

Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos

Ileana Diéguez

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

—Ana Longoni, “La politicidad de lo íntimo”

La transgresión de las formas escénicas tradicionales, la vocación fronteriza de las escrituras escénicas y plásticas en el contexto latinoamericano, han estado condicionadas por los agitados y bruscos cambios de sus realidades económicas, culturales y políticas. Las creaciones de varias agrupaciones y artistas, como *Yuyachkani*, el *Colectivo Sociedad Civil*, *El Roche*, en Lima; *Mapa Teatro*, *La Candelaria*, Rosemberg Sandoval, Alvaro Villalobos, en Bogotá y Cali; el *Grupo Arte Callejero*, *Etcétera* y *Escombros*, y las propuestas de creadores como Emilio García Wehbi o Fernando Rubio, en Buenos Aires; el *Teatro da Vertigem* y el *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*, en São Paulo, el *Teatro de los Andes*, en Yotala, Bolivia, entre varios otros, se han configurado en diálogo con una realidad compleja que les ha obligado a reinventar sus procedimientos artísticos. Esta relación entre los dramas sociales y los fenómenos estéticos ha sido observada por Miguel Rubio: “Los artistas antes queríamos provocar cambios en la sociedad, ahora la sociedad corre, uno se acuesta con un país y se levanta con otro” (*Notas*

sobre teatro 101). Algunas de estas creaciones han sido realizadas como actos éticos, como gestos políticos de micro-resistencia, más allá del mundo del arte, cuestionando la categoría de “obras,” trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos. Estas producciones no siempre representan un texto previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente, desvinculadas de proyectos institucionales u oficiales.

En América Latina la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia, como espacio de diálogo y encuentro, fue decisiva en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y de producción escénica. Esta urgencia impulsó el surgimiento de los teatros independientes. El nacimiento de los diversos grupos teatrales en Colombia, Argentina, Perú, Brasil y otros países, que lograron ganarse espacios propios reconocidos y apoyados por sus públicos, al margen de cualquier apoyo o compromiso institucional, han sido y son todavía importantes núcleos de cultura viva, referentes esenciales para todo estudio en torno a los procesos culturales. Ellos fundan los espacios posibles para pensar la liminalidad, situación que necesariamente emerge fuera de las estructuras oficiales.

La *liminalidad*, término introducido en los estudios antropológicos de Victor Turner, y que sugiere estados de tránsito, de cruce, de umbral, me interesa como concepto con el cual busco expresar las arquitectónicas complejas de acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida, como acciones efímeras y espontáneas impulsadas por un *pathos* extracotidiano que en su capacidad de contagio puede asociarse a la energía dionisiaca. Los rasgos liminales no pertenecen a la esfera de lo dado, sino devienen o emergen a partir de una situación creada en los intersticios de dos campos o realidades; pertenecen a la esfera de la experiencia e implican procesos de inversión de *status*, de antiestructuras espontáneas al margen de los mecanismos jerarquizadores, constituyendo *communitas* abiertas radicalmente temporales en su elección del modo subjuntivo – microutópico – que intentan suscitar. La liminalidad es de naturaleza política por las dinámicas de inversión, de anarquía y caos fecundo que la sustenta, es un tejido de segregaciones estéticas como éticas y tiene la textura de esa arquitectónica relacional que observa la complejidad constitutiva de la vida y la creación artística.

Abrir un espacio de reflexión sobre la constitución de las actuales teatralidades liminales en este continente no sólo implica desarrollar un análisis sobre su complejo hibridismo artístico, sino especialmente considerar sus profundas articulaciones con el tejido social en el que se insertan. En una sociedad de discursos agotados, donde la población civil ha explorado recursos representacionales y ha usado su propio cuerpo como medio de expresión para un entorno que mediatiza todas las intervenciones, la teatralidad como la vida tiene que reinventarse cada día, asumiendo el mismo riesgo, la misma fragilidad y sobrevivencia que marca los espacios donde se inserta.¹

La figura del “ente liminal,” observada por Turner para referirse a aquéllos que experimentan procesos de transformación en la etapa transicional de los ritos de pasaje, puede funcionar como metáfora para referir el estado fronterizo del artista/ciudadano que acciona utilizando estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública. Del mismo modo puede ayudar a entender la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas, singularizando el discurso. Estos “entes liminales” son portadores de estados contagiantes, en ellos habita la energía desbordante de las antiestructuras, especie de dionisismo ciudadano al que me referiré como “*pathos* liminal.”

