marce%C2%AC%E2%88%91li-antunez-no-me-interesan-ni-la-literatura-teatral>
- Carballido, E. (2002). Hecho en Perú: el trabajo más reciente de Yuyachkani. *Tramoya*, 71, 78-82.
- Carrizo, L., Espina Prieto, M., y Klein, J. T. (2004). *Transdisciplinariedad y complejidad en el análisis social*, 70, 46-59. Recuperado de <http://www.unesco.org/most>
- Castro Pérez, R. (2013). Para que no se te pegue el mote. Etnicidad, estatus y competencia social en jóvenes contemporáneos (Reflexiones en torno a la obra de teatro Santiago del grupo cultural Yuyachkani). *Anthropológica*, 21, 117-142.
- Ceballos, E. (Ed.). (1994). *Ética y disciplina: Método de acciones físicas (Propedéutica del actor)*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Ceccotti, F. (2009). *Andrés Pérez, una vida para el teatro* [Tesis Doctoral], Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: <http://www.recercat.cat/handle/2072/41948>
- Centeno, E. (2005). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba [Versión electrónica]. *Revista de Filosofía*, 50 (23), 121-146.
- Ceriani, A. (2010, abril). Indagación en el territorio de la performance y las nuevas poéticas tecnológicas. En *II Congreso Iberoamericano de*

*Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Buenos Aires: La Plata.

- Cole, R. (2012). “Fun, Yes, but Music?” Steve Reich and the San Francisco Bay Area's Cultural Nexus, 1962–65. *Journal of the Society for American Music*, 6, 315-348. doi:10.1017/S175219631200020X
- Corazón, A. (Ed.).(1971). *Yo mismo. Cómo hacer versos. Maiakovski*. Madrid: Serie B.
- Corbett, L. (2004). Regarding others: Habermas and Derrida on terrorism. *Rev. of Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. By G. Borradori. Australian Review of Public Affairs, 15. Recuperado de: <http://www.econ.usyd.edu.au/drawingboard/digest/0403/corbett.html>
- Corcuera, L. (2009). Una visión de “La Casa de la fuerza”, de Angélica Liddell: Vayámonos a Moscú, vayámonos a México. *Primer acto*, 331, 96-99.
- Cornago, O. (2000). *La Vanguardia Teatral en España (1965-1975)*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_ (2005). Conversaciones con Angélica Liddell. En *Archivo Virtual de Artes escénicas*. Recuperado de <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=55>
- \_\_\_\_\_ (2006a). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación, ARTEA / José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (165-179). Cuenca: UCLM.
- \_\_\_\_\_ (2006b). Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea. *Iberoamericana*, 2001, 71-90.
- Cortina, J. R. (1973). *Ensayos sobre el teatro moderno*. Madrid: Gredos.
- Craig, E. G. (2005). Dispositivo escénico. Ceballos, Edgar. *Máscara, cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, 34, 11-16.
- Cruciani, F. (1985). *Teatro nell Novecento: Registi, pedagoghi e comunità teatrale nell XX*. Florencia, Italia: Sausoni.
- Curao, M. (2011, 6 de abril). Entrevista a Pedro Peña Fernández :“Los flamencos hablan de sí mismos IV”, organizado por la UNA. Recuperado de <http://cineyflamenco.blogspot.com.es/p/los-rituales-en-las-fiestas-flamencas.html>

- CVR. (2003). *El impacto diferenciado de la violencia*. Recuperado de: <http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/viii/21.pdf>
- Davis R. G. (2014). A Director's Journey from Performance Art to Ecological Aesthetics. *New Theatre Quarterly*, (30), 168-174. doi: 10.1017/S0266464X1400027X.
- De Kassai, M. S. L. (1994). Nuevos Lenguajes Escénicos en el Teatro Chileno de Creación Colectiva y en el Teatro Español de Vanguardia. En O. Pelleteri, (Ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, (pp. 157-174). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- De Marinis, M. (1988). *El Nuevo Teatro 1947-1970*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- De Marinis, M. (2000). *In cerca dell attore*. Italia: Bulzoni
- De Plata, JP. (2012, 30 de junio). Entrevista (Podcasting teatrocolombiano) a Fernando Duque Mesa. Recuperado de <http://lamovidaliteraria.blogspot.com.es/2012/06/entrevista-podcasting-teatro-colombiano.html>.
- Degregori, C. I. (1964). El estudio del otro: cambios en los análisis sobre etnicidad en el Perú. En Cotler, J., (Ed.). *Economía, Sociedad y Política*, (pp. 303-333). Lima: IEP.
- Del Rincón, D. L.(s.f). Nuevos modos de concebir el cuerpo y la identidad: la biónica y la biotecnología como nuevas herramientas de creación artística. En *Universos y Metaversos: Aplicaciones Artísticas de los Nuevos Medios*.1-9. Recuperado de: [http://www.artyardigital.com/fileadmin/user\\_upload/PDF/Publicaciones\\_jornadas\\_IV/Daniel\\_Lopez.pdf](http://www.artyardigital.com/fileadmin/user_upload/PDF/Publicaciones_jornadas_IV/Daniel_Lopez.pdf)
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2007). *El Anti Edipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Díaz Sande, R. (2005). Entrevista a Teatro La Zaranda en el Teatro Español de Madrid con Homenaje a los Malditos. *Madridteatro*. Recuperado de: <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista071.htm>
- Diego, J. A. (2009). *Performatividad y Narración: Del Happening a la Base de datos*. Granada: Universidad de Granada. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10366/19453>
- Diéguez, I. (2002), “Viaje a la máscara: notas de un taller”. *Revista Apuntes* 122, 112-123.

- \_\_\_\_\_ (2008). Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos. *Latin American Theatre Review*, 41, (2), 29-47. doi: 10.1353/ltr.2008.0003
- \_\_\_\_\_ (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recuperado de: [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/205/escenarios\\_teatralidades\\_liminales.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf)
- Dieterich, G. (2007). *Diccionario del teatro*. Madrid, Alianza Editorial.
- Dubatti, J. (2008). Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer teatro de la crueldad. En J. Dubatti (Ed.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (pp. , 215-232). Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Duque Mesa, F. (1995). Maravilla Estar, un laberinto de la postmodernidad. En Duque, F., (Ed.). *Antología del Teatro Experimental de Bogotá*, Tomo 1, (pp. 97-120). Santafé de Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo
- Duque-Mesa, F (2015, 9 de julio). "Maravilla Estar" En el Laberinto de la Posmodernidad. *Revista Senderos Revista de la Biblioteca Nacional de Colombia*, 697-707. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/revistas/index.php/senderos/article/view/427/479>
- Eco, U. (1977). Semiotics of Theatrical Performance. *Drama Review*, 21, 106-117.
- El Festival de Otoño estrena lo último de Angélica Liddell, (2011, 17 de mayo). *La Red*. Recuperado de: <http://www.redescena.net/noticia/4367/el-festival-de-otono-estrena-lo-ultimo-de-angelica-liddell/>
- Escarpanter, J. A. (1992). El VII Festival de Teatro Hispano (Miami, 1992). *Latin American Theatre Review*, 26 (1), 143-147.
- Esquivel, C (2010). *Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional*. [Trabajo de Investigación doctorado Universidad Autónoma, Barcelona]. [http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl\\_2072\\_97278/Catalina\\_Esquivel.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97278/Catalina_Esquivel.pdf)
- Fabregas, X. (1983). Albert Vidal. Parque Antropológico. La rara especie del hombre urbano. *El Público*, 2, 132-135.
- Fajardo, L. (20 de noviembre, 2006). El mensaje de Friedman en América Latina. *BBCMundo.com*.

Recuperado de [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/business/newsid\\_6159000/6159206.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/business/newsid_6159000/6159206.stm)

- Felshin, N. (2001): Pero esto es el arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y E. Expósito (Eds.) *Modos de hacer*, (pp. 73-95). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Fernández Consuegra, C.B. (2014). *Estudios de Performance. Performatividad en las Artes Escénicas*. Madrid: OMM PRESS
- Fernández Lera, A. (1988). Granada: bajo el signo de la primavera. *El Público*, 57, 6-10.
- \_\_\_\_\_ (1987, diciembre). Albert Vidal: cuerpo de bufón alma de serpiente. *El Público*, (51), 8-12.
- \_\_\_\_\_ (1995). Teatros del siglo XX: Otras tradiciones, otras realidades. *Cuadernos de estudios teatrales de la Universidad de Málaga*, (7), 24-28.
- Fernández-Santos, A. (1985, 16 de septiembre). Ideas como cuerpos. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1985/09/16/cultura/495669603\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/09/16/cultura/495669603_850215.html)
- Fernández, C. R. (2009). El conflicto colombiano sobre las tablas: La Autopsia, de Enrique Buenaventura. *Iberoamerica Global*, 2 (3), 58-68.
- Fernández, D. (s.f). David Fernández. Recuperado de: <http://davidfernandez.org>
- Fernández, J. R. (2000). La falsa suicida de Angélica Liddell, en La Cuarta Pared. *Primer Acto*, 282, 24-25.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Flores, L. E. F. C. (2007). *A propósito de Hipermembrana de Marcel·lí Antúnez Roca* [Tesis doctoral] de la Universitat Autònoma de Barcelona. España.
- Fondevila, S. (1987). Albert Vidal. Exposición viva de cuarenta personajes. *El Público*, 43, 10-12.
- Foster, H. (2001) “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”. En Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, (pp. 95-127) Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Fuenzalida, F. (1970). Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo. En F. Bourricaud, G. Escobar, F. Fuenzalida, J. Matos Mar y E. Mayer, *El indio y el poder en el Perú*. (pp. 15-87). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Fusco, C. (1999). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London-New York: Routledge,
- G.P.O. (1985, junio). Albert Vidal Hombre\_Urbano Actor Objeto. *El Público*, 23-24. Recuperado de: [http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/obras/1112/Albert%20Vidal,%20hombre%20urbano-actor%20objeto,%20G.%20P.%20O.%20El%20Publico,%2021.%20Madrid,%20Jun.%201985.%20p.23.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/obras/1112/Albert%20Vidal,%20hombre%20urbano-actor%20objeto,%20G.%20P.%20O.%20El%20Publico,%2021.%20Madrid,%20Jun.%201985.%20p.23.pdf)
- Galeano, E. (1993). “Crónica de la ciudad de Bogotá”. En Galeano, E. (1993) *El Libro de los Abrazo* (89-90). Madrid, España: Ediciones Siglo XXI
- García Lorenzo, L. (1978). *El teatro español después de Franco (1976-1980)*. *Revista hispánica de teatro*, 14, (27-32), 271-285.
- García-Manso, L. (2011). Teatro, inmigración y género: la identidad del otro en Víctor Bevch, de Laila Ripoll y Y los peces salieron a combatir contra los hombres, de Angélica Liddell. En *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 36, 113-149.
- García, A. (2002, 26 de abril). Una Macbeth moderna en la versión de Jesusa. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/22559.html>.
- García, M. M. P. y Galiano, M. (2006). Las Artes Escénicas en la Modernidad: Meyerhold, un acercamiento del Teatro a la Danza. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 1, 18-25.
- García, M. Y. (2001). XV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. *Latin American Theatre Review*, 35 (1), 139-150.
- García, R. (1998). Hablando con Rodrigo García a través de entre otras voces entrevista realizada por Marta Galán. *Thebarcelonareview*, (s/p) Recuperado en: [www.thebarcelonareview.com](http://www.thebarcelonareview.com).
- \_\_\_\_\_ (2000). After Sun. *Primer Acto, Cuadernos de investigación teatral*, 285, 29-37.
- \_\_\_\_\_ (2001a) “Cero”. *Cuadernos de Estudios Teatrales*, (18) 31-35. Málaga: Universidad de Málaga.

