

Prácticas escénicas y políticas. *Teatralidades liminales*¹

Texto y fotografía: 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”.

En América Latina la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia, como espacio de diálogo y encuentro, ha sido decisiva para la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y de producción escénica. Esta urgencia impulsó el surgimiento de los teatros independientes, en deuda siempre con aquel momento crucial en que Leónidas Barletta fundara en Buenos Aires, en 1930, el *Teatro del Pueblo*. El nacimiento de los diversos grupos teatrales en Colombia, Argentina, Perú, Uruguay, Brasil, Chile, Ecuador, Bolivia 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.

Pero la vitalidad de un movimiento o de una propuesta cultural habría que considerarla desde su capacidad para transformarse a sí misma. Dos situaciones dan fe de estos cambios: una es la constitución de un nuevo concepto de colectivos escénicos que ya no responde al formato de grupo generado en los sesenta y setenta. Y otra situación que explicita la transformación del teatro latinoamericano podría sintetizarse en la apertura de los discursos hacia territorios más personales y provisorios, incluyendo otras subjetividades y mitologías, pero también encontrando medios poéticos y dispositivos capaces de expresar los nuevos híbridos culturales, dando cuenta de otros referentes estéticos y teóricos: el lenguaje no verbal, la polifonía, el dialogismo y la carnavalización bajtiniana, el minimalismo plástico, las experiencias del *happening*, de la *performance art*, las instalaciones, la estética relacional y el situacionismo, entre otros.

¹ Esta ponencia fundamentalmente sintetiza las ideas y experiencias planteadas en el libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

La Falda de Huitaca

El teatro latinoamericano de tradición independiente ha sido ampliamente reconocido por el desarrollo de una dramaturgia escénica en diálogo y compromiso con su entorno, al punto de que muchas veces se ha absolutizado su valor temático-político. Esta situación y su manipulación reductora por parte de ciertos “centros”, como bien han señalado Beatriz Sarlo y Nelly Richard, ha hecho suponer que el arte latinoamericano privilegia la dimensión contenidista y reivindica el “contexto” que agita la trama de nuestra cultura, estereotipando o folklorizando la “diferencia”, mientras los centros culturales y económicos hacen el trabajo de la universalidad del arte y se encargan de la forma, de la crítica y de la reflexión teórica².

Desmarcándome de esta división maniquea y en diálogo con las reflexiones de Sarlo-Richard, deseo explicitar las transformaciones del discurso artístico de la escena latinoamericana impulsada por los agitados cambios de la realidad circundante, apropiándose de las renovaciones discursivas que vienen de la vida, de lo real, de los imaginarios latinoamericanos, de las expresiones de una corporalidad telúrica y compleja, de las performatividades y subjetividades utópicas pero esencialmente subversivas.



² Richard, Nelly. “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (Simón Marchán, comp.). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

La construcción ético/estética de estos escenarios pueden servir de apoyo a las problematizaciones desarrolladas por Zygmunt Bauman³ cuando desmonta el llamado nuevo paradigma posmoderno como la celebración de la “debacle de lo ético”, la denigración o satanización de la ética; o en palabras también del centroamericano Georges Yúdice, el virus del desapasionamiento y la neutralidad de los investigadores llamados posmodernos respecto al contexto⁴.

Deseo tomar en cuenta esta deconstrucción de Bauman al supuesto paradigma de una época de *l'après devoir* que nos libera de todos los deberes en defensa de una eticidad “minimalista”, para dar cuenta de prácticas estéticas y éticas que no dejan de ser también prácticas políticas que han transformado profundamente la discursividad artística. Y estas transformaciones en los discursos escénicos reconstituyen lo político como *corpus*, produciendo escenarios liminales a través de acciones artísticas que se realizan como la forma estética de los actos éticos.

Lo liminal es una metáfora teórica que tomo de los estudios antropológicos de Víctor Turner⁵. Sugiere estados de tránsito, de cruce, de umbral. Es un fenómeno de naturaleza política por las dinámicas de inversión, y anarquía que la sustentan, es un tejido de segregaciones estéticas como éticas y tiene la textura de una arquitectónica relacional que observa la complejidad constitutiva de la vida y la creación artística. Me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como situación en la que se entretajan experiencias estéticas, políticas y éticas. Las prácticas liminales, aún cuando se trata de construcciones desde el arte, se arriesgan a intervenir en los espacios públicos, insertándose en las dinámicas ciudadanas, expuestas a ser contaminadas o atravesadas por los acontecimientos de lo real. O se generan colectivamente, fuera de la esfera artística, trascendiendo la dimensión contemplativa, y más allá incluso de propiciar una estética de la participación ponen en acción “utopías de proximidad”.

