



HAL
open science

Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica

Rocío Pérez Solís

► **To cite this version:**

Rocío Pérez Solís. Diálogos y mutaciones entre el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en Latinoamérica. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Nov 2012, Madrid, España. pp.1035-1045. halshs-00876301

HAL Id: halshs-00876301

<https://shs.hal.science/halshs-00876301>

Submitted on 24 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Actas
Congreso
Internacional
América
Latina:
La autonomía
de una región

XV Encuentro de
Latinoamericanistas
Españoles

Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”, organizado por el Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB) y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), celebrado en Madrid el 29 y 30 de noviembre de 2012.

Editores:

Heriberto Cairo Carou, Almudena Cabezas González, Tomás Mallo Gutiérrez, Esther del Campo García y José Carpio Martín.

© Los autores, 2012

Diseño de portada: tehura@tehura.es
Maquetación: Darío Barboza
Realización editorial: Trama editorial
trama@tramaeditorial.es
www.tramaeditorial.es
ISBN-e: 978-84-92755-88-2

DIÁLOGOS Y MUTACIONES ENTRE EL TEATRO Y LA PERFORMANCE: DESDE EL TEATRO DE INVESTIGACIÓN A LAS ESCENAS LIMINALES EN LATINOAMERICA

Rocío Pérez Solís¹

Resumen

El Teatro y la Performance son hechos escénicos y por lo tanto, susceptibles de diálogo. Con una polémica definición interdisciplinaria la escena alternativa se nutre de estos intercambios para engendrar criaturas híbridas, montajes liminales que se desplazan entre el rito y el teatro, entre el cuerpo y la tecnología, entre lo personal y lo político. Hechos escénicos idóneos para una época de identidades mutantes. Este hecho artístico vivo y en contacto real con el público nos permite analizar eventos y/o conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, , identidad sexual, etc., que son reproducidas a diario en la esfera pública. Son prácticas incorporadas, de manera conjunta con otros discursos culturales, que nos ofrece una determinada forma de conocimiento. Pondremos especial atención a los siguientes artistas y grupos representativos de la escena alternativa latinoamericana Jesusa Rodríguez (México), La Candelaria y Corporación Colombiana de Teatro (Colombia), Yuyachkani (Perú).

Introducción

El teatro y la performance tienen mundos particulares pero existen confluencias entre estas formas de arte que todavía algunos creadores no están dispuestos a admitir. Actualmente, las escenas alternativas se están nutriendo de estas mutaciones fronterizas y disciplinarias. En este trabajo nos situaremos en el terreno que va desde el teatro hacia la performance, en su diálogo y en su modos de hacer a través de una retroalimentación de ambas.

Las dos formas artísticas surgen de una revolución. El performance es una disciplina artística que pertenece al siglo XX. La rebelión de la que surge es la de los artistas plásticos que hacia los años 60 desarrollaron el llamado arte conceptual. Un arte donde el valor formal o estético de la obra sucumbe en favor de la provocación y la idea que esta ejerce en el espectador.

La rebelión del teatro contra las unidades aristotélicas surge en el siglo XIX, el profesor José A. Sánchez denomina a esta transformación del teatro las dramaturgias de la imagen, dramaturgias que desdeñan la palabra como hecho escénico principal y ponen el foco sobre el cuerpo, los objetos y sonidos. Sobre este asunto el teórico alemán Hans-Thie Lehmann lo denomina teatro postdramático en su libro *Postdramatischer Theater*. Lehmann profundiza en el análisis de este nuevo concepto teatral, identificando la desjerarquización de los dispositivos teatrales contemporáneos donde el texto deja de ser el elemento principal sobre el cual se estructura la obra, construyendo una relación no representativa entre la palabra y el resto de los materiales que construyen la escena.

La transformación en la vanguardia histórica supuso la evaluación hacia la abstracción en la plástica a principios del siglo XX, y esto tuvo una incidencia directa con el teatro que practicaban los creadores de vanguardia, el teatro de imágenes, el objetual, el drama expresionista abstracto, el teatro futurista soviético con dos grandes representantes; el drama de Maiakovski y el teatro de Meyerhold, el drama surrealista de García Lorca (*El público*),..., es decir, que la abstracción plástica tiene una correlación inmediata en la autonomía de la creación escénica respecto al texto.

Un proceso similar ocurrió en la literatura y concretamente en la poesía, el texto se realizaría a partir de la simultaneidad y la yuxtaposición de imágenes. Se rompió tanto con la estrofa, la puntuación, la métrica de los versos como con la sintaxis, alterando por completo con la estructura tradicional de las composiciones, por ejemplo la obra *Ulises* de James Joyce.

El descubrimiento de la identidad *palabra* tuvo un proceso de investigación y reflexión sobre el descubrimiento del *cuerpo* como identidad en el teatro de los 50'-60' con exponentes como el Living Theater, Grotowski y Barba.

Después de la revolución informática desde los años 70-90, la imagen virtual, la inteligencia artificial, la fusión de la televisión y el ordenador imponen en el arte escénico encontrar lugares a dos formas extremas: una el espectáculo de masas o gran espectáculo popular (el musical de Broadway, la ópera, zarzuela, y dos; los llamados anti-

¹ Rocío Pérez Solís. PDI- Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

espectáculos que también sacados de formatos televisivos como por ejemplo el monólogo informal, (el club de la comedia). Se trata de presentar al espectador frente a la caja televisiva o escénica y contemplar la transformación de la imagen.