Si bien en la liminalidad adquieren importancia aspectos sociales vinculados a la generación de prácticas artísticas colectivas, también se destacan acciones más personales e individuales, como sucede con algunos artistas que optan por acercarse a situaciones de extrema marginalidad. Las prácticas accionistas y activistas desde el arte son propiciadoras de la condición liminal, desde el momento en que el acercamiento a la realidad implica una intervención más allá de propósitos estéticos, buscando restauraciones mínimas. Y es por este sentido micro-utópico, propiciador de mutaciones personales y colectivas al generar incluso efímeras *communitas*, que vinculo la liminalidad a estados poéticos y metafóricos del ser, pues aunque las acciones se insertan en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el *pathos* que lo anima y la producción aurática que lo marca, implican la emergencia de una efímera instancia poética. En todos los casos, la liminalidad emerge como una antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales. Estas situaciones las observo asociadas a los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con el *status* y el orden imperante, mucho menos con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional y el carácter político de las prácticas liminales.

Al plantear la teatralidad como práctica estoy en deuda con Julia Kristeva, quien en el contexto de los estudios lingüísticos propuso el concepto de prácticas en lugar de sistemas significantes.² Trasladado a otro contexto y disciplina, el término prácticas escénicas intenta expresar el conjunto de modalidades escénicas incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral, como las *performances*, acciones e intervenciones, además de indicar la inserción de estas modalidades o prácticas en la actividad y tejido social, siempre en proceso de transformación.

La textualidad escénica de las prácticas aquí estudiadas refiere a algunas de las consideraciones planteadas por la teoría lingüística y literaria posestructuralista, muy particularmente en la crítica a una escritura teológica cuyo valor no está en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella, una escritura de referencialidades únicas, de significados trascendentes y que se organiza como un *corpus* lógico, como un sistema jerarquizado.³ Tal concepción ampliamente criticada por los estudiosos del grupo *Tel Quel* y especialmente por Jacques Derrida, trasladada al campo teatral ha sido señalada por este mismo filósofo como “la escena teológica,” crítica que fue inaugurada en los manifiestos de Artaud desde la primera mitad del siglo veinte.⁴ La escena teológica responde a una estructura concretada en palabras, propuesta y vigilada por un autor-creador que a distancia exige la representación del contenido de sus pensamientos. Representación que es llevada a cabo por intérpretes – directores, actores, escenógrafos – que ejecutan fielmente los designios de un texto que establece con “lo real” una relación imitativa, y en la cual todos los recursos – musicales, escenográficos, actorales – son puestos al servicio del texto dramático (Derrida, “El teatro” 322). Las teatralidades performativas y las prácticas liminales – sin reducirlas a ejemplares únicos de otra escritura no-teológica⁵ – pueden ser observadas desde las perspectivas teóricas posestructuralistas que consideran la escritura como tejido de materialidades que no representan la voz de un autor previo ni son portadoras de significados trascendentales, en una vocación de no referencialidad al “centro”; es decir, fuera de las construcciones fabulares, de las supeditaciones gramaticales y causales. Por el contrario, asumiendo su instantaneidad fragmentaria, descreyendo y cuestionando los esencialismos y las “verdades absolutas,” estas prácticas performativas se constituyen en “el acto y el tiempo presente de la escena” (Derrida 337), en la fiesta que transgrede los límites acotados por el teatro tradicional y que emerge como acto político (Derrida 335-36).

Si bien desde la perspectiva liminal he abordado diferentes prácticas artísticas y ciudadanas que hoy se desarrollan en contextos marcados por situaciones de crisis y violencia, la reflexión que ahora presento se limita a trabajos desarrollados en el Perú entre los años 2000 y 2004.

Teatralidad, testimonio y documentación de lo real en los escenarios de la violencia peruana

En el contexto peruano de las últimas décadas la teatralidad y el accionismo⁶ de los artistas escénicos y plásticos han prestado sus estrategias para la realización de eventos conviviales de protesta, así mismo, la teatralidad ha sido atravesada y desbordada por las irrupciones de lo real, por bruscos cambios en la realidad inmediata que han afectado la vida cotidiana así como las distintas prácticas culturales y artísticas.