- \_\_\_\_\_ (2001b). After Sun. Recuperado de: <http://www.salanasa.com/ficheiros/AfterSun.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2008, 11 de septiembre). Tras la pista de cuatro monólogos. *El Espectador*. [versión electrónica]. Recuperado de <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-tras-pista-de-cuatro-monologos>
- \_\_\_\_\_ (2009). *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota.
- García, S. (1979). Seki Sano en Colombia, *Tramoya*, (15), 4-5.
- \_\_\_\_\_ (1994). Contribuciones para una historia del teatro contemporáneo en Colombia. En S. García (Eds), *Teoría y práctica del teatro* (pp. 245-265) Bogotá: Teatro La Candelaria
- \_\_\_\_\_ (2007). *El Cuerpo en el teatro Contemporáneo* Bogotá: La Fundación El Libro Total.
- \_\_\_\_\_ (2009). *A Título Personal* [Video] Festival Alternativo de Teatro 20. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=Tn7YmJocEig>
- \_\_\_\_\_ (2011, 8 de abril). La Candelaria y sus 45 años. *Periódico El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4493402>
- Garnier, E. (2012). El «espíritu de lo grotesco» en el teatro de Angélica Liddell. [Versión electrónica]. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, 115-136
- Giella, M. Á. (2006). XX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2005: Lugar de encuentro de dos continentes. *Latin American Theatre Review*, 39 (2), 135-150.
- \_\_\_\_\_ (2009). XXIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2008: Puente cultural entre Latinoamérica y España. *Latin American Theatre Review*, 42, (2), 177-186. doi: 10.1353/ltr.2009.00
- \_\_\_\_\_ (2010). XXIV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2009: Realidades teatrales a ambas orillas del Atlántico. *Latin American Theatre Review*, 43(2), 159-168. doi: 10.1353/ltr.2010.0032
- Gil Zamora, C. (2002, 11 noviembre) . Ni sombra de lo que fuimos/La Zaranda. *Revista Artezblai* [versión electrónica] Recuperado de: <http://www.artezblai.com/artezblai/ni-sombra-de-lo-que-fuimos-la-zaranda.html>
- \_\_\_\_\_ (2004, 8 diciembre.) . Homenaje a los malditos/La Zaranda. *Revista Artezblai*. [versión electrónica]. Recuperado de



<http://www.artezblai.com/artezblai/homenaje-a-los-malditos-lazaranda.html>

- Gnutzmann, R. (2005). *El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani*. En La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso internacional de la AEELH, Madrid.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual*. Nueva York: Doubleday Anchor Books.
- Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino
- Gómez-Peña, G. (1987a). Border culture and deterritorialization. *La Línea Quebrada*, 2, 1-10.
- \_\_\_\_\_ (1987b). Wacha esa border, son. *La Jornada Semanal*, 25.
- \_\_\_\_\_ (1998). Dioramas Vivientes y Agonizantes. El performance como una estrategia de “antropología inversa”. *Contrastes*, 29, 30-35.
- \_\_\_\_\_ (2001). The New Global Culture. *The Drama Review*, 45, 1.
- \_\_\_\_\_ (2002a). Navigating the Minefields of Utopia (a conversation with Lisa Wolford). *The Drama Review*, 46, (2), 174.
- \_\_\_\_\_ (2002b). Al otro lado del espejo mexicano. *Atención México*, 53-58.
- Gómez-Peña, G., y Alcázar, J. (2002c). *El mexterminator: antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Oceano de México.
- Gómez Peña, G. (s.f.). La Pocha Nostra. Recuperado de: <http://www.lapocha.nostra.com>
- \_\_\_\_\_ (2005a). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 11 (24), 199-226.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *Ethno-Techno. Writings on performance, activism, and pedagogy*. New York / London: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2006). La Pochanostra. Recuperado de: <http://www.pochanostra.com/>
- \_\_\_\_\_ (2007). La Pocha Nostra: un manifiesto en constante proceso de reinención. *Ciências Sociais Unisinos*, 43, (1), 106-108.
- Gómez Peña, G. y Brito Jinorio, O. (2012). Post-México en X-paña. En O. Pascual Castillo, y O. Brito Jinorio (Eds). *Guillermo Gómez Peña Homo fronterizo [1492-2020]*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno.

- Gómez-Lobo, A. (2015, 9 de julio). Las Elecciones en Colombia. *Revista Estudios Socio-JURÍDICOS*, 185, (s/p). Recuperado de: <http://scholar.google.es/scholar?hl=es&q=Socio-JURÍDICOS%2C+I.+E.+I.+Antecedentes+históricos+Colombia%2C+el+20+de+julio+de+1810%2C+adquirió+su+independencia+pol%C3%ADtica.&btnG=&lr=>
- Gómez. R. (1992). La fuerza de las Raíces. *Primer acto*, 242, 67-69.
- González, A. A. (2008). Consideraciones sobre la Posibilidad de un Teatro Virtual. *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*, 1, 267-287.
- \_\_\_\_\_ (2008). Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (17), 29-56.
- González, F. (2008). El lápiz de Artaud. *Revista de Filología Románica*, 1, 153-164.
- Gordon Craig, E. (1987). *El arte del teatro*. México: UNAMGECSA.
- Gordon Craig, E. (2009). *El espacio como espectáculo*. Madrid: La Casa Encendida, Obra social Caja Madrid.
- Gran Circo Teatro (s.f). Gran Circo Teatro Santiago de Chile. Recuperado de: <http://www.grancircoteatro.cl>
- Greenhalgh, J. (2003). Women in Red. En *The Open Page*, (8), 130-135.
- Grotowski, J. (1987). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1994). El Príncipe Constante de Ryszard Cieslak. *Revista Máscara*, 16, 7-14.
- Guasch, A. Ma. (2001). *El Arte Último del Siglo XX. Del Postminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, (pp. 149-181). New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra,
- Hartwig, S. (2003). La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García). En *Anales de la literatura española contemporánea* (pp. 305-330). Colorado, Estados Unidos: Universidad de Colorado.

- Hellberg Kaid, Ú. M. y Zeme Scala, J. A. (2012). Andrés Pérez, técnicas y éticas: Ensayo de (re) construcción de los principios del actor.
- HemifericInstitut. (2014, 3 de julio). *El Hábito Performances*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidv1-profiles/elhabito-performances/item/40-habito-almoloya>
- Henríquez, J. (2007). Entramos a vivir y morir en el escenario. *Primer Acto*, 321, 21-67
- \_\_\_\_\_ (2008). Migrantes, héroes, hermanos de Aquiles. *Cuadernos Escénicos de San Francisco*, 1, 152-157
- Herrera Gómez, M. y Soriano Miras, R. M. (2004). La teoría de la acción social en Erving Goffman. *Papers: revista de sociologia* 73, 59-79.
- Herreras, E. (2008) Las migraciones teatrales y las otras. *Cuadernos Escénicos de San Francisco*, (1) 47-70.
- Hormigón, J. A. (Ed.) (2008). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Hurtado, M. D. (1998). La Negra Ester de Roberto Parra y Andrés Pérez, 1988. En O. Pelletieri, y O. Pelletieri (Eds.), *El teatro y su crítica*, pp. 118-121. Charcas, Buenos Aires, Argentina: Galerna S.R.L.
- Hurtado, M. L., (2002). Andrés Pérez vs. Rodrigo Pérez: Duelo teatral a través de Mishima /Sade. *Revista Apuntes*, 122, 144 -151.
- Iglesias, A. L. (2005). *El mito de Faetón, el exceso y la eficacia teatral en After Sun de Rodrigo García*. Córdoba: Mimeo.
- \_\_\_\_\_ (2009). Artes plásticas, Performance y Literatura Bruce Nauman y las puestas visuales de Rodrigo García. Recuperado de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/congresos/viicitclot/actas-delvii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Iglesias.pdf>
- Insuela, A. F. (1975). Notas sobre el teatro independiente español. *Archivum*, 25, 25.
- Itier, C. (2000). ¿ Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la Tragedia de la muerte de Atahualpa. *Bull. Inst. fr. études andines*, 30 (1), 103-121.
- Izaguirre, J. (1997). *Anotaciones en los márgenes de un arte cibernético*. Barcelona (España):Virus Editorial.