Pero entre estos dos extremos surgen otras formas anti-espectáculo que son catalogables como *exhibición*, aquí entraría las performance, políticas, feministas, tecnológicas, etc. También el movimiento *happening* iniciado en la alianza de músicos, bailarines y artistas plásticos alcanza lo teatral y se introduce en las estrategias compositivas de los espectáculos de los 60'.

Ambas rebeliones se retroalimentan con la colaboración de diferentes creadores y disciplinas artística. La performance rompe con la obra de arte como objeto no permitiendo la separación entre la obra y el artista y atacando el sistema de mercado. Mezclando vida y arte y pasando a ser el artista sujeto y objeto de la obra. Introduciendo principalmente lo efímero y la realidad presente en la obra. Y el teatro se ritualiza, sale de las instituciones y del formato decimonónico para instalarse en regiones sin teatro, en lugares no convencionales, en nuevas formas de expresión.

Hacia una definición de performance.

El término performance no está exento de polémica, es un desvío del término inglés que designa de manera muy general el simple hecho de producirse un espectáculo en público, ya sea un concierto, un evento deportivo ,etc. Pero es un término vehicular y utilitario por su amplia utilización en otros campos.

Hay tantas definiciones de performance como artistas ejecutantes de la misma. Albert Vidal uno de los creadores más polifacéticos de este país en una conversación con Joan Abellán definió los límites de la performance desde la perspectiva teatral de esta manera:

“El artista que acaba o que empieza haciendo performance, lo que en realidad hace es desplegar una bandera de libertad, tanto en lo que respecta a la creación como a la percepción; contra la obra que quiere seducir, que pide una sola lectura amplia humana , más despojada de la concreción del individuo, despojada de la importancia del ego. Una lectura mucho más alejada de la anécdota, mucho más universal. El propio artista de performance no debe plantearse esta cuestión, le sale o no le sale. O él es realmente así o no lo es. No se puede decir sencillamente, ahora en vez de hacer teatro, haré performance. Lo importante es el espíritu con que se haga lo que sea. Se puede hacer performance perfectamente con el espíritu más carca y retrógrado del mundo. Pero si la forma no está habitada por el espíritu de la persona que hace la propuesta, puede quedarse vacía de sentido. Porque es el espíritu inherente lo que dará la clave de lectura de lo que se haga.”(Vidal,1993:243-244)

Desde el terreno de las artes plásticas se utiliza el término de un modo más acotado porque hasta finales de los años Setenta el término fue específicamente rechazado por los artistas plásticos por sus implicaciones y connotaciones escénico-teatrales ("Performance" es el acto de "Performing" que conlleva la acepción de representar una pieza de teatro). Pero desde 1970, 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 englobando elementos de música, danza, poesía, teatro y video. Después ha venido utilizándose, con carácter retroactivo, empleado para referirse a formas tempranas de arte en vivo como "Happenings", "Actions", "Fluxus events" y "Body art" englobados en los términos de *performance art* o *arte de acción*.

Mi propuesta es que utilizaremos indistintamente el término performance o arte acción para denominar un evento artístico en el que se presenta una acción que incluye una presentación, utilizando elementos del tipo objetual, espacial, audiovisual, corporal, público,...para ir situándonos en el llamado por ciertos creadores el *teatro performativo* entendiendo este, un terreno fronterizo y de diálogo entre el teatro y la performance, cuyo territorio o límites han ido deviniendo los grupos representativos de la escena alternativa latinoamericana de los que vamos a hablar.

Diálogo entre teatro y performance.

Para aproximarnos a este territorio enmarcaremos algunos apuntes a modo de reflexión. Alguna de las diferencias claves entre ambos lenguajes radican en el tipo de soporte que utilizan. Tanto en el performance como en el teatro, el territorio de creación y la herramienta de trabajo es el cuerpo pero el punto de partida de creación es diferente.

La artista mexicana de performance Violeta Luna establece las siguientes diferencias para hablar de su trabajo performativo ya que su creación ha transitado desde la formación y composición teatral a la creación performativa, alimentada por el artista de performance mexicano Guillermo Gómez Peña y su grupo La Pocha Nostra. Según Luna, el performance se construye desde las biografías del artista dando espacio a la expresión de identidades múltiples y en el teatro el cuerpo se presta para la creación de personajes desde el territorio de lo ficcional.

El espacio y el tiempo son principios fundamentales que se abordan desde conceptos diferentes. En el teatro el espacio se decora con escenografías o con la imaginación del actor, se transforma el espacio real en un espacio ficticio para crear un contexto específico. En la performance el espacio es real y se conceptualiza e interviene pero el performer no quiere que el público olvide que es un espacio compartido. Con el tiempo ocurre algo parecido, en el teatro la permanencia del tiempo es diferente depende del personaje es independiente de la acción de representación del actor. En la performance es el presente “el aquí y el ahora”, solo sucederá así una vez, de ahí el carácter efímero del performance. El tiempo es el mismo para el artista que para su público. No pone el énfasis en la repetición como ocurre en el teatro, esto da la posibilidad de crear narrativas *in situ* o de incorporar el accidente, aunque en el teatro exista la improvisación el texto teatral delimita la acción del actor. Por ello, podemos establecer que una de las características fundamentales de la performance y que va a ser consecuente con la escena liminal de Latinoamérica es que la práctica artística está más sujeta y comprometida con el yo del artista. Lejos de recursos externos, el protagonista básico es el propio artista, después cada creador articula su modo de hacer, habiendo tantos performance como artistas que devienen en su propia creación. En palabras de Roselee Goldberg² “...la manifestaciones del performance son ilimitadas y cada artista la define en su propia ejecución”.

Latinoamérica Arte- Acción inscrito en una estética de denuncia y resistencia.