En el transcurso de 1980 al año 2000⁷ la sociedad peruana quedó convertida en un violento escenario. La población civil, primero en el campo y luego en la capital, fue objeto del fuego cruzado entre los senderistas,⁸ las Fuerzas Armadas y los insurgentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). La extensa lista de acontecimientos ha quedado registrada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, encargada de averiguar y rendir cuenta sobre la violencia durante esas décadas. La investigación documentó la existencia de más de dos mil sitios de entierros clandestinos y un registro de casi setenta mil muertos.⁹

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

Durante las Audiencias Públicas que se desarrollaron en el Perú como parte del proceso iniciado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para investigar las muertes y desapariciones ocurridas entre 1980 y 2000, el grupo *Yuyachkani* acompañó los sucesos reinstalando en los escenarios de la realidad a algunos de los personajes que de allí habían emergido: Antígona, Rosa Cuchillo, Alfonso Cánepa. A través de ellos, metáforas de lo real, los actores daban sus testimonios sobre el horror vivido

durante aquellos años: Teresa Ralli-Ismene testimoniaba la tragedia de los cuerpos insepultos, Rosa Cuchillo-Ana era el ánima en pena de una madre que no cesaba de buscar a su hijo, Augusto Casafranca-Cánepa prestó su voz a los cuerpos desmembrados en fosas comunes.

Yuyachkani ha sido un colectivo ampliamente reconocido por el desarrollo de una dramaturgia escénica en diálogo y compromiso con su entorno cultural y político. Hacia la última década del siglo XX este grupo experimentó importantes cambios en la concepción teatral, en gran parte generados por las nuevas relaciones impuestas por la cultura de la violencia que se instaló en el Perú precisamente a lo largo de esa década. Más cerca de los dispositivos performativos e instalacionistas, las acciones referidas expresan las transformaciones de sus discursos escénicos y devinieron prácticas políticas desde el arte.

*Rosa Cuchillo*¹⁰ fue una acción escénica configurada por Ana Correa en diálogo con los testimonios de pérdidas de las madres peruanas. Durante el proceso creativo incorporó textos documentales de Angélica Mendoza, una madre ayacuchana que se convirtió en símbolo de las mujeres campesinas organizadas por cuenta propia para buscar a sus desaparecidos. Concebida como una intervención en los espacios cotidianos y públicos, fuera de los recintos acotados para *hacer teatro*, esta creación se sostenía en las estrategias del “arte acción”,¹¹ desbordando los procedimientos teatrales. Como una escultura viviente la actriz se desplazaba entre la gente, recorriendo la plaza o el mercado hasta llegar al puesto donde se instalaba para ejecutar un rito de curación simbólica que devino en acto chamánico por la carga de fe que le depositaron los espectadores, los cuales se acercaban a la actriz pidiendo ser beneficiados con el agua florida que ella esparcía. Esta *performance* fue registrada por Ana Correa como “un rito de purificación, limpieza y florecimiento.” El propio director, Miguel Rubio, expresó: “Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara. La gente se acerca a Ana e incluso después de la función le piden un poco de agua bendita y flores” (Rubio, “Persistencia de la memoria” 7).

Antígona, el antiguo y clásico texto de Sófocles, ha sido objeto de innumerables visitaciones a través de los tiempos. En el contexto latinoamericano, como en el europeo, este personaje ha inspirado renovados modelos éticos: otras y más cercanas Antígonas habitaron en los textos de Gide, Cocteau, Brecht, Griselda Gambaro y Luis Rafael Sánchez, entre otros. Pero la nueva Antígona peruana fue el resultado de una búsqueda y de un



Rosa Cuchillo. Foto de: Fidel Melquiades.

trabajo conjunto entre la actriz Teresa Ralli, el director Miguel Rubio y el poeta José Watanabe.

El último cuadro de esa *Antígona* (*Yuyachkani*, febrero 2000) revela la radical transformación del texto griego: ya no pertenece a la historia de Sófocles, está escrito desde el presente de la narradora-actriz. Enmarcada en el contexto de una guerra sucia que le costó al Perú cerca de setenta mil muertos y desaparecidos, es Ismene, “la hermana que fue maniatada por el miedo” quien desde la ficción asume la pena por los no enterrados. Desde el marco escénico la voz de Teresa atraviesa la ficción y emerge como testimonio de dolor y responsabilidad compartida. La escritura teatral trascendió como simbólico y liminal ritual: el enterramiento de la mascarilla mortuoria de Polinices fue una acción ética, más allá de ser un acontecimiento poético. En el ritual mortuorio configurado entre la actriz y los espectadores se instaló una liminal *communitas* que evocaba los miles de enterramientos imposibles acumulados durante veinte años, en un efímero pero necesario gesto de restauración colectiva. El espectáculo estrenado en febrero de 2000 estuvo dedicado a Rayda Córdor, Gisella Ortiz, Rufina Rivera, Rofelia Vivanco, Soledad Ruiz, Angélica Mendoza [...], y a todas aquellas mujeres que

sufrieron en carne propia la violencia de la guerra interna que vivió el Perú durante aquellos años (Del programa de mano de *Antígona*).