- Jiménez, J. R. (2008). La caricatura del teatro en la prensa (1939-1965). *Revista De Estudios Escénicos*, 282, 195-196.
- Julian Beck, creador del legendario Living Theatre, falleció en Nueva York (1985, 16 de septiembre). *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1985/09/16/cultura/495669604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/09/16/cultura/495669604_850215.html)
- Kantor, T. (1981): *Wielopole, Wielopole*. En: *Pipirijaina*, (1984, 19 de octubre) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones la flor.
- Kaprow, A. (2003). Assemblages, Environments, and Happenings. En Harry N. Abrams, *Essays on the Blurring of Art and Life*. California: University of California Press
- Kelty, M., y Kelty, B. (1997). Interview with Jesusa Rodríguez. *Latin American Theatre Review*, 31(1), 123-127.
- Kierkegaard, S. y Merchán, V. S. (1987). *Temor y temblor*. La Coruña: Tecnos.
- Klein, N. (2012). *La doctrina del Shock. El auge de la doctrina del capitalismo*. Madrid España: Planeta.
- Kunz, M. (2011). Los borderismos del naftazteca: mestizaje y creación léxica en la obra de Guillermo Gómez. *Boletín Hispánico Helvético*, 17, (18), 169-197.
- La Vanguardia (1986, 13 de Junio). Albert Vidal presentará sobre una Valla Publicitaria de la calle Pelayo su última creación, “L’aparició” [versión electrónica]. *La Vanguardia*, p. 44.
- Lawrence, L. C. (2007). *Teatro en América Latina: siglo XX*. Caraca: Universidad central de Venezuela.
- Lazaranda, Juan de (1996): *Vinagre de Jerez. Estudio dramático para una seguiriya*. Madrid: Visor.
- Leguina, L. (2012). Pornografía del alma. *Metal*, 27. [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://old.revistametal.com/media/14-7.angelica-liddell.html>
- Lépori, R. (2014, 24 de junio). Sor Juana y la ciencia ficción o las consecuencias de una crítica paranoica. Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Recuperado:[http://istmo.denison.edu/n23/articulos/05\\_lepori\\_roberto\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n23/articulos/05_lepori_roberto_form.pdf)

- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. México: Siglo XXI.
- Lewitt, S. (1967). "Paragraphs on conceptual art". *Artforum*. (10), 80-82
- Lidell, A. (1994). Dolorosa. *ARTEA Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recuperado de: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=174>
- \_\_\_\_\_ (1998). La falsa suicida. *ARTEA Archivo Virtual Artes Escénicas*. Recuperado de: [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/175/Angelica a%20Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/175/Angelica%20Liddell-La%20falsa%20suicida.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2003). El mono que aprieta los testículos de Pasolini. *Primer Acto*, 300, 106-108.
- \_\_\_\_\_ (2006). Y como no se pudo... Blancanieves. *ARTEA Investigación y Creación Escénica*. Recuperado de: [http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/163/Angelica %20Liddell-Y%20como%20no%20se%20pudrio-Blancanieves.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/163/Angelica%20Liddell-Y%20como%20no%20se%20pudrio-Blancanieves.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2007). "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 21, 225-233.
- \_\_\_\_\_ (2007a). Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte (El año de Ricardo-Y los peces salieron a combatir contra los hombres-Y como no se pudo... Blancanieves [Versión electrónica]. *Artezblai*, 28.
- \_\_\_\_\_ (2007b). Y los peces salieron a combatir contra los hombres. En *ARTEA Investigación y Creación Escénica*. Recuperado de: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=162>
- \_\_\_\_\_ (2009a). El año de Ricardo. Liddell, Angélica. Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte. *Artezblai*, 53, 111-112.
- \_\_\_\_\_ (2009b). La casa de la fuerza. *Primer acto*, 330, 151-156.
- \_\_\_\_\_ (2009c). Te haré invencible con mi derrota. *ARTEA Archivo Virtual de Artes escénicas*. Recuperado de: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=252>
- \_\_\_\_\_ (2009d). Todo cuanto hace es viento, no desearás a la mujer de tu prójimo. *Revista La Alternativa*. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/obra13774-todo-cuanto-hace-es-viento-no-desearas-a-la-mujer-de-tu-projimo>
- Liddell, A., Méndez, R., Barba, E. y Oller, R. (2010). Por el camino de Proust, de Curzio Malaparte. *Revista asturiana de teatro*, 28, 6-7.

- Liddell, A. (2011). Abraham y el sacrificio dramático. En Bellisco, M., Cifuentes, M. J. y A. Écija (Eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, (pp. 243-252.). Murcia: CENDEAC.
- \_\_\_\_\_ (2012). El «espíritu de lo grotesco» en el teatro. *Signa*, 21. doi: <http://dx.doi.org/10.5944/signa.vol21.2012.6302>
- \_\_\_\_\_ (2014). *El Sacrificio como Acto Poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Lipovetsky, G. (1994). *O crepúsculo do dever. A ética indolor dos novos tempos democráticos*. Lisboa, (Portugal): Dom Quixote.
- Llop, R. (2012). *Taller Sistematurgia por Marcel·lí Antúnez*. Recuperado de: <http://www.rosallop.com/blog/taller-sistematurgia-por-marcel%C2%B7li-antunez/#sthash.x94UxXJP.dpbs>
- López Anaya, J., (2007). *El extravío de los límites claves para el arte contemporáneo*. Bs. As.: Emece
- López Austin, A. (1993). *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos Nahuas*. México DF:UNAM.
- López Rojas, J. (2001, 14 de febrero). Rodrigo García. *El Cultural*. Recuperado de [http://www.elcultural.es/version\\_papel/TEATRO/2046/Rodrigo\\_Ga](http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/2046/Rodrigo_Ga)
- Lorasque, A. (2009, 29 de octubre). Angélica Liddell, sin vergüenza. *Diario La Razón*. [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/espectaculos-general/angelica-liddell-sin-vergüenza\\_0Lcvx5q04XFVL8buqxOE47/](http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/espectaculos-general/angelica-liddell-sin-vergüenza_0Lcvx5q04XFVL8buqxOE47/)
- Luchting, W. A. (1982). The Usual and Some Better Shows: Peruvian Theatre in 1981. *Latin American Theatre Review*, 2, (15), 59-63.
- Luque Bedregal, G. (2009). La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona de José Batanabe y el grupo Yuyachkani. Recuperado de: [http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl\\_2072\\_40657/Treball+de+recerca++Gino+Luque+Bedregal.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2009/hdl_2072_40657/Treball+de+recerca++Gino+Luque+Bedregal.pdf)
- Luque, A. (2000, 22 de octubre). La Zaranda regresa a Cádiz con el montaje de 'La puerta estrecha' La compañía incorpora por primera vez en 12 años a una actriz. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2000/10/22/andalucia/972166945\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/10/22/andalucia/972166945_850215.html)

- Lyotard, J. F. (1990). *La posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Macluhan, M. (1977). *La galaxie Gutenberg*. Paris: Gallimard
- Marín, P. y Alzate, G. A. (1999). Reinventando el cabaret: entrevista con Jesusa Rodríguez. *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 14 (28), 140-148.
- Márquez Montes, C. (1997). IX Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes (Agüimes, Gran Canaria). *Latin American Theatre Review*, 30 (2), 164-168.
- \_\_\_\_\_. (1998<sub>a</sub>). X Festival del Sur-Encuentro Teatral Tres Continentes. *Latin American Theatre Review*, 31(2), 201-204.
- \_\_\_\_\_. (1998<sub>b</sub>). La Zaranda: metáfora de una memoria colectiva. En OMAR WALLS, Alberto y Cirilo LEAL MUJICA (1998), *El teatro y las artes escénicas al comienzo del siglo XXI*, 140-146. La La Laguna: Ateneo de La Laguna.
- \_\_\_\_\_. (2006<sub>a</sub>, 10 de enero). *Archivo Virtual Artes Escénicas. ARTEA*. Recuperado de: <http://artesesencinas.uclm.es>
- Márquez, C. (2006<sub>b</sub>). Teatro y Ritualidad. En Sánchez, J. A. y Abellan, J. (2006), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, 6, 119-133-Madrid: Universidad de Castilla La Mancha.
- Martínez Tabares, V. (2004, abril, mayo y junio). Jesusa Rodríguez: Cabaret, Teatro y Activismo Político. *Revolución y Cultura*, 2. Recuperado de <http://www.ryc.cult.cu/PDFs/2004/2-2004.pdf>
- Martínez, J. (25 de mayo de 2011). Entrevista a Albert Vidal. Recuperado de: <http://www.albertvidal.es/site/es/articulos>
- Mason, J. (2006). *Paredes y Puertas: El Nuyorican Poets Cafe y La Poesía Performativa*. (Trabajo fin de Master). Athens, Georgia: The University of Georgia.
- Mateo-Ruiz-Galvéz, J. J. (2007, 27 de diciembre). El teatro es lo que me impide pegarme un tiro. *El País*. [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/12/27/ultima/1198710002_850215.html)
- Matewecki, N.(2012). Cuerpos híbridos: cuerpos biónicos, cuerpos semi-vivos, cuerpos manipulados. En Ceriani, A. (Ed.). *Arte del Cuerpo Digital*, 33-94. Buenos Aires: Ediciones Universidad de la Plata. Recuperado de:

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/27609/Documento\\_completo\\_\\_\\_pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/27609/Documento_completo___pdf?sequence=1)

- Martínez, G. (2011, 21 de enero). "Jardinería humana" arranca las malas hierbas sociales. *El diario montanes.es*. Recuperado de <http://www.eldiariomontanes.es/v/20110121/cultura/sotileza/jardineria-humana-arranca-malas-20110121.html>
- Matos Mar, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. México: UNAM
- Matos Mar, J. (2005). Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después. *Dissidences*, 1, 3-5.
- Max-Neef, M. (2004). Fundamentos de la transdisciplinariedad. *Revista Lectiva*, 7, 105-117.
- Mendoza Moreira, L. R. (2013). *Influencia estilística y dramaturgica de Valle Inclán; en la obra "Futuros difuntos" de Eusebio Calonge*. (Tesis doctoral). Quito: Universidad Central de Ecuador.
- Mereu, F., y Coterón, L. S. (2012, diciembre). Spectator's Interaction: Use of the Smartphone on Performance. En *1st International Scientific Conference in the cycle, What is scene design?* 89-97, Department of Architecture and Urbanism, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad. Serbia: Novi Sad.
- Meyerhold, V. E. (1986). *Teoría teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Middleton, P. (2005). *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Mignolo, W. (1992). Semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. S. de Fuggle (Ed.), *Discurso colonial hispanoamericano*. 11-27. Amsterdam: Rodopi.
- Minghetti F.A. (2003). *Extreme Bodies. The Use and Abuse of the Body in Art*. Nueva York: FAM
- Monleón, J.(1970). Del teatro de cámara al teatro independiente. *Primer Acto*. 123, 8-14.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Monsivais, C. (1965). El teatro frívolo: Una sentida nota necrológica. *Revista de la Universidad de Mexico*, 19 (6), 29-30.