La transformación surgida en los años 60-70 donde la deshumanización de la representación, la manipulación y destrucción de la imagen humana, la suplantación del cuerpo mediante recursos electrónicos, es contraria al interés de un tipo de teatro, el cual va a tener un hondo calado y un dominio dentro de la escena alternativa en Latinoamérica, es el llamado *teatro de la presencia*, teatro del actor, teatro ritual, tercer teatro, teatro radical. Cuyos máximos exponentes van a ser Artaud, Peter Brooke, Grotowski y E. Barba.

Reacciones extremas al proceso de virtualización de la realidad derivado de la experiencia de los mass-media sería el teatro de guerrilla teorizado por Ron Davis en San Francisco y cuyo dominio y expansión se situarán en Latinoamérica siendo antecedente de las performance que harían las feministas y también de alguna manera en los modos de hacer de los grupos que vamos a tratar, al igual que el tercer teatro de E. Barba cuya máxima es llevar e instalar el teatro en regiones carentes del mismo.

Este uso del teatro guerrilla como medio para la protesta política había sido teorizado por Davis en un manifiesto de mayo de 1965: Guerrilla Theater. El “Teatro guerrilla” o cómo movilizar el teatro y a los artistas en torno a la idea del cambio político y social.

El manifiesto propone un programa en tres puntos: enseñar el cambio y ser uno mismo ejemplo de él; retomar la visión brechtiana del teatro –el arte sirve siempre, consciente o inconscientemente, a fines políticos-; la compañía, en cuanto grupo, debe ser un modelo del cambio en el que cree. Para cumplir con dicho programa, formar parte de la Mime Troupe implica formarse políticamente y aceptar que la compañía muestre su proximidad a ciertas organizaciones políticas.

Ron Davis, que simpatiza con la revolución cubana, no duda tampoco en referirse al Che Guevara y a sus técnicas de guerrilla: estar equipado de tal forma que uno pueda retirarse lo más rápido posible, elegir el terreno de ataque... Un escenario que se instala rápidamente –algunas tablas y un telón pintado por los propios actores-, los parques como terreno de juego y una compañía de artistas politizados que entra en acción y actúa.

Hablar de arte acción o de performance en Latinoamérica es referirse a prácticas que históricamente han sido ignoradas tanto por el sistema institucional del arte como por un entorno social poco receptivo a propuestas subversivas. No hay que olvidar que críticos e historiadores, inmersos en sociedades culturalmente conservadoras, han preferido evitar la performance y otras proposiciones desestabilizantes para concentrarse en ser funcionales a un sistema de legitimación y promoción de arte de consumo en soportes tradicionales.

Mucha de la documentación que podemos consultar esta escrita por los propios creadores pero afortunadamente, en los últimos años vemos un interés de los investigadores hacia estas formas de expresión dada la multitud en la praxis.

Para muchos artistas e investigadores resulta indiscutible que el arte acción en Latinoamérica posee características que lo diferencian del practicado en otras zonas del mundo.

La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana. Aunque extensa y diversa en su geografía y en sus pueblos, casi toda Latinoamérica comparte elementos culturales y un pasado histórico eminentemente traumático.

Desde la experiencia colonial hasta la reciente sujeción a poderes hegemónicos, la historia latinoamericana ha estado señalada por males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad

² Roselee Goldberg. Performance Art. Barcelona: Ediciones Destino, 2001. (p. 7-9)

social. En casi todos los países de la región se han sufrido golpes militares que quebraron el orden democrático y que instalaron modelos dictatoriales y represivos. En este contexto de profunda efervescencia política, de control policiaco y de violaciones a los derechos humanos era de esperar que el arte acción se asumiera como estrategia de resistencia y como medio de hacer visibles los traumas del “cuerpo social” condenado a la invisibilidad y al silencio.

En el caso de la performance es preciso considerar que la misma siempre responde a un contexto específico que la determina y que le permite anudar significados. Como sugiere la investigadora norteamericana Diana Taylor, la performance puede operar como “un transmisor de la memoria traumática”, y también como su “re-escenificación”. Es entonces cuando en la performance o el arte -acción de Latinoamérica nos encontramos con el “cuerpo político”, es decir, con un cuerpo que no sólo es instrumento de significaciones, sino que opera en sí mismo como reflejo de determinadas demarcaciones de lugar, asociadas al flujo de los acontecimientos históricos y sociales.

En la práctica latinoamericana se asume el cuerpo como una construcción social, no como una forma dada y desarrollada aisladamente, sino como producto de una dialéctica entre el “adentro” y el “afuera”, entre el cuerpo individual y el cuerpo social. En los años setenta y ochenta, el compromiso de muchos artistas con la defensa de los derechos humanos, sociales y políticos ante los atropellos de los regímenes antidemocráticos, encontró en la performance “un género que ha manifestado su eficacia en la denuncia y sensibilización popular”

Jesusa Rodríguez . La Mujer Inconveniente.

México podemos decir que es uno de los países de Latinoamérica donde más influyente se hace el performance. Jesusa Rodríguez nacida en la Ciudad de México en 1955 es artista, activista, profesora, performadora. Tal vez, se le conozca como Charles Darwin en Diálogos entre Darwin y Dios,(2009) O tal vez, se le reconozca como Sor Juana Inés de la Cruz en su famosa ópera Primero Sueño (2010). O puede ser que su obra artística no sea tan famosa como su activismo. Es una profesora en la Universidad de Guanajuato, enseña teatro y resistencia popular y pacífica. En 2006, guió una de las manifestaciones más grandes de Oaxaca contra la elección de los partidos políticos del PAN y del PRI. En 2000, ella y su pareja Liliana Felipe fueron las primeras mujeres lesbianas cuyo matrimonio fue reconocido por el gobierno mexicano . En 1990, abrió un bar cabaret en la Ciudad de México - el Teatro Bar El Hábito – para cambiar el propio significado de la misma palabra “Teatro” y crear un performance que rompe las fronteras entre actor y audiencia, entre performador y mirador, entre ser pasiva y ser activa.