El arte como ritual curativo, como forma de “chamanismo social” (Buntinx), ha sido defendido por paradigmáticos creadores contemporáneos. Artistas como Josep Beuys validaron con su obra el arte como vía de acceso al mejoramiento espiritual del hombre, como impulsor de cambios para la sociedad, como posibilidad para la modificación de lo real, y más allá de los fines estéticos pensaron el arte como un gesto simbólico y vital, como un anti-arte que curara y redimiera a una sociedad enferma (Guasch 160). Si bien la crítica ha visto en estas premisas un arte “que se adentra en la vía de la concepción utópica del mundo”(Guasch 160), más que asociar las acciones de los creadores peruanos a una corriente o pensamiento universal interesa observarlas en el contexto de una sociedad civil que intentaba la reconstrucción de su memoria para su propia “sanación” y en cuyo propósito el arte participaba, como tantas veces lo ha hecho, apostándole a su poder contagiante y transformador, explicitando la potencialidad transformadora de las *communitas* artísticas que se instalan en los bordes de las estructuras sociales.

Si el arte puede ser el espejo que nos regresa la visión de la triple óptica que condiciona al ser (Bajtín) es tal vez por su naturaleza fronteriza, no en una dimensión estrictamente estética, sino por su propia naturaleza “convivial,” de evento, suceso, experiencia compartida que altera la vida de sus interlocutores y participantes.¹² Es en ese tejido de segregaciones estéticas y éticas donde observamos la emergencia de lo liminal.¹³

En *Sin título, técnica mixta* (julio, 2004), *Yuyachkani* continuó explorando estrategias híbridas, incorporando recursos de las artes visuales, desbordando la teatralidad. En esta creación que abarcaba la problemática de 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 difíciles años vividos durante la guerra sucia, se utilizaron estrategias instalacionistas y performativas, 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, explicitando su hibridez con el uso de técnicas mixtas. El dispositivo instalacionista es colocado en situación escénica. La instalación está dispuesta en el espacio no sólo para mostrarse, sino que está dinamizada, intervenida por las acciones de los *performers*.



Sin título. Foto de: Elsa Estremadoyro.

El espacio al que llegaban los espectadores – sin lugar preciso para situarse y sin ninguna indicación al respecto – era una especie de *environment*, de ambiente *collage*, donde se mezclaban fotos y fotocopias de sucesos históricos y recientes, libros de historia, cuadernos de notas, diarios de trabajo de los actores, retazos de cartas, vestuarios y elementos alusivos a la realidad peruana, muñecos, máscaras y diversos objetos que serían utilizados en las instalaciones:

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

En el espacio escénico también funcionaban como textos-documentos las imágenes que se reproducían en dos pantallas televisivas, con fragmentos sobre el grupo armado Sendero Luminoso, intervenciones de su máximo líder Abimael Guzmán y algunos momentos de la guerra sucia. Los propios



Sin título. Foto de: Elsa Estremadoyro.

cuerpos de las actrices también estaban en registro documental (Rubio, “Grupo y memoria. Viaje a la frontera” X): Ana Correa apenas iba cubierta con una *kushma asháninka* bajo la cual portaba las fotos tomadas por Vera Lentz en las comunidades esclavizadas por Sendero Luminoso. Débora Correa, ataviada con un vestido tradicional andino, exponía los testimonios, escritos sobre sus ropas, de mujeres campesinas víctimas de violaciones y del plan de esterilización masiva. El Teatro Documento en la perspectiva de Peter Weiss implica una reacción contra las situaciones presentes (102), estas dos presencias que portaban sobre sus cuerpos las imágenes documentales eran una denuncia por tanta violencia practicada hacia aquéllas que habían representado la más dura sobrevivencia del *ethos* peruano durante la guerra sucia.

Si bien los actores no representaban caracteres ni personajes, sino *estaban*, creaban una serie de imágenes y pequeñas situaciones, emergían como una galería de presencias, como estatuas vivientes que interrogaban, sin vocación museística, en un registro vivo, recuperando texturas, materiales y objetos de creaciones anteriores; sus presencias no sólo referían a una fisicalidad que ejecutaba partituras performativas, sino que expresaban la eticidad del acto, la responsabilidad de estar en un espacio escénico dando testimonio de experiencias vitales personales y colectivas. Las intervenciones

de los *performers* devenían posicionamientos liminales que trascendían la frontera estética, propiciando un ritual de restauraciones personales y colectivas.