- Montero, J. (2008). Angélica en el país del horror. *Artezblai*. [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez130/iritzia/Montero.htm>
- Mozo, J. L., (2002). La palabra, ave fénix del teatro. En *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 257-276
- Müller, H. (1988, noviembre-diciembre,). Ribera despojada. Medea material. Paisaje con argonautas. *Primer acto*, 226, (5), 99-107.
- Muñoz, J. F. (2014). El filósofo impertinente. Kierkegaard contra el orden establecido. *Thémata: Revista de filosofía*, 49, 347-350.
- Muñoz, M. (2002). Andrés Pérez, el Principito, Nemesio y otros cuentos preciosos para mí. *Revista Apuntes*, 122, 94- 97
- Nexo5.com. (2008, 20 de mayo). La desobediencia: tres confesiones. 3 acciones y el regreso de Angélica Liddell a La Casa Encendida. *nexo5.com*. [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://nexo5.com/ent/952/la-desobediencia-tres-confesiones-3-acciones-y-el-regreso-de-angelica-liddell-a-la-casa-encendida>
- Nin, A (1984). *Diario I (1931-1934)*, Barcelona: Bruguera.
- Nullvalue, (2004, 7 de mayo), Nayra, Reflejos y Memoria. *Periódico el tiempo.com*.
- Ocampo, E. (2010). *Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo*. II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Ojeda, A. (2009, 13 de marzo). Angelica Liddell: Gracias al teatro organizo mi dolor y lo comprendo. *El cultural.es*. [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Angelica-Liddell-Gracias-al-teatro-organizo-el-dolor-y-lo-comprendo/504046>
- Oliva Olivares, C. y Monreal, F. T. (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra
- Oliva, C. (2004). *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. España: Anaya.
- Ópsipovna, M. (1996). *El último Stanivlaski*. Madrid: Fundamentos

- Orozco, L. (2009). Aproximación al teatro de Rodrigo García. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 15 (1), 51-61.
- Ortega, F. (1982). En el Oasis de Zaragoza. Albert Vidal Cachito por unos meses. *Revista Pípirijaina*, 21, 23-28.
- Paladini, L.(2012). “El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez”. *Les Ateliers du SAL*, 1-2, 131-144.
- Parola-Leconte, N. (1995). III Festival Don Quijote de Teatro Hispano. *Latin American Theatre Review*, 29 (1), 146-152.
- Parola-Leconte, N. (1996). III Festival Don Quijote de Teatro Hispano. *Latin American Theatre Review*, 29 (2), 173-182.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2001). Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías. En *Revista Conjunto*, 123. Cuba: Casa Cultura. Recuperado de: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/123/pavis.htm>
- \_\_\_\_\_ (2009). *Dictionnaire du théâtre*. París: Armand Colin.
- Pellettieri, O. (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Peña, L. (2005). Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad: Intersecciones performativas en la escena mexicana actual. En M.C. André y P.Rubio (Eds). *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos* (pp. 91-109). Santiago: RIL editores
- Perales L. (2007, 8 de noviembre). Angelica Liddell: En esta obra, día tras día, he trabajado con ganas de morir. *El cultural.es* [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Angelica-Lidell/21646>
- \_\_\_\_\_ (2011, 5 de mayo). Angélica Liddell: Funciono por oposición es mi motorcito. *El cultural.es* [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Angelica-Liddell-Funciono-por-oposicion-es-mi-motorcito/29186>

- Pérez Coterillo, M. (1999). Tadeusz Kantor. En *El Público. Historia, Antologías e Índices*, (pp. 152-154). Madrid: Centro de Documentación Teatral,
- Pérez de Olaguer, G. (1983). XVI Festival de Teatre de Sitges. *Primer Acto*, 201, 109-110.
- \_\_\_\_\_ (1985). Albert Vidal, hombre urbano-actor objeto. *El Público*, 21, 23-25.
- Pérez-Rasilla, E. (2007). Reseña Cenizas Escogidas. Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García. *Cuadernos del Ateneo*, 27, 87-100.
- \_\_\_\_\_ (2010). La Recepción Crítica del Teatro de Vanguardia en Madrid (1990-1991). *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 15, 13-28.
- Pérez, A. (1996). Lo popular es propio por pertenencia. *Revista Apuntes*, 111, 3-5.
- Picazo, G. y de Teatro, C. A. (Eds.).(1993). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- Picón–Vallín, B.(2009). Meyerhold's Laboratories. En M. Schino, (Ed.), *Alchemists of the Stage: Theatre Laboratories in Europe* (pp.119-140) Nueva York, NY: Routledge
- Pinto, I. C. (2011). Teatro Callejero en la década de 1980 O cómo las calles se transformaron en Historia. En R. Rubio (2011), *Haz tu tesis en cultura 2010*, (pp. 94-122). Recuperado de: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/06/Haz-tu-Tesis-en-Cultura-2010.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2014). Teatro callejero en Santiago de Chile durante la década de 1980. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. Recuperado de: <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2014/PONmesa35Caceres.pdf>
- Piña, J. A. (s.f). Sobre un legado. Andrés Pérez: colorido, chileno, popular. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, (33), 127-130.
- Piñero, Miguel. *The Book of Genesis According to St. Miguelito*. Nueva York: Algarín y Holman.
- Proaño-Gómez, L. y del Campo, A. (Eds.).(2004). *Travesías de paz y Campos de batalla*. Cádiz: Festival Iberoamericano de Teatro/ Sociedad General de Autores y Editores.

- Puertas, E. D. (2001). Maiakovski: teoría dramática. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 7, 49-70.
- Ramos-García, L. A. (1998). El teatro callejero peruano: proceso de cholificación. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 25, 105-116.
- \_\_\_\_\_ (2000). El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa. *Latin American Theatre Review*, 1, (34), 173-192.
- Reverte Bernal, C. (1996). X Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. *Latin American Theatre Review*, 29 (2), 183-189.
- Reyes Palacios, F. (1991). *Artaud y Grotowsky, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*. México: Gaceta.
- Riechmann, J. (1987). Heiner Müller. Cronología y Bibliografía Básica. *Primer Acto*, 221, (5), 41-54
- Riva, P. (2010, 12 diciembre), “El teatro posdramático: una introducción” [Traducción del prólogo del texto *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann (1999)]. *Telondefondo*. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- Rizk, B. (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid:Iberoamericana
- \_\_\_\_\_ (2011). El grupo de teatro Yuyachkani y la irremisible presencia de la “otredad”. *Argus-a*, (1), 39-54. Recuperado de: <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/el-grupo-de-teatro-yuyachkani-y-la-irremisible-presencia-de-la-undefinedotredad.pdf>
- Roca, M. L. A. (2006). De la creación colectiva de La Fura dels Baus a la sistematurgia de Protomembrana/Notas del Dibuxant. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 63-81.
- Rodríguez, C. (2001). Notas para una historia del teatro en Chile (II). *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 24.
- Rodríguez, C. G. (2013). Teatro e Internet: Diagnóstico Terminal de una Sociedad Líquida. En J.R. Castillo (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, (pp. 372-387). Madrid: Editorial Verbum.
- Rodríguez, J.(1990). La gira mamal de Coatlicue. *Debate feminista*, 1(2), 400-406
- \_\_\_\_\_ (1991). La malinche en: ‘Dios T.V.’. *Debate feminista*, 3, (2), 308-15.
- \_\_\_\_\_ (1992). Sor Juana en Almoloya. *Debate feminista*, 12 (6), 397-404

- \_\_\_\_\_ (1995). Sor Juana en Almoloya (Pastorela Virtual). *Debate Feminista*, 6, 395-411.
- \_\_\_\_\_ (2001b). Ni frío ni caliente, ni negro ni blanco, ni hombres ni mujeres: la revolución genética (monólogo de la soldadera autógena). *Debate Feminista*, 23, 369-371.
- Rojas-Trempe, L. (1994). Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. *Latin American Theatre Review*, 1, (28), 159-165.
- Rosencraz, K. (1992). *Estética de lo feo*, Madrid: Julio Ollero editor.
- Ross C. (2012). “Fun, Yes, but Music?” Steve Reich and the San Francisco Bay Area's Cultural Nexus, 1962–65. *Journal of the Society for American Music*, 6, 315-348. doi: 10.1017/ S175219631200020X
- Roszak, T. (2005). *Nacimiento de una Contracultura*. Madrid: Kairós
- Rubio, M. (1990). Encuentro con el hombre andino. *Tramoya*, 25, 147-152.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Notas sobre teatro*. Minneapolis: University of Minnesota.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Persistencia de la memoria*. Lima: Yuyachkani.
- \_\_\_\_\_ (2004). Grupo y Memoria, Viaje a la Frontera. Berlin, Kreuzberg Septiembre . (Programa de mano)
- \_\_\_\_\_ (2006). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Yuyachkani.
- \_\_\_\_\_ (2010). Persistencia de la memoria. *Arrabal*, 7, 273-286.
- Rubio Zapata, M. (2006). *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Yuyachkani.
- Salabert, P. (2009). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida: Marcel lí Antúnez: cara y contracara* (vol. 23). Murcia: Cendeac.
- Salazar, H. (1987). Cuatro tablas, Yuyachkani y la identidad nacional. *Latin American Theatre Review*, (2), 20, 81-83.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Teatro y violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80'*. California, Estados Unidos: Centro de Documentación y Video Teatral, Universidad de California.
- Sánchez, J. A. (1992). *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Madrid: Universidad de Castilla La Mancha.