En mis experiencias como espectadora he podido percibir que muchos artistas asumen su trabajo como *mediadores*, como transmisores o testimoniantes, observadores y participantes, como seres que se desplazan en la liminalidad, entre ficción y realidad, entre el arte y los acontecimientos sociales, entre lo personal y lo comunitario. Esta posición implica cambios notables en el *status* tradicional del creador que perturba y descubre los velos de silencio sobre la memoria, participando de las nuevas subjetividades que han ido emergiendo en la esfera pública. La figura del ‘ente liminal’ observada por Turner la he utilizado como metáfora para referir el estado fronterizo de esos artistas/ciudadanos que accionan utilizando estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública y también me ha ayudado a entender la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas, singularizando el discurso.

³ *Ética posmoderna*. México: Siglo XXI, 2005.

⁴ Puede consultarse “Testimonio y conscientización” de Georges Yúdice, en *Revista de Crítica Latinoamericana*, año XVIII, No. 36, Lima Perú, 2do semestre 1992.

⁵ *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988. Puede consultarse la elaboración de esta metáfora teórica en *Escenario Liminal. Teatralidades, performances y política*, de Ileana Diéguez. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Las diversas intervenciones urbanas, instalaciones o acciones performativas que hoy están sucediendo en algunas ciudades latinoamericanas, reinstalando la teatralidad en las calles, plazas, galerías y otros espacios públicos son indicadores de los notables cambios que han estado ocurriendo en el ámbito de las prácticas escénicas en este continente. En los actuales escenarios, creadores visuales, escénicos y ciudadanos en general ponen en acción imágenes y relatos de la más reciente memoria colectiva, configurando nuevas “texturas de la imaginación” que han echado a andar otra “forma de política lúdica”(Pavlovsky, 162)⁶. Lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido.

En estos últimos años he tenido la suerte de convivir con escenarios en los que las *figuraciones de la memoria* han ido constituyendo -al menos desde mi percepción y recuerdo- un abanico de estrategias disímiles. Teatralidades o performatividades políticas, o simplemente acciones, éstas experiencias a las que me refiero incluyen de una u otra manera dispositivos testimoniales y/o documentales en las prácticas de la memoria: *Otra vez Marcelo*, del Teatro de los Andes (Bolivia); *Visita guiada a la Secretaría de Relaciones Exteriores*, del Teatro Ojo (México, DF); las *performances políticas* de las Madres de Plaza de Mayo (Buenos Aires y La Plata) y *performances ciudadanas* de la resistencia civil en México, son apenas algunos hechos en los que se activa el ejercicio de la memoria. Para dar un panorama más amplio de una práctica que se ha ido instalando cada vez más en el hacer escénico, incluyo otros referentes: *Sin título, técnica mixta*; *Antígona*, *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho*, de Yuyachkani (Lima); *Prometeo* y *Testigo de las ruinas*, de Mapa Teatro (Bogotá); *Filoctetes*, *Lemnos en Buenos Aires*, de Emilio García Wehbi; *El fulgor argentino*, de Catalinas Sur (Buenos Aires); *En un sol amarillo* (también del Teatro de los Andes); *Nayra* y *Antígona*, del Teatro La Candelaria (Bogotá); y las diversas obras que desde el 2001 han configurado los ciclos de Teatro x la Identidad en la Argentina, movimiento gestado después del estreno de *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro, escrita a partir de los testimonios de HIJOS, Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, y de materiales inéditos de archivos, periodísticos y audiovisuales⁷. En el campo de la protesta pública señalo también los *escraches* que desde 1995 vienen desarrollándose en la Argentina convocados por HIJOS, las procesiones y acciones de visibilización en torno a Las Muertas de Juárez en México, las apariciones públicas de las Damas de Blanco en La Habana. También fuera del teatro y en un marco ritual de reparación simbólica altamente dotado de teatralidad –como lo plantea Alicia del Campo–, pueden señalarse las ceremonias de exhumación y re-enterramiento de los restos de Salvador Allende realizadas en Santiago, en septiembre de 1990 (99)⁸. Además de representar sucesos de la memoria, se introducen *texturas de lo real* que modifican los textos: lo documental

⁶ Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la Resistencia* (recopilación y prólogo de Jorge Dubatti). Buenos Aires: Eudeba, 1999.