***Communitas* lúdica en rituales públicos de subversión carnavalesca**

En el contexto de revisiones de los valores cívicos se enmarca también la creación del *Colectivo Sociedad Civil*, responsable de la convocatoria al ritual público de lavar la bandera peruana en el Campo de Marte y en la Plaza Mayor de Lima (mayo 2000).¹⁴ El accionismo plástico y escénico que los artistas visuales y teatrales habían desarrollado en el Perú en los últimos años, particularmente a partir del 2000, había hecho del espacio público un escenario de sucesos éticos y estéticos en los que se mezclaban diferentes tipos de actores y espectadores.¹⁵

Opuestos a considerar sus acciones como obras, los miembros del *Colectivo Sociedad Civil* en Lima eligieron una palabra de amplia resonancia situacionista: “Se busca generar no obras sino situaciones a ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma” (Buntinx). En el contexto peruano del año 2000 las acciones de este *Colectivo* se plantearon como intervenciones en el tejido social, como actos públicos realizados fuera de los recintos seguros del arte, en lugares donde se pudiera convocar a una amplia participación ciudadana. Buscando contribuir a la “sublevación pacífica” de la sociedad civil, los miembros de este colectivo asumieron el papel de “observadores periféricos” al accionar como estructuradores de una serie de “situaciones” que devinieron condensaciones simbólicas de los dramas sociales y carnavalizaciones del espectáculo de la sociedad de *status*.

Para Guy Debord, principal teorizador sobre las condiciones espectaculares de las sociedades modernas – el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual (*La sociedad del espectáculo* 42) – la representación jerarquizada del poder alcanza su grado máximo en el espectáculo que éste le organiza a la sociedad, mediatizando las relaciones y presentando la apariencia como sustitución de vida. Pero en las manifestaciones espectaculares que la sociedad actual se organiza a sí misma ya no es posible hablar del espectáculo como de “una inversión de vida” (Debord, *La sociedad del espectáculo* 38), sino que éste se concreta como un movimiento que invierte la condición espectacular producida por el poder. Observar la actual carnavalización del espectáculo de la sociedad dominante

implica también reflexionar sobre los posibles nexos que las prácticas sociales, políticas y artísticas de hoy pueden tener con los planteamientos y acciones del movimiento “situacionista” que aportó la crítica a la sociedad espectacular de entonces.

Fundada en 1957, la *Internationale Situationniste*¹⁶ se expandió por toda Europa, aglutinando importantes intelectuales y creadores que concebían el arte como una realización en la vida; este movimiento tuvo una decisiva importancia en los procesos revolucionarios del 68, al cual estuvieron ligados como participantes e ideólogos, constituyendo en mayo de ese año el “Comité *Enragés*-Internacional Situacionista” que pintó los muros de la Sorbona con numerosos carteles donde se difundían sus ideas. En el Manifiesto de 1960¹⁷ sus miembros se pronunciaron contra el espectáculo que separaba espectadores y actores, y a favor de la participación total, contra el arte unilateral, propugnaron un arte del diálogo y de la interacción, la creación de una cultura total y la configuración de un artista que fuera inseparablemente productor y consumidor. Plantearon el arte como acción vital para transformar el mundo a través de la construcción de “situaciones”: “la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior,” proclamaba Debord.¹⁸ La “situación” se creaba con los gestos de los escenarios sociales, como un juego de acontecimientos. Buscaban la manifestación pasional de la vida, transformando momentos efímeros en “situaciones” concientizadas. Contra la idea de un arte “conservado” o separado de la vida, ellos proponían “una organización del momento vivido.” Contrariamente a la condición pasiva en que los espectáculos de la sociedad colocaban a los ciudadanos, la “situación” se hacía para ser vivida por sus constructores.

Las “situaciones” desarrolladas por el CSC en Lima plantearon la “politización radical del arte” (Buntinx) en un contexto de alta espectacularización de la política de Estado. Las sociedades espectaculares contra las que escribió Debord hoy están siendo parodiadas. El espectáculo ya no sólo se despliega desde los *mass* medias y los aparatos de la sociedad mercantilizada; carnavalizando los dispositivos espectaculares se han desarrollado nuevos rituales ciudadanos que hacen uso paródico de los mismos medios con que se publicita y legitima el *establishment*.