- \_\_\_\_\_ (1994). Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica. *Cuadernos de Estudios Teatrales de la Universidad de Málaga*, 3, 3-23.
- \_\_\_\_\_ (Ed.). (1999). *La escena moderna*. Madrid: Ediciones AKAL.
- \_\_\_\_\_ (2000). La estética de la catástrofe. *Cuadernos de Estudios Teatrales de la Universidad de Málaga*, 15, 25-44.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_\_ (2006). La estética de la catástrofe. En Sánchez, J. A (Ed.), *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002* (pp. 135-174). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. A., y Abellán, J. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Madrid: Universidad de Castilla La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor Libros
- Sánchez, MC. y López Mozo, J. (1991, septiembre-octubre). “Libertad e Influencias”. *El Público*, 86, p.141.
- Sánchez, P. D. M. D. (2012). *Lo político en la obra teatral Adiós Ayacucho del grupo Yuyachkani y su relación con el período de violencia política 1980-2000*. (Tesis Doctoral). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sánchez, R. G. (1976). Gordon Craig y Valle Inclán. *Revista de Occidente*, (4), 27-44.
- Sanz, M. S. y de la Zaranda, P. (2003). “Ni sombra de lo que fuimos”, de La Zaranda: un teatro esencial y de raíz. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (300), 100-101.
- Sanz, M. S. y de la Zaranda, P. (2009). El último teatro de La Zaranda: entrevista. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, (328), 148-157.
- Saura, J. (2007). La salida del túnel: la evolución del sistema pedagógico de Konstantin Stanislavsky. *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 18, 33-56. Madrid: Resad Publicaciones
- Savarese, N. y Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología*. México: Escenología.
- Seda, L. (2012). Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú. *Latin American Theatre Review*, 1, (46), 91-102. doi: 10.1353/ltr.2012.0041

- \_\_\_\_\_ (2012). Para no olvidar: Teatro y guerra sucia en Argentina y Perú. *Latin American Theatre Review*, 46 (1), 91-102.
- Serrano, V. (1998). Hispanismo y teatro español de hoy [versión electrónica]. Monteagudo, 3, 155-156.
- Sifuentes-Jáuregui, B. (2006). Epílogo: apuntes sobre la identidad y lo latino. *Nueva sociedad*, 201, 145-154.
- Simón, A. (2010). Peligro en la escena: Festival de Otoño. *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, 28, 88-93.
- Sirera, J. L. (2000). La escritura teatral de los ochenta y noventa. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 5, 87-103.
- Sofía, G. (2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*, (vol.7). España: Artezblai.
- Solís, R. P. (2013). Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica. En C. Heriberto, A. Cabezas, T. Mallo, E. Campo y J. Carpio. *Actas del Congreso Internacional América Latina: La autonomía de una región* (pp. 1035-1045). Madrid: Trama Editorial.
- Sontang, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Contra la interpretación*. PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 5, (19), 112-117.
- \_\_\_\_\_ (2005) (Trad.) Vázquez-Rial. H. *Contra la Interpretación*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2011a). *Bajo el signo de Saturno*. Madrid: Suma de Letras S.L.
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Estilos radicales*. Madrid: Suma de Letras S.L.
- Stambaugh, A. P. (1996). La actuación de la identidad a través del performance chicano gay. *Debate feminista*, 7, (13), 285-315.
- Taylor, D. (2012). La Performance Quieta. En Brito, O. y Pascual Castillo, O. (Eds.). *Guillermo Gómez -Peña Homo Fronterizus [ 1492-2020 ]*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Centro Atlántico de Arte Moderno
- Teatre Lliure. (s.f) [Versión electrónica]. Recuperado de: <http://www.teatreliure.com/documents/ddt11/DDT11.11ElAn.pdf>
- Tecglen, H. (1991, 6 de Abril). Retratos de Mujer. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/1991/04/06/cultura/670888805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/06/cultura/670888805_850215.html)

- Toepfer K. (1997), *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: University of California Press,
- Topolska, E. M. (2014). *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angélica Liddell* [Tesis Doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Toro, A. D. (2001). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. *Gestos*, 32, 11-46.
- \_\_\_\_\_ (2005). Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel. En A.D. Toro (Ed). *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, (pp. 83-103). Madrid: Iberoamericana.
- Torres, R. y Marirrodriaga, J. (2007, 14 de Junio). Apología de la pobreza. *El País* [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2007/06/14/cultura/1181772015\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/14/cultura/1181772015_850215.html)
- Torres, R. (2007, 4 de octubre). La Vitalidad del Odin Teatret. *El País* [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2007/10/04/cultura/1191448811\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/10/04/cultura/1191448811_850215.html)
- \_\_\_\_\_ ( 2011, 21 de junio). Hoy como hace 2.500 años. *El País* . Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2011/06/21/madrid/1308655473\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/21/madrid/1308655473_850215.html)
- Touraine, A. (2009). *La Mirada Social, Un marco de pensamiento distinto para el siglo XXI*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Trejoluna, G. y Rubio, M. (2009). *Des/tejiendo escenas, desmontajes: procesos de investigación y creación*. Lima: Universidad Iberoamericana.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Transaction.
- \_\_\_\_\_ (1980). *La Selva de los Símbolos: Aspectos del Ritual Ndembu*. España: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nueva York: Paj Publications.
- \_\_\_\_\_ (1986). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: Paj Publications.



- Valenzuela Marroquín, M. L. (2011). Subalternidad y violencia política en el teatro peruano: El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. *Alteridades*, 41, (21), 161-174.
- Valiente, P. (1991, julio-agosto). El tiempo que pesa. *El público*, 85, 38-40.
- Vallejo, J. (2002, 20 de septiembre). Ingenuidad Tenebrosa. *El País de las Tentaciones*, 279, 132-137.
- \_\_\_\_\_ (2002, 6 de julio). La idea de decorado, de un marco ficticio, me repele, entrevista a Rodrigo García. *El País*. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2002/07/06/babelia/1025910380\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/07/06/babelia/1025910380_850215.html)
- \_\_\_\_\_ (2009, 3 de octubre). Las Mutaciones de Albert Vidal. *El País*, [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2009/10/03/babelia/1254528758\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/10/03/babelia/1254528758_850215.html)
- \_\_\_\_\_ (2009, 17 de octubre). Por las revueltas de Angélica Liddell. *El País*. [Versión electrónica]. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html)
- Valls, F. (2002). Tadeusz Kantor alrededor de sí mismo. *Quimera: Revista de literatura*, 221, 48-52.
- Van Kerkhoven, M. (1994). La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo. *Cuadernos de estudios teatrales de la Universidad de Málaga*, 4, 3-19.
- Vargas Llosa, M. (2015, 17 de mayo). El Living Theatre, el arte de la Osadía. *El País*, p.11.
- Vargas-Salgado, C. (2011). *Teatro Peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980-2000): Estética Teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización* [Tesis Doctoral], Minneapolis, USA: University of Minnesota.
- Vidal Egea, A. (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1980-2009)* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED).
- Vidal, A. (2013, 13 de junio). *Albert Vidal*. Recuperado de: <http://www.albertvidal.es/site/es>
- Vidal, J. (1993). *Nuevas tendencias teatrales: la Performance*. Caracas: Monte Avila

- Vilches de Frutos, M. F. (1993). La temporada teatral española 1990-1991. *Anales de la literatura española contemporánea ALEC*, 18, 567-592.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Teatro y Historia: Una mutua interrelación en la escena española contemporánea*. Comunicación presentada en el Congreso Internacional Le XXème siècle: parcours et repères, de la Université de Bourgogne.
- Villagómez, A. (2011). Arguedas y el teatro peruano. *Letras*, 117, (82), 65-81.
- Villazón, N. (2010). Crimen o castigo. *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, 28, 18-19.
- Villegas, J. (2002). Andrés Pérez Araya (1951-2002). *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 33, 178-180.
- \_\_\_\_\_ (2009). El teatro chileno de la postdictadura. *Inti*, 69, 189-205.
- Villora, P.M. (2000, 10 de enero). La Falsa Suicida de Angélica Liddell. *Diario ABC* [Versión electrónica]. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/01/10/046.html>
- Viviescas, V. (2012). Pequeña enciclopedia de La Candelaria: Entrevista a Santiago García.[versión electrónica].*Literatura, teoría, historia, crítica*, 14, (2), 229-261.
- Woolf, V. (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: Horas y Horas.
- Younge, G. (2001). Correo informativo ATTAC n° 82. Recuperado de: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-lat-0104/msg00008.html>
- Zapata, M. R. (2013). El teatro y nuestra América. *Cena*, 13, (s/p). Recuperado de: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/43514/28630>
- Žižek, S. (2003). *A propósito de Lenin*. Buenos Aires: Atuel.
- Zuzulich, J. (s.f). Una tensión productiva: performance y tecnología. En *Tecnologías Expandidas*, Argentina: Universidad Tres de Febrero. Recuperado de: [http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/Jorge-Zuzulich\\_una\\_tension\\_productiva\\_\\_performance\\_y\\_tecnologia.pdf](http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/Jorge-Zuzulich_una_tension_productiva__performance_y_tecnologia.pdf)

## ANEXOS

*ANEXO I*

*PRODUCCIÓN de ALBERT VIDAL*

*BARRABÁS, LA LOCURA DEL PODER* (2013)

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*SILENCIO BLANCO* (2012)

*Evento telúrico*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*UN FRÁGIL EQUILIBRI.* (2011)

Autoría: Edward Albee

Dirección: Mario Gas

---

*LOS PERSAS* (2011)

Autoría: Esquilo

Dirección: Francisco Suárez

---

*HISTÒRIA DE JOAN, NASCUT D'UN ÓS.* (2010)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal (basado en textos de tradición oral)

Dirección: Albert Vidal

---

*JOAN DE L' ÓS* (2008)

Autoría: Albert Vidal (basado en textos de tradiciones populares de China y los Andes)

Dirección: Albert Vidal

---

*SUEÑOS Y ALUCINACIONES DE UN ENANO ENAMORADO*  
(2008)

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*SOY LA SOLUCIÓN* (2007)

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*EL PRINCEP* (2005)

*Versión multimedia*

---

*EL PRINCEP* (2004)

*Versión castellana*

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal  
Co-dirección: Toni Cots

---

*MURUUDLIIN KHAN KHUU* (1999)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*MONK OF CHAOS AND MISTRESSES OF DEATH* (1995)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*THE WORSHIPPER* (1995)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*MONK OF CHAOS WORSHIPPING THE BULL.* (1994)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

---

*VARIETADES ERÓTICAS* (1993)

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal (teatro musical)

---

*HUMÀ HUMÀ* (1992)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*LE MONDE, LE DIABLE ET LA CHAIR* (1991)

*Teatro musical*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*LAS MALIGNAS RAICES DEL BIEN* (1990)

*Chamanismo industrial*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*CANTO TELÚRICO A LOS CIMIENTOS DEL TEATRO* (1990)