⁷ Puede consultarse “A propósito de Patricia Zangaro”, de Patricia Devesa, en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*, coordinado por Jorge Dubatti. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

⁸ *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, de Alicia del Campo. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.

más que configurarse en relatos se configura en los cuerpos que *testimonian* memorias, personales y colectivas.

Estas acciones, en el campo del arte pero también fuera de los marcos estéticos, son sobre todo *prácticas* que cuestionan la categoría de ‘obras’, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos. De allí que en esta reflexión donde relaciono las teatralidades y los escenarios diversos que hoy confluyen en las ciudades de este continente considere imprescindible dar cuenta de esas *prácticas esencialmente políticas*, en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan los recursos artísticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimar sus acciones como producciones estéticas, tal y como lo han hecho el *Colectivo Sociedad Civil* en Lima-2000 durante las lavadas públicas de la bandera, y las agrupaciones artístico-activistas *ETC* y *GAC* en Buenos Aires, y en las que se reúnen creadores de diferentes disciplinas y medios no precisamente escénicos, pero que sin embargo han contribuido notoriamente a tejer de otra manera las relaciones entre arte y política transformando los espacios escénicos y desbordando la teatralidad. Estas acciones en las que se han producido asociaciones colaborativas entre artistas y grupos ciudadanos - como ha sido el caso de los colectivos *ETC* y *GAC* con *H.I.J.O.S* en Buenos Aires y de la performer-actriz Jesusa Rodríguez con la Resistencia Civil en la Ciudad de México- reinstalan las prácticas *artivistas* que desde los años sesenta se desarrollaron en diversos contextos no exclusivamente latinoamericanos.

Lo que deseo remarcar en ambos escenarios –los ciudadanos y los conscientemente artísticos-, es el uso de un recurso común: la desautomatización del lenguaje y la producción de un *corpus* más que un tema político. Esta singularización del discurso como recurso para el extrañamiento- ya planteada por los formalistas rusos en la década del treinta del siglo pasado- busca producir una desautomatización de la mirada, una mayor visualización.

Pero debemos recordar que la construcción de procedimientos desautomatizadores que constituyeron la sustancia de lo poético no han sido sólo un recurso desarrollado dentro del campo artístico. En respuesta a las producciones espectaculares de la sociedad -lo espectacular concentrado, lo espectacular difuso y lo espectacular integrado-, Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, 1967) impulsó el movimiento situacionista concibiendo la construcción de situaciones como edificaciones colectivas de un microambiente transitorio y el despliegue de acontecimientos para un momento único en la vida de varias personas, sin público pasivo sino considerando la participación de todos como ‘vividores’⁹. Contrariamente a la creencia en la división del trabajo, el situacionismo propuso una investigación experimental producida colectivamente retomando los gestos comprendidos en los escenarios de la vida en un determinado momento, y constituyendo una especie de laboratorio que potenciaba el comportamiento como política del cuerpo.

⁹ 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>>.

La Falda de Huitaca

En los escenarios sociales de algunos países latinoamericanos se han producido formas de acción política que sin mimetizar aquellas prácticas problematizan sus definiciones, ya sean como situaciones o *performances ciudadanas*, entre ellas los *escraches* de HIJOS, los cacerolazos posdiciembre 2001 en Buenos Aires y en agosto 2006 en Oaxaca, las lavadas de bandera en Lima 2000 y en Buenos Aires 2002, las sentadas familiares y las diversas acciones realizadas en la plaza principal de la ciudad de México en protesta contra el fraude electoral de julio 2006.

Estos eventos, que no son realizados con fines estéticos sino políticos, parecen actualizar y contextualizar la problemática sentenciada por Benjamin: la estetización de la política como “estetización de lo real”¹⁰ emerge hoy en un contexto diferente, como estrategia de aquellos que han decidido carnavalizar las prácticas espectaculares del poder devolviendo los *golpes de arriba* en gestos simbólicos que *desde abajo* mediatizan la violencia y propician otras formas de escenificación de la propia espectacularidad cotidiana. Tal y como lo observó Helga Finter durante los cacerolazos argentinos¹¹, estas acciones constituyen *espacios potenciales intermedios*, gestos simbólicos y extracotidianos que si bien no son un evento artístico tampoco son parte de la vida de todos los días.