1038

Rodríguez siempre ha tenido un interés muy profundo en el poder del teatro como una herramienta para el activismo. Con su típico humor, la artista activista relata su primer encuentro con el mundo artístico: “Cuando era niña, me dijeron que era autista. Entendí “artista” y por eso, dedico mi vida a esto” . Sin embargo, Jesusa Rodríguez es una fuerza considerable en el mundo de activismo teatral y creativo y en el mundo de teatro activista. Usa el humor para discutir temas serios, como los derechos para las mujeres, participación en las políticas y transculturalismo, multiculturalismo y multinacionalismo en México, especialmente para poblaciones marginales.

Su performance rompe las tradiciones teatrales y juega con las expectativas de la audiencia. Su grupo teatral, Teatro de La Capilla, maneja su obra en “espacios de cultura independiente, sin becas, 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 cotidiana. En los encuentros de creadoras en el FIT de Cádiz, Jesusa explica su salida del escenario como un lugar para el teatro y la filosofía aduciendo que los teatro se han vuelto espacios imposibles, se han constituido en instituciones y empresas para proyectos comerciales y consecuentemente en escenarios dependientes de la televisión contrario a lo más importante para ella , el espacio en el cuál una persona puede “ser”.

Desde su primer performance profesional en los 1970, la actriz ha performado más de 320 espectáculos . Algunas de sus obras más famosas incluyen la ópera Cosí Fan Tutte de Mozart y Da Ponte que se dirigió en 1996. La ópera Primero Sueño (de Sor Juana Inés de la Cruz), que fue presentada en todo el mundo en una gira de 2 años. Actuó con Las Horas de Belén de 1998 a 1999, viajando al Nueva York y otros centros de Teatro Latinoamericano. En 2000, trabajando con José Ramón Enríquez, presentó El Fuego. Y dio más de 17 talleres entre 2001 y 2004, enfocándolos en los temas de empoderamiento para mujeres indígenas y campesinas y cuatro talleres de renovación de la masculinidad para hombres indígenas y campesinos.

En el taller realizado en el encuentro de creadoras (FIT,2007), Jesusa comenzó su clase con esta cita:

“No soy un cómico. Y no estoy enfermo. El mundo está enfermo y yo soy el médico. Soy un cirujano con bisturí para los falsos valores. No actúo. Sólo hablo. Sólo soy...Lenny Bruce”. (Bruce,1989:138)

Con esta cita de Jenny Bruce, Jesusa nos introduce en el tema del **cuerpo social**, del cuerpo enfermo de la sociedad en que el artista se instala y de la función terapéutica radical del artista que se nutre de esa sociedad, que se confronta con ella, que bucea en las aguas oscuras del poder y la corrupción para poder desde allí construir una estética donde la farsa y la mordacidad sean los instrumentos de denuncia y curación. Jesusa lleva una tarea de resistencia al mismo tiempo que sigue investigando en técnicas teatrales para llevar una calidad artística en sus espectáculos generando una estética propia.

En su espectáculo "El Maíz" (2005-08), alerta sobre el riesgo de que las especies genéticamente modificadas desaparezca la amplia diversidad de maíz en México, generada por la naturaleza y el hombre a lo largo de miles de años, bajo la forma crítica de un "grito de dolor" puesto en escena. 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 concert, su trabajo está basado en una investigación personal sobre lo que llama el "Teatro Mesoamericano". No existe este concepto como tal pero Jesusa 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 al libro *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos Nahuas*, de José López Austin³ que sistematiza la cosmovisión mesoamericana. En síntesis explica el libro 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 en general el creativo se funcionaría con la *Hijioti*, que es un alma más tramposa un alma que se disfraza para parecer otra cosa. La técnica actoral de Jesusa se aleja de la mimesis y se conecta con ese conocimiento de la esencia, del alma del otro, ese conocimiento que me permite ser quien no soy, moverme con el personaje, saber quien es esa otredad porque me he apropiado de su alma.

Parafraseando uno de los títulos de su canción Jesusa y Liliana son dos mujeres inconvenientes que siguen en la resistencia activa contra el poder patriarcal. Hacen esta canción dedicada a Marta Lamas, quien desde 1975 participa en el movimiento feminista, es antropóloga, etnóloga y periodista. Se ha distinguido por su apoyo a las propuestas de despenalización del aborto en México, y en particular la llevada a cabo en el Distrito Federal en 2007.

Soy una mujer inconveniente. Me lo dijo ayer mi presidente
Que nunca seré embajadora. Por no usar tacón de señora
Y porque con la diplomacia. No pegan mis múltiples gracias.

Soy una mujer inconveniente. Tienes que tomarlo relajadamente
No te amo más que a mis gatos. Pero te amo mucho de a ratos.
Ni lo suficiente alcanza. Y ahora me besas la panza.

No soy tus pantuflas ni soy tu madre. No soy tu gobierno, ni tu comadre
No prefiero adentro ni afuera. Ni me colmará una chequera.
Soy una mujer que entre otras cosas, exhibe, ostenta una...
Una... una historia indecorosa.

Soy una mujer inconveniente. De ésas que son fieles relativamente
Dicen que no tengo moralina. Porque me desnudo en la cocina
Dicen que no tengo moraleja. Me gustan muchísimas... cosas.