*Chamanismo industrial*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*EXPOSICIÓ VIVA DE 40 PERSONATGES* (1987)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*ALMA DE SERPIENTE* (1987)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*EL VENDEDOR DE GELATS* (1986)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*LA APARICIÓ* (1986)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*COSMOGONÍA DE L'HOME URBÀ* (1985)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*KINESIS* (1985)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*RESIDUS URBANS* (1985)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*KISS* (1984)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*L'HOME URBÀ* (1984)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*COS* (1982)

*Teatro visual*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal ()

---

OMOIDE (1982)

*Teatro visual*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

GOGO NO EIKO (1982)

*Teatro visual*

Autoría: Yukio Mishima

Dirección: Albert Vidal

---

L'ENTERRAMENT (1982)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

TORNA'M LES FOTOS (1982)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

DANSA PER UN MOMENT DE SILENCI (1982)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

MÚSICA ORGÁNICA (1981)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

L'HOME DE FANG I L'AUTÒMATA (1980)

*Performance*

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

MONUMENT A L'AIRE (1980)

*Performance*



Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*L' APARITIU* (1977)  
*Performance*

Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*OPERA SOLO* (1975)  
*Música contemporánea y teatro*  
Autoría: Phillipe Capdenat y Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*TABARIN* (1974)  
Autoría: David Esrig  
Dirección: Albert Vidal

---

*L RITUEL* (1974)  
Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal y Marie Pillet

---

*TRALICCIO DI STATO* (1972)  
Autoría: Dario Fo  
Dirección: Dario Fo

---

*LAVORA, LAVORA CHE DOMANI E DOMENICA* (1972)  
Autoría: Dario Fo  
Dirección: Dario Fo

---

*IL TELAIO* (1972)  
Autoría: Dario Fo  
Dirección: Dario Fo

---

*L INIZIO DELLA GIORNATA* (1971)  
Autoría: Albert Vidal  
Dirección: Albert Vidal

---

*WEEKEND* (1971)

Autoría: Albert Vidal

Dirección: Albert Vidal

---

*GERMANS QUINTER* (1967)

Autoría: Teatro Ara

Dirección: Julio Arroyo

---

*LA CAIDA DE PÁJARO HERIDO* (1964)

Autoría: Roger Justafré

Dirección: Roger Justafré

*ANEXO II*

*PRODUCCIÓN de LA ZARANDA*

*EL GRITO EN EL CIELO (2014)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Paco Sánchez

---

*EL REGIMEN DEL PIENSO (2013)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Paco Sánchez

---

*FUTUROS DIFUNTOS (2008)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*LOS QUE RIEN LOS ULTIMOS (2006)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*HOMENAJE A LOS MALDITOS (2004)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*NI SOMBRA DE LO QUE FUIMOS (2002)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*LA PUERTA ESTRECHA (2000)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

---

*CUANDO LA VIDA ETERNA SE ACABA (1997)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*OBRA POSTUMA (1995)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*PERDONEN LA TRISTEZA (1992)*

Autoría: Eusebio Calonge

Dirección: Creación colectiva

---

*VINAGRE DE JEREZ (1989)*

Autoría: Juan Sánchez

Dirección: Creación colectiva

---

*MARIAMENEO , MARIAMENEO (1985)*

Autoría: Juan Sánchez

Dirección: Creación colectiva

---

*LOS TINGLADOS DE MARICASTAÑA (1983)*

Autoría: Juan Sánchez (basado en fragmentos de Valle-Inclán y Juan Antonio de Castro)

Dirección: Creación colectiva

---

*CARABLANCA (1980)*

Autoría: Juan Sánchez (adaptación de cuentos andaluces)

Dirección: Creación colectiva

---

*JUAN MARICHAL, EVOCACION POETICA (1978)*

Autoría: Juan Marichal

Dirección: Creación colectiva

---

*AGOBIO (1978)*

Autoría: Juan Sánchez (fragmentos de la obra de Ionesco)

Dirección: Creación colectiva

### ANEXO III

#### PRODUCCIÓN de MARCELÍ ANTÚNEZ

*PSEUDO (2012)*

*Performance*

Autoría: Marcelí Antúnez

Dirección: Marcelí Antúnez)

---

*EL PEIX SEBASTIANO (2011)*

*Película*

Autoría: Marcelí Antúnez y Oriol Caba

Dirección: Marcelí Antúnez

---

*METAMEMBRANA (2008)*

*Instalación Interactiva simultánea en varias ciudades*

Autoría: Marcelí Antúnez

Dirección: Marcelí Antúnez

---

*43 SOMNI DE LA RAÓ (2007)*

*Instalación*

Autoría: Marcelí Antúnez

Dirección: Marcelí Antúnez

---

*HIPERMEMBRANA (2007)*

*Performance*

Autoría : Marcelí Antúnez

Dirección: Marcelí Antúnez

---

*Dm EUROPA (2007)*

*Instalación*

Autoría Software: Mateo Sisti Sette

Dirección: Marcelí Antúnez

---

*PROTOMEMBRANA (2006)*  
*Performance, Conferencia interactiva*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*EL DIBUIXANT (2005)*  
*Documental*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*METZINA (2004)*  
*Bio-Instalación*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*MAPA POETIC (2004)*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*TANTAL (2004)*  
*Instalación*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*TRANSPERMIA (2004)*  
*Conferencia mecatrónica*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*DEDALO PROJECT (2003)*  
*Conferencia mecatrónica*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*MONDO ANTUNEZ (2003)*

*Retrospectiva de performances e instalaciones*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*POL (2002)*

*Performance Mecatrónica*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*PANSPERMLA CIRCUS (2001)*

*Performance colectiva*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*EPIFANIA 2001)*

*Instalaciones*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*CONCENTRICA (2000)*

*Exhibición retrospectiva*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*HUMANCHINE (2000)*

*Instalación*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*SATELITS OBSCENS (2000)*

*Película*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcellí Antúnez

---

*AGAR (1999)*

*Instalación*

Autoría: Marcellí Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*ALFABETO (1999)*

*Instalación*

Autoría: Marcell Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*REQUIEM (1999)*

*Robot- Instalación*

Autoría: Marcell Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*LOTOLA' (1998)*

*Making off Afasia*

Autoría: Marcell Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*AFASIA (1998)*

*Performance Mecatrónica*

Autoría: Marcell Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*EPIZOO (1994)*

*Performance Interactiva*

Autoría: Marcell Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*LA VIDA SIN AMOR NO TIENE SENTIDO(1993)*

*Exhibición*

Autoría: Marcell Antúnez

Dirección: Marcell Antúnez

---

*RETRATS (1993)*

*Película*

Autoría: Marcell Antúnez y J. M. Aixalá

Dirección: Marcell Antúnez y J. M. Aixalá

---



---

FRONTON (1992)

*Película*

Autoría: Marcell Antúnez y J. M. Aixalá

Dirección: Marcell Antúnez y J. M. Aixalá

---

JOAN L'HOME DE CARN (1992)

*Robot Interactivo*

Autoría: Marcell Antúnez y Sergi Jordá

Dirección: Marcell Antúnez y Sergi Jordá

---

EL ARTIFICIO (1991)

*Performance colectiva*

Autoría: Marcell Antúnez y Andrés Morte

Dirección: Marcell Antúnez y Andrés Morte

---

RINOLACXIA (1991)

*Performance cabaret*

Autoría: Creación colectiva Los Rinos

Dirección: Creación colectiva Los Rinos

---

ABATON (1991)

*Macro-Performance*

Autoría: Creación colectiva Los Rinos

Dirección: Creación colectiva Los Rinos

---

RINOVACANSORAP (1988)

*Actuación Musical*

Autoría: Creación colectiva Los Rinos

Dirección: Creación colectiva Los Rinos

---

ERROR GENETICO (1983-1988)

*Música*

Autoría: Creación colectiva con Mireia Tejero, Gat, Paloma Loring

Dirección: Creación colectiva con Mireia Tejero, Gat, Paloma Loring

---

SUZ o SUZ (1986)

*Performance*

Autoría: Creación colectiva La Fura dels Baus  
Dirección: Creación colectiva La Fura dels Baus

---

*ACCIONS (1983)*

*Performance*

Autoría: Creación colectiva La Fura dels Baus  
Dirección: Creación colectiva La Fura dels Baus

---

*ANEXO IV*

*PRODUCCIÓN de RODRIGO GARCIA*

*ESTO ES ASI Y A MI NO ME JODAIS (2010)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*MUERTE Y REENCARNACION EN UN COWBOY (2009)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*VERSUS (2008)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*EN ALGUN MOMENTO DE LA VIDA DEBERIAS PLANTEARTE  
SERIAMENTE DEJAR DE HACER EL RIDICULO (2007)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*CRUDA, VUELTA Y VUELTA, AL PUNTO, CHAMUSCADA. (2007)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*2186 (2007)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*ARROJAD MIS CENIZAS SOBRE MICKEY (2006)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*APROXIMACION A LA IDEA DE LA DESCONFIANZA (2006)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*ACCIDENS (MATAR PARA COMER) (2004)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*PREFIERO QUE ME QUITTE EL SUEÑO GOYA A QUE LO HAGA CUALQUIER HIJO DE PUTA (2004)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*PREFIERO QUE ME QUITTE EL SUEÑO GOYA A QUE LO HAGA CUALQUIER HIJO DE PUTA (2004)*

*Instalación. Lugar: en Casa de América, Madrid*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*AGAMENON (2004)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*REY LEAR (2004)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*JARDINERIA HUMANA (2004)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*HISTORIA DE RONALD EL PAYASO DE MCDONALDS (2003)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

---

*COMPRES UNA PALA EN IKEA PARA CAVAR MI TUMBA (2003)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*VASOS DE AGUA PARA SOÑAR (2002)*

Instalación. Lugar: *Kunsten Festival, Bruselas*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*LES CONS (2001)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*A VECES ME SIENTO TAN CANSADO QUE HAGO ESTAS COSAS (2001)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*SOMEBODY TO LOVE (2001)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*CREO QUE NO ME HABEIS ENTENDIDO BIEN (2001)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*AFTERSUN (2001)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*HABEROS QUEDADO EN CASA CAPULLOS (2000)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*CONOCER GENTE, COMER MIERDA (1999)*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*PROTEGEDME DE LO QUE DESEO* (1999)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*EL CARNICERO ESPAÑOL* (1998)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*GILIPOLLAS TU, GILIPOLLAS YO*(1997)

*Instalación. Lugar: Sala Cuarta Pared, Madrid*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*NOVA* (1995)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*NOTAS DE COCINA* (1995)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*EL DINERO* (1994)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*HAMLET* (1993)