Durante el movimiento de Resistencia Civil Pacífica desarrollado en México entre los meses de julio a septiembre de 2006, emergieron *performances ciudadanas* y teatralidades liminales que colocaron en los escenarios cotidianos “conductas sígnicas” sin desvincularse de sus fines prácticos e inmediatos (“conducta directa”). Si bien estas acciones tuvieron una representacionalidad política propia, fue en el extrañamiento y en

¹⁰ Tomo el término de Nelly Richard, ver texto referido, pp. 120.

¹¹ “¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania”. *Teatro al Sur* 25 (octubre 2003): 29-39.

la producción de lenguajes simbólico-metafóricos donde ellas alcanzaron un *potens* y devinieron gestos extracotidianos que desautomatizan las comunes gesticulaciones políticas.

Utilizo la palabra “teatralidad” en una dimensión metafórica, no como sinónimo de teatro, sino como mirada que resignifica ciertas prácticas producidas en el espacio de lo real, en un sentido próximo a la observación de Artaud cuando describía el “espectáculo total” de una escena de la calle¹². Otros hombres de la escena como Evreinov también consideraron la teatralidad que habita en la vida como material con el cual se moldea el lenguaje teatral. Estudiosas como Josette Féral y Helga Finter se han preguntado si la problemática de la teatralidad es un fenómeno inherente a lo cotidiano. El antropólogo Victor Turner analizó “el potencial ‘teatral’ de la vida social”(2002, 74)¹³. En todos estos casos se establece la dinámica desde la mirada del espectador. Como especifica Helga Finter la “teatralidad de lo cotidiano sólo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica” (36), y aún cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios.

Las acciones realizadas en la Ciudad de México durante el periodo en el que se concentraron las protestas colectivas contra el fraude de julio-2006 fueron desplegadas en dos vertientes: aquellas que eran convocadas por el movimiento de Resistencia Creativa para intervenir y hacer evidente la reprobación en espacios vinculados al grupo de poder, utilizando de manera consciente algunos dispositivos artísticos; y el conjunto de *performances* realizadas de manera espontánea -individual y/o colectiva- por ciudadanos que ocuparon el espacio del Zócalo y las calles en las que se instaló el plantón¹⁴.

Entre las acciones realizadas espontáneamente por ciudadanos que corporizaban parodias de personajes políticos, improvisando efímeras *performances*, se distinguían los caminantes que ejercían el andar como práctica política, circulando en torno a la plaza, portando pancartas artesanales o simples flores amarillas. Si bien el amarillo era el color que representaba al partido de oposición, la sociedad civil en resistencia se apropió espontáneamente de este tono, de modo que durante ese período se hizo bastante común la utilización de motivos que sugerían un vestuario “representacional”, en tanto indicaban un símbolo de disidencia¹⁵.

¹² Puede consultarse “El teatro Alfred Jarry” en *El teatro y su doble*, La Habana, 1969, pp. 4 y 5.

¹³ Turner, Victor. “Del ritual al teatro”. *Antropología del ritual* (comp. y trad. Ingrid Geist). México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.

¹⁴ Al finalizar el mes de julio de 2006, el domingo 31, durante la Tercera Asamblea Informativa realizada en el zócalo de la Ciudad de México y encabezada por Andrés Manuel López Obrador, candidato presidencial por la Coalición Por el Bien de Todos, se inció el megaplantón que abarcó buena parte de la avenida Reforma, exigiendo el recuento voto x voto, casilla x casilla, como respuesta a las manipuladas elecciones en las que se concedía un porcentaje mínimo de ventaja para el representante del Partido de Acción Nacional. Esta multitudinaria manifestación se mantuvo durante el período de agosto a septiembre de 2006.

¹⁵ Muchos objetos fueron elaborados y vendidos por comerciantes, quienes aprovecharon la ocasión para realizar una verdadera feria de productos muy diversos: camisetas o playeras, pañuelos, pulseras, y hasta escapularios con la imagen del candidato opositor, luego elegido en la Convención Nacional Democrática (septiembre-2006) como “Presidente Legítimo”.