Soy una mujer inconveniente. Ráscame la espalda delicadamente
Siempre tengo ganas muchas ganas. Ganas de tenerte aquí en mi cama
Tráeme el desayuno en la mañana, Y al super que vaya tu hermano.

Un Teatro de la Memoria. Yuyachkani (Perú- 1971)

Se trata de un grupo que ha persistido a lo largo de 43 años de manera absolutamente independiente, realizando una actividad escénica en diálogo con la memoria y las problemáticas de su entorno (El nombre Yuyachkani, voz quechua, puede ser traducido como "estoy recordando", "estoy pensando" o "soy tu pensamiento"). Y especialmente, se trata de un colectivo de artistas que conciben el teatro como una acción política y una investigación en la cultura, realizando talleres en comunidades marginales y pobres, en contacto con los maestros de la cultura popular, produciendo textos y publicaciones diversas, comprometidos en acciones por los derechos ciudadanos.

Las referencias fundamentales para este grupo han sido el teatro ritual de Grotowski y el teatro antropológico de Barba con quién han tenido una estrecha relación como teatro de grupo. Los procesos de entrenamiento aportado por estos maestros han sido claves en sus trabajos y estéticas. Utilizando la metodología del teatro antropológico de Barba el grupo Yuyaskani ha buceado en la diversidad corporal y escénica existente en la cultura popular peruana. Las fiestas, carnavales, músicas y danzas de las variadas regiones andinas han sido fuentes de investigación y aprendizaje para sus trabajos escénicos. La amplia temática andina desplegada en los espectáculos de este grupo fue el resultado de enriquecedores trabajos de campo e intercambios con comunidades campesinas.

"Debemos a Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, entre otros, el haber repensado y ampliado criterios para acceder a otros niveles de entendimiento de las prácticas escénicas. Ellos dirigieron una atenta mirada hacia lo sagrado, lo ritual y lo antropológico, indagaron en culturas originarias de Asia, África y América Latina y el Caribe. Esta mirada se nos devuelve

³ López Austin, Alfredo (1980) *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos Nahuas*, México DF, UNAM, Miller, Mary y Taube, Karl (1993).

como un espejo en cuyo reflejo todavía no nos hemos confrontado de manera suficiente con ese caudaloso imaginario escénico que habita entre nosotros desde los orígenes de nuestra civilización.” (Rubio, 2010)⁴

La escritura dramática de este grupo está realizada por los propios actores, es decir que no reproducen fidedignamente la obra del autor sino que la usan como motor de búsqueda, trabajan con cualquier tipo de textualidad para producir material escénico. La creación es concebida como resultante de las colaboraciones e indagaciones de cada uno de los participantes del proceso, lo que supone la negación de una estructura vertical vigilada por un director y en su lugar la predominancia de relaciones horizontales y colaborativas entre todos los integrantes.

Tienen una creación escénica en diálogo con la memoria y la problemática de su entorno. Sus montajes suelen ser de contenido político o social, intentando ser representativas de la realidad andina del país y con un especial interés en el tema de la violencia interna sufrida en el Perú en los años 80 y 90. Tiene una larga lista de espectáculos, además de llevar un laboratorio de formación actoral permanente.

En el aspecto social, Yuyachkani ha orientado su acción en torno a un objetivo principal: contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana. En ese sentido los temas recurrentes giran en torno a la migración por razones económicas, desplazamientos forzados por el conflicto armado interno, la marginalidad, la violencia, la justicia, la corrupción, el autoritarismo, y otros males que atentan el desarrollo de una vida con derechos para todos.

Por ejemplo en una de sus obras titulada “Adiós Ayacucho” refleja la incorporación de lo político, pues tiene como eje el conflicto interno que asoló al país por 20 años. Aparecen 4 elementos políticos del periodo de violencia, presentes en Adiós Ayacucho: muertos y desaparecidos a causa de Sendero Luminoso, el MRTA y las Fuerzas Armadas y Policiales; reclamo de justicia de parte de los afectados por el terrorismo; abuso de parte de las Fuerzas Armadas y Policiales; e indiferencia de parte de las autoridades y la sociedad. Yuyachkani logra mostrar elementos políticos propios de ese tiempo siendo uno de los pocos actores sociales que presentó la realidad vivida en ese momento. Las nuevas formas de crear que encontraron se reflejaron en el uso del espacio, en la representación de la no-presencia, en la irrupción en espacios cotidianos para la presentación de sus obras, en la recurrencia a testimonios de víctimas para construir su discurso teatral.

Es así que se constata que en Adiós Ayacucho, más que ser una obra teatral, es una práctica política, pues los actores se asumieron como mediadores y testimoniantes; se desplazaron entre el arte y los acontecimientos sociales. Adiós Ayacucho adquirió un carácter político no sólo por la temática, sino también por la forma en la que se construyó la obra: en el diálogo con el acontecimiento social.

1040

Para los espectadores y seguidores del grupo a partir del 2000 sus propuestas están más cerca de la escena liminal del performance, se interesan por otros conceptos de la (re) presentación, en obras como *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, una producción híbrida entre la instalación plástica y la acción escénica. Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria, fue una creación instalada en las galerías de un centro comercial de Lima, en el corazón de la ciudad, en plena crisis del espectáculo fujimorista y en diálogo con la 'teatralidad' de su gesticulación política. En esta instalación se condensaban varias experiencias 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 carnavalizaba el espectáculo nacional, exhibiendo como números de feria los sucesos de la alta política.