*Audiovisual Experimental. Lugar: Festival (AVE), Arhem, Holanda*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*DIME POESIAS- BOXEA* (1993)

*Instalación. Lugar: Teatro Pradillo, Madrid y Atelier-MOMA, Valencia*

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*PROMETEO* (1992)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*MATANDO HORAS* (1991)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*MARTILLO* (1989)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*ACERA DERECHA* (1989)

Autoría: Rodrigo García

Dirección: Rodrigo García

---

*ANEXO V*

*PRODUCCIÓN de ANGÉLICA LIDDELL*

*MALDITO SEA EL HOMBRE QUE CONFÍA EN EL HOMBRE: UN PROJET* (2013)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*LA CASA DE LA FUERZA* (2009)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*TODO CUANTO HACE ES VIENTO, NO DESEARÁS A LA MUJER DE TU PRÓJIMO* (2009)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Guillermo Cacace

---

*TE HARÉ INVENCIBLE CON MI DERROTA, JACKIE* (2009)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*VENECIA* (2009)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell



---

*ANFAEGTELSE* (2008)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*DESOBEDIENCIAS: LESIONES INCOMPATIBLES CON LA VIDA*  
(2008)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*DESOBEDIENCIAS: YO NO SOY BONITA* (2007)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*BELGRADO* (2007)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*BOXEO PARA CÉLULAS Y PLANETAS (ACCIÓN)* (2006)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*EL AÑO DE RICARDO* (2005)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*TRILOGÍA DE LOS DESECHABLES. CONFESIÓN NO 3 (ACCIÓN)*  
(2005)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*MI RELACIÓN CON LA COMIDA* (2004)

Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*Y COMO NO SE PUDRIÓ: BLANCANIEVES* (2004)  
Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*BROKEN BLOSSOM* (2004)  
*Acción*  
Autoría: Marcellí Antúnez  
Dirección: Marcellí Antúnez

---

*Y TU MEJOR SANGRÍA* (2003)  
Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*Y LOS PECES SALIERON A COMBATIR CONTRA LOS HOMBRES*  
(2003)  
Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*LESIONES INCOMPATIBLES CON LA VIDA* (2002)  
*Acción*  
Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*HYSTERICA PASSIO* (2002)  
Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*MONÓLOGO NECESARIO PARA LA EXTINCIÓN DE NUBILA  
WAHLHEIM Y EXTINCIÓN* (2002)  
Autoría: Angelica Liddell  
Dirección: Angelica Liddell

---

*HAEMORROÍSA HASTA EL POLO NORTE O SURVIVOR KILLER*  
(2001)

*Sin estrenar*

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*ONCE UPON TIME IN WEST ASPHIXIA* (2001)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*HAEMORROÍSA* (2001)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*EL MATRIMONIO PALAVRAKIS* (2000)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*PERRO MUERTO EN TINTORERÍA: LOS FUERTES* (1999)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*LA FALSA SUICIDA* (1998)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*FRANKESTEIN* (1997)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*SUICIDIO DE AMOR POR UN DIFUNTO DESCONOCIDO* (1996)

*Sin estrenar*

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*MORDER MUCHO TIEMPO SUS TRENZAS* (1996)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Fernando Feijoo

---

*EL AMOR QUE NO SE ATREVE A DECIR SU NOMBRE* (1994)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*LA DOLOROSA* (1993)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*LEDA* (1993)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Osacar García Villegas

---

*LA CUARTA ROSA* (1992)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*EL JARDÍN DE LAS MANDRÁGORAS* (1991)

Autoría: Angelica Liddell

Dirección: Angelica Liddell

---

*LA CONDESA Y LA IMPORTANCIA DE LAS MATEMÁTICAS* (1990)

*Sin estrenar*

Autoría: Angelica Liddell

---

*GRETA QUIERE SUICIDARSE* (1988)

*Sin estrenar*

Autoría: Angelica Liddel

---

## ANEXO VI

### *PRODUCCIÓN de TEATRO DE LA CANDELARIA.*

#### *COLLAGE CANDELARIA (2012)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Patricia Ariza

---

#### *SOMA MNEMOSINE (2012)*

Autoría: Creación Colectiva: Patricia Ariza, Carmiña Martínez, Fernando Mendoza, Libardo Flórez y Cesar Amézquita.

Dirección: Patricia Ariza

---

#### *A MANTELES (2010)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

#### *A TÍTULO PERSONAL (2008)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

#### *ANTÍGONA (2008)*

Autoría: Patricia Ariza

Dirección: Patricia Ariza

---

#### *NAYRA (2004)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

#### *DE CAOS Y DE CACAOS (2002)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*EL QUIJOTE (1999)*

Autoría: Basado en la novela homónima de Don Miguel de Cervantes Saavedra.

Dirección: Santiago García

---

*A FUEGO LENTO (1997)*

Autoría: Patricia Ariza

Dirección: César Badillo

---

*MANDA PATIBULARIA (1996)*

Autoría: Basado en la novela “Invitación a una decapitación” de Vladimir Nabokov

Dirección: Santiago García

---

*FÉMINA LUDENS (1995)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Nohora Ayala

---

*TRÁFICO PESADO (1994)*

Autoría: Fernando Peñuela

Dirección: Fernando Peñuela

---

*EN LA RAYA (1992)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*LA TRIFULCA (1991)*

Autoría: Santiago García

Dirección: Santiago García

---

*MARAVILLA ESTAR (1989)*

Autoría: Santiago García

Dirección: Santiago García

---

---

*EL PASO (1987)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*EL VIENTO Y LAS CENIZAS (1986)*

Autoría: Patricia Ariza

Dirección: Patricia Ariza

---

*CORRE, CORRE, CARIGÜETA (1985)*

Autoría: Santiago García

Dirección: Santiago García

---

*LA TRAS ESCENA (1984)*

Autoría: Fernando Peñuela

Dirección: Fernando Peñuela

---

*DIÁLOGO DEL REBUSQUE (1981)*

Autoría: Santiago García

Dirección: Santiago García

---

*GOLPE DE SUERTE (1980)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*LA HISTORIA DEL SOLDADO (1977)*

Autoría: Stravinski-Ramuz

Dirección: Santiago García

---

*LOS 10 DÍAS QUE ESTREMECIERON AL MUNDO (1976)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA (1975)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---



---

*VIDA Y MUERTE SEVERINA (1974)*

Autoría: Joao Cabral Do

Dirección: Santiago García

---

*LA CIUDAD DORADA (1973)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*NOSOTROS LOS COMUNES (1972)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Santiago García

---

*DIVINAS PALABRAS (1971)*

Autoría: Valle-Inclán

Dirección: Carlos José Reyes

---

*LA ORESTIADA (1971)*

Autoría: Esquilo

Dirección: Santiago García

---

*EXTRAÑA TARDE DEL SEÑOR BURKE (1971)*

Autoría: Ladislav Smocek

Dirección: Felipe González

---

*LAS MÁS FUERTE (1970)*

Autoría: Augustu Strinberg

Dirección: Santiago García

---

*EL PARLAMENTO DE RAUZANTE (1970)*

Autoría: Ángelo Beolco

Dirección: Carlos Parada

---

*EL CADÁVER CERCADO (1969)*

Autoría: Kateb Yacine

Dirección: Santiago García

---

---

*UBU ENCADENADO (1969)*

Autoría: Alfred Jarri

Dirección: Carlos Parada

---

*EI TRICICLO (1969)*

Autoría: Fernando Arrabal

Dirección: Santiago García

---

*LA BUEN ALMA DE TSE-CHUAN (1969)*

Autoría: Bertold Brecht

Dirección: Santiago García

---

*YO-BERTOLD B. (1969)*

Autoría: Grupo recital de poemas

Dirección: Santiago García

---

*EL BAÑO (1969)*

Autoría: Maiakovski

Dirección: Santiago García

---

*FANDO Y LIS (1969)*

Autoría: Fernando Arrabal

Dirección: Miguel Torres

---

*DÚO (1969)*

Autoría: Jorge Blanco

Dirección: Santiago García

---

*EL MANANTIAL DE LOS SANTOS (1969)*

Autoría: J.M Singe

Dirección: Santiago García

---

*LA COCINA (1968)*

Autoría: Arnold Wesker

Dirección: Santiago García

---

---

*LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO (1968)*

Autoría: Edgar Albee

Dirección: Santiago García

---

*MÁGICO 68 (1968)*

Autoría: El grupo de teatro

Dirección: El grupo de teatro

---

*METAMORFÓSIS (1968)*

Autoría: Carlos José Reyes

Dirección: Carlos José Reyes

---

*TEATRO DE TÍTERES (1968)*

Autoría: Carlos Parada

Dirección: Carlos Parada

---

*LA PIEDRA Y LA FELICIDAD (1968)*

Autoría: Carlos José Reyes

Dirección: Jaime Chaparro

---

*LOS NUEVOS TRAJES DEL EMPERADOR (1968)*

Autoría: Cristian Andersen

Dirección: Carlos Parada

---

*LA NIÑA DEL VIENTO (1967)*

Autoría: María Clara Machado

Dirección: Celmira Yépez

---

*LA FARSA DE LA CABEZA DEL DRAGON (1967)*

Autoría: Valle-Inclán

Dirección: Carlos Parada

---

*LA GAVIOTA (1967)*

Autoría: Chejov

Dirección: Santiago García

---

---

*LA PATENTE (1967)*

Autoría: Pirandelo

Dirección: Carlos José Reyes

---

*EL MATRIMONIO (1967)*

Autoría: Gombrowicz

Dirección: Santiago García

---

*MACHBETH (1967)*

Autoría: Shakespeare

Dirección: Enrique Buenaventura

---

*MARAT-SADE (1966)*

Autoría: Meter Weiss

Dirección: Santiago García

---

*LA MANZANA (1966)*

Autoría: Jack Gelber

Dirección: Santiago García

---

*SOLDADOS (1966)*

Autoría: Carlos José Reyes

Dirección: Carlos José Reyes

---

*ANEXO VII*

*PRODUCCIÓN de TEATRO DE YUYASCHKANI*

*CONFESIONES (2013)*

*Acción Escénica*

Autor: Ana Correa

Dirección: Miguel Rubio Z

---

*CON-CIERTO OLVIDO (2010)*

*Acción Escénica*

Autor: Creación Colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*EL ÚLTIMO ENSAYO (2008)*

Autor: Creación Colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*SIN TÍTULO, Técnica mixta (2004)*

Autor: Creación Colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z

---

*ROSA CUCHILLO (2002)*

*Acción escénica*

Autor: Ana Correa, basada en la novela de Oscar Colchado,

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*HECHO EN EL PERÚ, Vitrinas para un Museo de la Memoria, (2001)*

Autor: Creación Colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*SANTIAGO (2000)*

Autor: creación colectiva de Yuyachkani y Peter Elmore

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*ANTIGONA (2000)*

Autor: versión libre de José Watanabe

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*YUYACHKANI EN FIESTA (1999)*

Autor: Creación Colectiva. Basada en la fiesta popular de la Virgen del Carmen Paucartambo - Cuzco

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*CAMBIO DE HORA (1998)*

Autor: Creación Colectiva

Dirección: Teresa Ralli

---

*PUKLLAY (1997)*

*Obra para espacios abiertos*

Autor: Creación Colectiva.