La acción más trascendente del CSC, al menos la más conocida y reiteradamente recordada incluso fuera del Perú, fue *Lava la bandera*, por ellos mismos definida como “un ritual participativo de limpieza patria.” Convocando a todos los ciudadanos convirtieron la plaza pública en “una

prolongación del patio doméstico,” en “un tendal popular,” “un ágora ciudadana” (Buntinx). Los artistas plásticos funcionaron como propiciadores de un evento que luego tuvo su verdadera apropiación comunitaria, sugiriendo como elementos “litúrgicos” agua, jabones marca Bolívar y comunes bateas o tinas rojas de plástico. La gente de la más diversa procedencia llegaba aportando banderas de tela de distintos tamaños para ser lavadas y colgadas. Cuando la censura cortó el agua, los participantes la traían en bolsas, botellas y bateas que proveían los comerciantes de la zona en gesto solidario. Cuando los militares intentaron acallar las canciones opositoras con sus marchas marciales, la gente adaptó a ese ritmo sus canciones. Cuando la guardia de asalto policial amenazó con derribar los cordeles, la acción se realizó “bajo la protección simbólica del himno nacional, para luego portar los estandartes mojados sobre sus cuerpos hasta constituir un gigantesco tendal humano” (Buntinx). El cuerpo en riesgo de sus participantes al defender la permanencia de la acción colocando sobre sí mismos las banderas, incluso bajo la alerta de una intervención policial, formula como propone Pavlovsky una “ética del cuerpo” que atraviesa los emblemas representativos (95).

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

Para el *Colectivo Sociedad Civil* esta acción y en general sus “situaciones,” no eran conceptualizadas como *performances* artísticas,¹⁹ sino proyectadas como religadores rituales dialógicos que trascendieron en acto de “chamanismo social” (Buntinx) por su poder regenerador y curativo. En el escenario público no había actores ni *performers* artísticos, sino ciudadanos comunes comprometidos en el deseo de transformación comunitaria. Al involucrar recursos y estrategias del arte plástico y escénico aquel evento podría leerse como un *happening*, pero este término – legitimado por las prácticas artísticas del siglo XX – remite a una producción estética limitando la dimensión propuesta por los miembros del CSC, quienes convocan y realizan sus acciones con la explícita decisión de circular en ámbitos públicos

y sociales, más allá de las categorías estéticas y de las divisiones entre realizadores y espectadores:

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

Al restituir la apropiación de los espacios públicos y de los símbolos nacionales, *Lava la bandera* trascendió como un acto de resistencia y “chamanismo social” (Buntinx), y devino en una anárquica *communitas* que fue animada por un *pathos* liminal y que se proyectó como una especie de dionisismo ciudadano.

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

Liminalidades: arte-acción-situación

En las acciones escénicas referidas constato una característica común: fueron concebidas para irrumpir en los espacios públicos y abiertos de la ciudad, en una plaza, una calle, en un mercado popular, transformando al menos efímeramente la vida cotidiana. Estas creaciones nos plantean una problematización de la noción tradicional de “obras,” constituyendo *corpus* híbridos que se resisten a las clasificaciones, utilizando estrategias de la *performance*, del instalacionismo, de las intervenciones urbanas y del arte acción. Algunas de ellas fueron construidas colectivamente, manifestando su carácter relacional en la construcción misma de la obra por efecto de

colaboración y co-creación, como auténticas performances ciudadanas, y más que como producciones artísticas fueron concebidas como “situaciones” creadas en convivencia, implicando riesgos y buscando beneficios concretos para sus comunidades.

Actividad liminal, al margen de las formas tradicionales del arte, trascendiendo los soportes clásicos, incorporando otros sujetos a la dimensión poética, en los bordes de los sistemas de representación y manifestación permitidos, estas acciones problematizan la noción de arte, situación que debe ser considerada en los estudios sobre la teatralidad y performatividad contemporánea.

Los complejos escenarios latinoamericanos no pueden ser definidos según la lista de publicaciones o los estrenos de las salas convencionales, según los catálogos de festivales y las miradas de los *curadores* de arte. Su existencia es más efímera, inserta en la red de acontecimientos que van definiendo la vida común, reclamando miradas complejas, más allá de las teorías dramáticas o teatrales, más allá incluso de las miradas estéticas.

Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”

Notas

¹ Considero importante observar posturas como la de Jorge Dubatti, que lejos de encerrar el teatro en la objetualidad textual a la que lo han reducido los estudios semióticos, lo define como acontecimiento convivial, como *praxis* o acción humana. Esta distinción de la esfera práctica de la teatralidad la considero también deudora de los estudios que desde la década del setenta desarrollara Giorgio Agamben sobre la relación *poiesis-praxis* en el arte contemporáneo, en los que ya planteaba cuestionamientos a la estética y reflexionaba sobre “el proceso a través del cual la obra de arte pasa de la esfera de la *poiesis* a la de la *praxis*” (117-18).