En *Sin Título, Técnica Mixta (2004)*. El propio espacio donde se desarrolla esta serie de acciones es una especie de ambientes, de gran collage, donde se mezclan vitrinas con libros sobre Historia del Perú, fragmentos del discurso de Salomón Lerner, fotos y fotocopias con imágenes de sucesos históricos y recientes, cuadernos de notas de las actrices, pedazos de cartas, vestuarios, muñecos, máscaras y diversos objetos que serán utilizados por los actores o configurarán pequeños nichos-instalaciones desde los cuales se va articulando una memoria colectiva. Una especie de galería donde se suceden tiempos y presencias, sin vocación museística, sino haciendo de la memoria un registro vivo que pasa por el cuerpo y el posicionamiento crítico de cada actor, en un diálogo que recupera texturas, materiales y objetos de algunas de sus anteriores creaciones.

Lo liminal en Yuyachkani tiene que ver con la frontera entre el arte y la vida.

[...]lo liminal como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno; como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros; como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. Me seduce lo fronterizo por su real condición de riesgo, de exposición, de transgresión, de fragilidad, contagio y virus. (Diéguez, 2004)⁵

4 Palabras de Miguel Rubio, director del Grupo Cultural Yuyachkani, en la imposición del Doctorado Honoris Causa en Arte por la Universidad de las Artes, en la Casa de las Américas el martes 11 de mayo de 2010.

http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/companias/116/MiguelRubio-HonorisCausaLaHabana-1.pdf. Consultada 10/10/2012.

5 Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro), (Diéguez, 2004)

Es un grupo que incursiona entre la representación y la presentación, entre el teatro y el performance, entre la instalación y el ritual donde tejen dramaturgias complejas para acciones humanas, asumiendo riesgos y fragilidad para la supervivencia de los espacios donde se insertan.

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, Ana, 2008:2)

Recuerdo una conversación⁶ con Miguel Rubio donde el maestro me dijo entre bromas “te conocí como actriz antropológica pre-expresiva y te reencuentro como performativa -tecnológica, te fuiste del camino”, yo le contesté .- Sí maestro me fui. Respondió : “eso está muy bien es lo más sano...”. Sí, Yuyachkani ya transitaba por otras fronteras cerca de los jóvenes creadores y utilizando sus conceptos metodológicos con una gran permeabilidad hacia otros modos de hacer siempre desde la precisión y el rigor artístico.

Un Teatro Político- La Candelaria y Corporación Colombiana de Teatro.

La Candelaria , es un grupo teatral colombiano fundado en 1966 en Bogotá por Santiago García y un conjunto de intelectuales provenientes del teatro experimental y del panorama cultural, entre los que se encontraban actores, directores, pintores y escritores.

Santiago García (1939-), dramaturgo y director de escena colombiano. Nació en Bogotá, y después de graduarse como arquitecto, estudió en el Berliner Ensemble en la entonces República Democrática Alemania. A su regreso a Colombia se vinculó a la Universidad Nacional como profesor con el ánimo de desarrollar una empresa de teatro experimental. En ese ámbito montó en 1965 La vida de Galileo Galilei, de Bertolt Brecht, alcanzando un amplio reconocimiento del público, pero que le llevó a enfrentarse con las autoridades de la universidad al considerarlo un alegato antiimperialista. La decisión de la directiva fue suspender el respaldo institucional al espectáculo. Esta situación se convirtió en el incentivo para que el grupo de artistas buscara cobijo en la creación de la Casa de la Cultura, donde se gestaría un proyecto que dos años después se vería materializado en el teatro La Candelaria, con sede propia en el barrio colonial del mismo nombre en la parte vieja de Bogotá.

1041

A través de una exploración continua del folklore, las situaciones y los personajes populares, han creado varias de las obras más conmovedoras de Colombia, (algunas creadas con su método de "creación colectiva"), señalando las agudas problemáticas sociales y políticas de la sociedad que les rodea. A la misma vez, han apoyado la creación de la Corporación Colombiana del Teatro, fundada y dirigida por Patricia Ariza, a través de la cual han desarrollado un sinnúmero de trabajos teóricos e intervenciones callejeras que reflexionan acerca de la creación dramática, sus métodos y sus lenguajes. Aún hoy, La Candelaria está comprometida al repertorio, la experimentación, y la discusión de los elementos fundamentales de la creación artística.

El grupo de teatro La Candelaria se inscribe dentro del llamado nuevo teatro colombiano, el teatro colombiano contemporáneo representa cada vez más y con más fuerza la compleja situación de un país profundamente perturbado, producto de una constante crisis política, social y económica, difícilmente explicable. Bajo este contexto el grupo realiza desde hace cuarenta y cinco años su práctica teatral que comienza a mediados de los sesenta como una respuesta al anquilosamiento o más explícitamente a la inexistencia de un teatro nacional que estuviera más acorde con la realidad colombiana.

Esta primera etapa de formación de los grupos de teatro en Colombia, dio mas tarde paso a lo que se ha llamado el « teatro político colombiano », que estuvo muy ligado e influenciado por el teatro de la post-guerra europea y fuertemente alimentado por las teorías de Bertolt Brecht.

El interés por Brecht, su teatro y sus teorías dramáticas y estéticas, serán constantes en el desarrollo del nuevo teatro colombiano; todo asumido dentro del momento histórico del país, y las necesidades del movimiento cultural colombiano.