La Falda de Huitaca

Otros se expresaban a la manera de artistas visuales, construyendo representaciones con objetos y juguetes de plástico¹⁶, exhibiendo instalaciones satíricas realizadas con residuos de embases o moldeadas con *papier maché*. En franco desafío a los dispositivos espectaculares, también grupos de personas ocupaban el espacio con simples sentadas familiares. El gesto descontextualizado era su mayor recurso: se realizaba en la plaza lo que se esperaba se hiciera en la casa, sentarse en compañía familiar sobre banquillos propios, especialmente transportados, o configurar escultóricos arreglos como si posaran para una foto familiar.

Otras *performances* fueron realizadas por grupos que ofrecían espectáculos sobre plataformas remolcadas por un tractor identificado como la “Tanqueta del Pueblo”. A la manera de *tableaux vivants* se configuraban escenas que exhibían una condensada muestra del cuerpo social, incluyendo cerdos vivos y cabezas de los mismos adheridas a mástiles. En los últimos días aquel barroco escenario cedió lugar a un espacio prácticamente vacío: en lugar de cuerpos sobre la plataforma se montó una guillotina para la ejecución simbólica. El objeto cobró dimensiones protagónicas, la plástica performativa fue suplantada por la puesta en acción de una narrativa histórica. La escenificación era producida por los gritos de un hilarante coro y los secos sonidos de la máquina.



¹⁶ Dos días antes de que se levantara el plantón sobre la Avenida Reforma, presencié una instalación realizada con aviones, tanquetas y soldados de plástico que habían sido los juguetes de algún niño. El autor de esta ‘representación’ -fue la palabra que usó- me dijo que había querido expresar una probable escena si el Ejército, como entonces se temía, arremetía contra los campamentos de la Resistencia.

De manera general el teatro mexicano todavía no ha dialogado escénicamente con la crisis sociopolítica explicitada por la sociedad civil a partir de julio del 2006, salvo escasísimas alusiones al atropello y estado de sitio impuesto en la ciudad de Oaxaca donde se violaron los derechos ciudadanos, se encarcelaron y desaparecieron personas sin que aún hoy se dé cuenta de muchos de sus paraderos. Sin embargo, algunos teatristas optaron por vincularse al movimiento popular a través de la Resistencia Creativa que encabeza hasta hoy la actriz y performera Jesusa Rodríguez, convocando y desarrollando acciones donde participan ciudadanos/as y algunos artistas.

En este *otro teatro*, el de la calle, el de los actores naturales y no viciados por escuelas ni métodos, emerge *la teatralidad como instinto* para subvertir y modificar la vida, tal y como lo reflexionaba Evreinov en sus análisis sobre los escenarios sociales¹⁷. En teatristas como él, como Artaud, en sociólogos como Goffman, Balandier, en antropólogos como Turner hay huellas para repensar las teatralidades emergentes que dan cuenta del *pathos* de una ciudad, que nos devuelven los espacios públicos como espacios vivos, y que reconfiguran los imaginarios sociales con una simpleza y creatividad de la que carecen las llamadas *compañías institucionales* u *oficiales*.

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 (335-336)¹⁸.

El espectáculo sin fin que hizo soñar a algunos con la vida como un gran teatro no puede reducirse a seguir sentenciando las sociedades espectaculares que en su tiempo criticó Debord. El asunto es preguntarse hoy desde dónde y cómo habla la teatralidad de la calle, la espectacularidad construida desde abajo para parodiar un estado de cosas, y desde dónde siguen hablando aquellos teatros demasiado obedientes a las políticas oficiales. Es también por esto que la supervivencia del teatro independiente visibiliza la existencia de extrañas *communitas*, de antiestructuras que todavía se resisten a todas las formas de domesticación económicas, estéticas y políticas.

Al margen de las formas tradicionales, trascendiendo los soportes clásicos, incorporando otros sujetos a la dimensión poética, en los bordes de los sistemas de representación y manifestación permitidos, las prácticas escénicas actuales problematizan la noción de arte.

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, más allá de las teorías dramáticas o teatrales, más allá incluso de las miradas estéticas.

México, DF, septiembre 2007.

¹⁷ Evreinov, Nicolás. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla, 1963.

¹⁸ “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.