² Ver *Semiótica* 1, 57-58.

³ Hago referencia a los planteamientos críticos de Derrida en “El padre del logos,” La Farmacia de Platón, en *La diseminación*. Ver bibliografía.

⁴ Hago referencia al ensayo “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, 318-343. Ver bibliografía.

⁵ Tomo en préstamo el término de escritura no-teológica introducido por Derrida y utilizado por él para dar cuenta de lo que observa como espacio no-teológico en el teatro de la crueldad artaudiana. Específicamente en su no supeditación a un texto previo estructurado en palabras, considero que las prácticas escénicas aquí estudiadas también se configuran como espacios no-teológicos.

⁶ El término “accionismo” aparece con el Accionismo Vienés desarrollado entre 1965 y 1970, grupo que representó la línea más “cruenta” del *body art* y usó la práctica performativa para problematizar la estética, proponiendo en sus acciones un radicalismo extremo que negaba el arte como objeto o mercancía. Utilizaron la creación como terapia liberadora contra las represiones sexuales, corporales y sociales de la época, colocando el arte entre las prácticas revolucionarias y transformadoras de finales de los sesenta. Plantearon la acción como expresión del ser vivo, estableciendo como soporte

esencial y casi único el propio cuerpo del *performer*. El Accionismo Vienes ha sido considerado un punto de referencia fundamental para observar los retornos de lo real en el arte contemporáneo. El accionismo actual retoma la dimensión real como acción concreta del *performer* en un espacio/tiempo específico. Sus intervenciones, más que en el propio cuerpo, se desarrollan en el cuerpo social, como acción política de un *ethos* que asume también las consecuencias de su transgresión. Artistas de resistencia, los accionistas actuales siguen observando su práctica como acto chamánico comprometido con el estado del cuerpo social al que pertenecen. Las prácticas accionistas son una forma de activismo desde el arte.

⁷ Período que abarca desde la irrupción armada del grupo Sendero Luminoso hasta la huida del entonces presidente Alberto Fujimori.

⁸ Me refiero a los integrantes de Sendero Luminoso del Partido Comunista del Perú, quienes en 1980 se declararon en un enfrentamiento armado contra el Estado produciendo miles de víctimas en la sociedad civil peruana durante el período conocido como la guerra sucia.

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

¹⁰ *Rosa Cuchillo* está inspirada en la novela homónima de Oscar Colchado, donde se relata la historia de una madre que busca al hijo desaparecido.

¹¹ « *L'art action est un concept ouvert par lequel on pourrait désigner des pratiques artistiques qui se réalisent le plus souvent en direct, opérant une esthétisation ou une investigation d'un rapport avec un public, un espace, ou un espace public, social, éthique* » (Martel, 2001, 13).

¹² Al concluir sus reflexiones sobre aquellas acciones que acompañaron los procesos de la CVR, Miguel Rubio anotó: “Estas notas fueron iniciadas como una reflexión desde el teatro pero se mezclaron las personas y los personajes, los actores sociales y los del teatro, los escenarios de la realidad y de la ficción; se mezclaron las voces y ahora ya no sé si escribe el hombre de teatro o el ciudadano que se ha sentido renacer en estos días” (Rubio, “Persistencia...,” 9).

¹³ Los propios testimonios de algunos creadores me han permitido estas consideraciones: “La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llegamos al atrio de la Iglesia en donde hice *Rosa Cuchillo* para unas 500 personas, en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos” (Ana Correa en Rubio, 2003, 8).

¹⁴ Gustavo Buntinx, miembro fundador de este colectivo, ha señalado que incluso la propia cristalización del CSC debe entenderse “como resultado adicional de la movilización generalizada de la ciudadanía que durante esa hora suprema se declara en militante alerta cívica y recupera el espacio público para el accionar político.” Todas las citas entrecuilladas y referidas a Buntinx pertenecen al texto “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento de la dictadura en el Perú” (Versión reducida), de Gustavo Buntinx, generosamente proporcionado por él. En la nota que acompaña este ensayo el autor señala que “las frases escogidas han sido tomadas del fluido y filudo diálogo compartido con los demás integrantes del CSC en la intensidad de aquel año que juntos vivimos en peligro.”

¹⁵ No puedo dejar de mencionar a otros grupos que también estuvieron y aún trabajan en Lima, como *El Roche*, en el que destaco el comprometido activismo de Jorge Miyagui.