Santiago García, frente a la influencia de Brecht en su teatro aclara:

« Las interferencias externas, en toda cultura, son miradas con recelo y a veces con aversión (como peligrosas) mas por los que velan por preservar el arte, que por los que lo hacen. Esto es lo que frecuentemente ha pasado en América Latina con los « aportes » de la cultura europea sobre nuestro

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=41>

⁶ En el Foro Cruce de Escenas (2010),organizado por la profesora Carmen Márquez, Cesar Oliva y José Luis Ramos Escobar en las Palmas de Gran Canaria.

arte. En algunos casos puede ser cierto, pero en otros, como en el caso de las teorías de Bertolt Brecht para el teatro, y voy a poner como ejemplo nuestra dramaturgia desarrollada en La Candelaria, podemos aseverar que estas influencias, lejos de ser perjudiciales, nos han estimulado en la conquista de una forma propia de ver y hacer teatro, que se ufana de su independencia y originalidad »

A partir de 1982 algunos de los integrantes del grupo escriben y montan sus propios textos. De allí surgen, por ejemplo: *EL DIALOGO DEL REBUSQUE*, escrita y dirigida por Santiago García, *LA TRAS - ESCENA* escrita y dirigida por Fernando Peñuela. *EL VIENTO Y LA CENIZA*, escrita y dirigida por Patricia Ariza y la *TRIFULCA*, de Santiago García, entre muchos otros.

También se hacen algunas experiencias en Danza - Teatro como la *HISTORIA DEL SOLDADO* de Stravinski – Ramus en coproducción con la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes del entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro y hacia fuera. Numerosos festivales del mundo se interesan por La Candelaria y decenas de investigadores visitan al grupo para estudiar los procesos de montaje, las metodologías de trabajo y las obras.

Paralelamente, tanto en el grupo como en el movimiento teatral se desarrollan de manera sistemática investigaciones sobre la práctica teatral a través de talleres, seminarios y encuentros. En este intercambio con otros artistas, creadores y teóricos La Candelaria ha ido evolucionando hacia trabajos más experimentales en sus creaciones, utilizando una narrativa fractal y dejando que el público componga la unidad dramática, acercándose a fronteras liminales en el hecho escénico, un ejemplo de esto es su obra:

“*A Título Personal*” es una obra de carácter experimental, que pretende con el aporte colectivo de sus miembros, explorar el campo de la información y las comunicaciones de nuestro mundo contemporáneo. Por lo que la obra no está estructurada a partir de una línea temática narrativa, sino por el contrario, se compone fundamentalmente de múltiples fragmentos, trozos, monólogos, sensaciones, aparentemente enlazadas al azar, pero que en realidad conforman una unidad.

Tiene la intención de reflejar una realidad esquivada y perturbable con medios evidentemente artísticos como la fantasía, la innovación y una de las características más luminosas del arte contemporáneo: la ambigüedad. La técnica que utilizan para la creación del espectáculo es la Improvisación de los actores. La improvisación es aprendida como una herramienta, como un mecanismo necesario y constructivo para llegar a las entrañas complejas del autor teatral. La improvisación es un compendio de destrezas adquiridas por el actor mediante el desarrollo continuo y disciplinado de su arte, siendo aplicadas de una forma oportuna para la solución de conflictos escénicos de una manera hábil y eficaz. El maestro García aclara en cuestión de técnicas en sus talleres el concepto de *representatividad vs presentatividad* como manera de diferenciar el teatro y la performance al igual que el concepto de *repetición* en el teatro vs *efímero* en la performance.

Santiago García⁷: Sí. Pero las performances, las auténticas, los happening de verdad, no son exactamente teatro. Son una forma muy vecina al teatro, porque hay una escena y un público, no es un ritual con fieles y sacerdotes. Pero es diferente del teatro porque lo que sucede ahí es irreplicable. El teatro tiene también como rasgo esencial el hecho de ser repetible: una obra de teatro se puede repetir cada noche. Y en el momento que no sea sino para pasarla una vez, hacerlo se vuelve un problema económico y artístico jodidísimo.

Un happening verdadero es absolutamente efímero, irreplicable. Hace años, vino por aquí Alejandro Jodorowsky. Él planteaba que un happening perfecto era el siguiente: entraba el público, eso valía un poco de plata entrar, y no se podía hacer sino una vez. Era una verdadera performance. Un piano de cola, de verdad. ¿Cuánto cuesta piano de cola? Quince, veinte millones. Y ya la sala llena de gente, que pagó la entrada, sale el tipo con un hacha y le dice a uno del público: «Hágame el favor, ¿quiere usted darle un hachazo al piano? ¿No? Bueno si prefieren yo voy a darle el primer hachazo y después todo el mundo viene y le da su hachazo». Y entonces el tipo cogía y kraaannn, contra el piano. Y así todo el mundo. Eso se demoraba como media hora para desbaratar el piano, hasta que quedaba vuelto mierda. Y todo el mundo en una gran felicidad.[...]

A sus 73 años el maestro Santiago García transita entre el *teatro de la representación* y el *teatro de la presentación* en el sentido en que los actores y actrices logren **ser** más que **parecer** o **presentar** más que **representar** y que el rol del director sea el del espectador constante capaz de vislumbrar la relación original entre actores-actrices y personajes-personas.

Hacia el territorio del performance. Patricia Ariza: mujer de Arte y de Parte.

⁷ García, Santiago (2007), *El Cuerpo en el teatro Contemporáneo*, La Fundación El Libro Total y (Sic) Editorial, son proyectos de responsabilidad social e intelectual de la firma Sistemas y Computadores S.A.