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*LA PRIMERA CENA (1996)*

Autoría: Ana Correa, Rebeca Ralli, Lucía Lora

Dirección: Teresa Ralli

---

*RETORNO (1996)*

Autoría: Augusto Casafranca, Julián Vargas, Miguel Rubio Z

Dirigida: Miguel Rubio Z.

---

*SERENATA (1995)*

Autoría: Julián Vargas y Rebeca Ralli

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*HASTA CUANDO CORAZÓN (1994)*

Autor: Creación Colectiva de Yuyachkani y Peter Elmore

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*YUYACHKANI EN CONCIERTO (1992)*

Autor: Creación Colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*NO ME TOQUEN ESE VALSE (1990)*

Autoría: Rebeca Ralli y Julián Vargas

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*ADIOS AYACUCHO (1990)*

Autoría: versión teatral de Miguel Rubio del texto homónimo de Julio Ortega

Dirección: Miguel Rubio

---

*CONTRAEUVIENTO (1989)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio

---

*BALADAS DEL BIEN-ESTAR (1985)*

Autoría: sobre poemas y canciones de Bertold Brecht

Dirección: Miguel Rubio

---

*ENCUENTRO DE ZORROS (1985)*

Autor: Creación Colectiva de Yuyachkani y Peter Elmore

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

---

*LA MADRIGUERA (1984)*

Autoría: Jairo Aníbal Niño

Dirección: Miguel Rubio

---

*Pasacalle QUINUA (1984)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio

---

*UN DIA EN PERFECTA PAZ (1984)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio

---

*LOS MUSICOS AMBULANTES (1983)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio

---

*LOS HIJOS DE SANDINO (1981)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*ALLPA RAYKU (1978)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*LA MADRE (1974)*

Autoría: sobre las obras de Gorki-Brecht

Dirección: Miguel Rubio Z.

---

*PUÑO DE COBRE (1972)*

Autoría: Creación colectiva

Dirección: Miguel Rubio Z.



*ANEXO VIII*

*PRODUCCIÓN de GRAN CIRCO TEATRO*

*¿POR QUÉ?* (2005)

Autoría: Rosa Ramírez Ríos

Dirección: Rosa Ramírez Ríos

---

*DELIRIOS DE ALCALDE* (2004)

Autoría: Inspirado en tres cuentos de Alfonso Alcalde Ferrer

Dirección: Ivo Herrera Ávila

---

*DE SIRENAS Y RAMERAS* (2004)

Autoría: Belén J.P.

Dirección: Rosa Ramírez Ríos

---

*AJO, ESO NO HAY QUE DECIRLO* (2003)

Autoría: Helene Cixous

Dirección: George Bigot

---

*LA LARGA TRAVESIA DE JOSE Y MARIA* (2003)

Autoría: Ivo Herrera Avila

Dirección: Rosa Ramírez Ríos

---

*TODOS SABEN QUIEN FUE, O LAS COSAS QUE LE HICIERON*  
(2003)

Autoría: Alejandro moreno

Dirección: Iván Álvarez de Araya

---

*ESTANISLAO, LAO* (2003)

Autoría: Creación Colectiva  
Dirección: Creación Colectiva

---

*LA HUIDA* (2001)

Autoría: Andrés Pérez Araya  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*VISITANDO EL PRINCIPITO* (2000)

Autoría: Adaptación colectiva inspirada en *El Principito* de Antoine de Saint Exupéry.  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*LA HUIDA* (2001)

Autoría: Andrés Pérez Araya  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*NEMESIO PELAO ¿QUÉ ES LO QUE TE HA PASAO?* (1999)

Autoría: Cristián Soto  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*MADAME DE SADE* (1998)

Autoría: Traducción y adaptación teatral de Andrés Pérez Araya y Philipi Rougere, de la obra homónima de Yukio Mishima.  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*LA CONSAGRACION DE LA POBREZA* (1995)

Autoría: Alfonso Alcalde Ferrer  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*NOCHE DE REYES Y RICARDO III* (1992)

Autoría: Creación Colectiva  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*POLPOL VUH (PRIMERA PARTE: LA CREACION)* (1992)

Autoría: Creación Colectiva  
Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*EPOCA 70: ALLENDE (1990)*

Autoría: Creación Colectiva

Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*LA NEGRA ESTER (1988)*

Autoría: Inspirada en "Las décimas de la Negra Ester", poema de Roberto Parra

Dirección: Andrés Pérez Araya

---

*ANEXO IX*

*PRODUCCIÓN de JESUSA RODRIGUEZ*

*ENTREVISTA A JESUSA RODRIGUEZ (2010)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*EL MAIZ (2003)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*SOR JUANA, EL PRIMERO SUEÑO (2002)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*LA SOLDADERA AUTOGENA (2001)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*LA CONQUISTA SEGÚN LA MALINCHE (2000)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*LA SERPIENTE ENCHILADA (2000)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*MACBETH (2000)*

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*HORAS DE BELEN / A BOOK OF HOURS* (1999)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*EL CONDE DE ORGASMO* (1998)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*COSI FAN TUTTE (O LA ESCULEA DE LOS AMANTES)* (1996)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*SOR JUANA EN ALMOLOYA: PASTORELA VIRTUAL* (1994)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*MALINCH* (1991)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*LA COATLICUE* (1990)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*YOURCENAR O A CADA QUIEN SU MARGUERITE* (1989)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*CRIMEN* (1989)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*EL CONCILIO DE AMOR* (1987)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*DONNA GIOVANI* (1983)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

*¿CÓMO VA LA NOCHE MACBETH?* (1980)

Autoría: Jesusa Rodríguez

Dirección: Jesusa Rodríguez

---

ANEXO X

PRODUCCIÓN de GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

*EJERCICIOS PARA ARTISTAS REBELDES.  
PEDAGOGÍA DEL PERFORMANCE RADICAL (2011)*

*Libro*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*CONVERSACIONES A TRAVÉS DE  
LA FRONTERA (2011)*

*Libro*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*EXTRAÑA DEMOCRACIA (2011)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*JORNADAS MÚLTIPLES: LA VIDA Y  
OBRA DE GÓMEZ PEÑA (2009)*

*Multimedia*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Gustavo Vázquez

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Gustavo Vázquez

---

*HOMO FRONTERIZUS (2009)*

*Video*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Gustavo Vázquez

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Gustavo Vázquez

---

---

*CORPO ILICITO* (2008)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*DIVINO CORPO* (2008)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*LOS NUEVOS BÁRBAROS* (2007)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*LA NOSTALGIA REMIX* (2007)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y James Luna

Dirección: Guillermo Gómez Peña y James Luna

---

*EL CORAZÓN DE LA MISIÓN* (2007)

*Tour performativa*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Violeta Luna

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Violeta Luna

---

*THE MEXORCIST: AMERICA'S MOST WANTED  
INNER DEMON* (2006)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*ARCHI-FRONTIERAS: THE CHICANARIAN'SUDACA  
TRANDING COMPANY* (2005)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---



*POST MÉXICO EN X-PAÑA (2005)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*ETHNO-TECHNO (2005)*

*Libro*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*MAPA \ CORPO 2: RITUALES INTERACTIVOS  
PARA EL NUEVO MILENIO (2005)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*MAPA \ CORPO (2004)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*EX CENTRIS (2002)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*EL MEXTERMINADOR (2002)*

*Libro*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*BROWNOUT (2001)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

---

*DANGEROUS BORDER CROSER* (2000)

*Libro*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*BORDERSCAPE 2000* (1998)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*EL MUSEO VIVIENTE DE IDENTIDADES  
FETICHE* (1999)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha

---

*THE INDIAN QUEEN* (1998)

*Ópera*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Michael Milenski

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Michael Milenski

---

*BORDERAMA* (1995)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

---

*TERENO PELIGROSO (DANGER ZONE)* (1995)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y La Pocha Nostra

Dirección: Guillermo Gómez Peña y La Pocha Nostra

---

*EL TEMPLO DE LAS CONFESIONES* (1994-96)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

---

---

*NAFTAZTEC TV (1995)*

*Televisión*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

---

*CRUCI-FICTION PROJECT (1994)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Roberto Sifuentes

---

*THE SHAME-MAN MEETS EL MEXI-CAN T  
AT THE SMITHSONIAN HOTEL AND COUNTRY  
CLUB (1993)*

*Diorama*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y James Luna

Dirección: Guillermo Gómez Peña y James Luna

---

*NEW WORLD (B)ORDER (1993)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco

---

*PAREJA EN LA JAULA (1992)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco

---

*EL REDESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA POR  
EL GUERRERO DE LA GRINGOSTROIKA (1991)*

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*NORTE- SUR (1990)*

*Instalación multimedia*

Autoría: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco

Dirección: Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco

---

*EL VAMPIRO AZTECA* (1990)

*Foto-performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*BORDER BRUJO* (1989)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*BORDER WEDDING* (1988)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*DOCUMENTED/UNDOCUMENTED* (1986)

*Foto-performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*Mr. MISTERIO* (1982)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*RECITALES POÉTICOS (ESPANGLISH) PARA BAÑOS PÚBLICOS*  
(1979)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*LA SOLEDAD DEL INMIGRANTE* (1979)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña

---

*MEXICAN HOMELESS* (1978)

*Performance*

Autoría: Guillermo Gómez Peña

Dirección: Guillermo Gómez Peña