¹⁶ “Una asociación internacional de situacionistas puede considerarse como una unión de trabajadores de un sector avanzado de la cultura, o más exactamente de todos aquellos que reivindican el derecho a un trabajo ahora impedido por las condiciones sociales. Por lo tanto como un intento de

organización de revolucionarios profesionales de la cultura” (Debord, “Tesis sobre la revolución cultural.” Publicado en el # 1 de *Internacional Situacionista*, 1958).

¹⁷ Publicado en *Internationale Situationniste* # 4, (1960).

¹⁸ Del “Informe sobre la construcción de situaciones,” ver bibliografía.

¹⁹ “No queríamos hacer obras sino crear situaciones [...] nos interesaba cambiar la historia más que ser incluidos en una historia del arte,” expresó Gustavo Buntinx durante el encuentro desarrollado con varios artistas visuales y accionistas peruanos, entre ellos los miembros del CSC, en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julio, 2004 (anotaciones de la autora).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Áltera, 2005.
- Bajtín, Mijaíl. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos; Río de Piedras: U de Puerto Rico, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel, 2001.
- Buntinx, Gustavo. “Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú” (versión reducida facilitada por el autor), Lima (Posteriormente el texto fue publicado en Revista *Quehacer* N° 158 / Ene. – Feb. 2006).
- Correa, Ana. “Rosa Cuchillo, acción escénica. Informe: investigación y creación” (material inédito cedido por la autora).
- Cox, Mark R. *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, 2004.
- Debord, Guy. “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional.” (Documento Fundacional, 1957). *Archivo Situacionista Hispano* 20 de enero 2005. <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>.
- _____. “Tesis sobre la revolución cultural.” *Internacional Situacionista*, Edición cibernética hispana de *Internationale Situationniste (París 1958-1972)* 20 de enero 2005. <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>.
- _____. “Manifiesto de 1960.” (*Internationale Situationniste* No. 4, 1960). *Archivo Situacionista Hispano* 20 de enero 2005. <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>>.
- _____. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Trad. Carme López y J. R. Capella. Barcelona: Anagrama, 1990.
- _____. *La sociedad del espectáculo*. Pról., trad. y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1999.

- Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación." *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. 318-343.
- _____. *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- _____. "Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani, más allá del teatro...)." *Teatro al Sur* 27 (noviembre 2004): 11-15.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Guasch, Anna Maria, ed. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2002.
- Kirby, Michael. *Estética y arte de vanguardia*. Trad. Norma Barrios. Buenos Aires: Pleahar, 1976.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Trad. José Martín Arancibia. Caracas: Fundamentos, 1981.
- Larco, Juan. "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino." *Qué Hacer* (agosto-septiembre 1988): 80-86.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Trad. Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- Lippard, Lucy R. "Caballos de Troya: arte activista y poder." *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. 343-61.
- Longoni, Ana. "La politicidad de lo íntimo." *Teatro al Sur* 19 (agosto 2001): 17-20.
- Martel, Richard. "Les tissus du performatif." *Art Action: 1958-1998*. Québec: Intervention, 2001. 32-61.
- Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la Resistencia*. Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Peirano, Luis. "Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta." *Textos de Teatro Peruano* 3 (diciembre 1995): 45-56.
- Ralli, Teresa. "Fragmentos de memoria." Lima, 20 de enero de 2002. Material inédito, cedido por la autora.
- Rubio, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Yuyachkani, 2006.
- _____. "Persistencia de la memoria." *Persistencia de la memoria*. Lima: Yuyachkani, 2003.

- _____. "Grupo y memoria. Viaje a la frontera." Septiembre de 2004. *Sin título. Yuyachkani* (programa de mano).
- _____. *Notas sobre teatro*. Ed. crítica y anotada Luis A. Ramos-García. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; Minneapolis: U of Minnesota, 2001.
- Saison, Maryvonne. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.
- Salazar del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano del 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral/Jaime Campodónico Editor, 1990.
- _____. "Yuyachkani: los nuevos caminos en la segunda década." *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Ed. de Alfonso de Toro/ Fernando de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 149-53.
- Turner, Víctor. *Antropología del ritual*. Comp. de Ingrid Geist. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- _____. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.
- Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000*. Publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima, diciembre, 2003.
- Watanabe, José. *Antígona* (versión libre de la tragedia de Sófocles). Lima: Yuyachkani/ Comisión de Derechos Humanos COMISEDH, 2000.
- Weiss, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.
- Yuyachkani. *Antífona*. Programa de mano. Febrero 2000, Lima.
- _____. *Sin título*. Programa de mano. Agosto 2004, Lima.