Más cerca de los códigos del performance son los proyectos sociales que se llevan a cabo a través de la Corporación Colombiana de Teatro bajo la dirección de Patricia Ariza (Vélez, Santander 1946 -) es una dramaturga, poetisa y actriz de teatro colombiana. En 1948 llega a Bogotá con su familia huyendo de la violencia, allí estudió historia del arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia de 1967 a 1969. Creadora de la Casa de la Cultura hoy Teatro La Candelaria junto a Santiago García. En su juventud estuvo vinculada al nadaísmo junto a Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Eduardo Escobar, Helena Escobar, Elmo Valencia y Helena Restrepo. También fue parte de las Juventudes Comunistas. En 2007 recibió en Holanda el Premio Príncipe Claus "por sus aportes a la cultura universal y su compromiso artístico con la búsqueda de la paz para la nación colombiana". En 2008 fue condecorada con la Orden del Congreso en reconocimiento a "toda una vida dedicada a la cultura".

En 2009 hubo indignación en el medio artístico al conocerse un expediente de inteligencia de la policía que señalaba a Ariza como sospechosa de subversión. A Ariza se le acusaba de supuestamente encubrir actividades de propaganda de las FARC detrás de los servicios comunitarios que prestaba, además se le acusaba de ser sospechosa por haber sido en su juventud nadaísta y hippie.

Patricia está vinculada de lleno a los movimientos sociales y a la resistencia política a través de su labor creadora. En la Corporación Colombiana de Teatro trabaja con grupos culturales de dedicación sistemática en teatro, danza, y músicas populares campesinas y urbanas, así como en la realización de performances y videos. Desarrolla un trabajo muy importante en la equidad de género, a partir de la cultura y el teatro con grupos y proyectos de mujeres y con el movimiento social de mujeres.

Uno de los eventos paradigmáticos de la ciudad y del país, es el Festival de Mujeres en Escena. También desarrolla acontecimientos sociales y culturales como por ejemplo, la Expedición por el Éxodo, un encuentro para visibilizar la dimensión cultural del desplazamiento en Colombia, además de una serie de proyectos puntuales como Mujeres de Arte y Parte por la Paz de Colombia, un proyecto que ha posibilitado la organización de 12 grupos de teatro con mujeres de la periferia, siete de los cuales funcionan en Bogotá. Vinculada a redes de creación femenina como el Magdalena Project, recibe apoyo económico para sus proyectos de género desde el Magdalena Norway y FoKuS (Foro de Mujeres y Desarrollo de Noruega).

De todas las víctimas que sobreviven al conflicto armado en Colombia, son las mujeres las que llevan la peor parte. Ellas deben cargar con el duelo, con los sobrevivientes de la familia y con los hijos. Son la mayoría de población desplazada y también, la mayoría de pobres en Colombia. Para Ariza 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. Patricia Ariza organiza eventos y grupos de profesionales como abogadas pro- derechos humanos, para construir y defender los derechos de la mujeres y para contribuir a liberar al mundo de esta desigualdad primordial.

Trabaja con jóvenes de la calle que no tienen acceso a una educación para hacer buen uso del tiempo libre con actividades educativas y de sano esparcimiento. Uno de sus montajes más conocidos fue una Opera Rap con jóvenes que han constituido el grupo estable de teatro Rapsoda de la Corporación Colombiana de Teatro. De sus últimas performance con intervención callejera ha sido un trabajo con las madres de Soacha. Como rechazo a los falsos positivos⁸ y apoyo a las madres de las víctimas de estos hechos, la Corporación Colombiana de Teatro realiza actualmente un trabajo de restauración y recuperación de estas mujeres olvidadas por el Estado y golpeadas por la tragedia. El trabajo consiste en hacer talleres de teatro y música donde las madres expresen y dejen en el escenario lo vivido. Apoyadas por la directora de la Corporación, Patricia Ariza realizaron un performance denominado NO DISPAREN, NO SOY UN FALSO POSITIVO, evento que se llevó a cabo en el espacio del septimazo⁹, donde participaron actrices del grupo Rapsoda Teatro y las madres de Soacha.

8 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.

9 La calle séptima, en su origen la Calle Real de la Época Colonial, atraviesa la ciudad de norte a sur; es una ruta muy representativa de Bogotá, pues ha sido y sigue siendo escenario de ceremonias civiles, religiosas y manifestaciones sociales. Desde la década de los 40, los bogotanos acostumbran a salir a disfrutar del septimazo, que en principio era una plaza de mercado. Lo que durante el día es una pista de asfalto repleta de coches, empañada por la contaminación y saturada de pitos de bocina, se transforma, al caer el sol, en una plaza para el entretenimiento.



En el Teatro de la Candelaria en el Festival de Teatro Alternativo, marzo de 2012 junto a Patricia Ariza y otros creadores internacionales en un foro sobre performance y las nuevas tendencias del teatro actual.

Podemos concluir que el denominador común de los tres grupos representativos de la escena latinoamericana de la que hemos hablado, investigan desde sus conceptos y métodos la búsqueda de una identidad primigenia de Latinoamérica ya sea en el caso de Jesusa Rodríguez con el teatro mesoamericano ya sea en el caso de Yuyachkani con su método denominado “Cholificación”. Cholos es como se denomina despectivamente a los indígenas en Perú. La cholificación es un proceso muy complejo que comienza con la inmigración rural del cholo a las grandes ciudades peruanas, en ocasiones incluye los distintos niveles de mestizaje y aculturación, pero que principalmente se refiere a los fenómenos de recuperación y consolidación de la cultura chola en los centros urbanos y por otro lado La Candelaria a través de una investigación antropológica sobre las costumbres, músicas, danzas y elementos de la cultura popular para encontrar signos de identidad no-occidental, no-colonialista.

1044

Mujeres a Escena

La tendencia del teatro actual y en el caso del teatro de grupo que hemos hablado es la influencia cada vez más cercana de los códigos performativos. También el rol de la mujer en estos grupos toma mucha fuerza a la hora de reivindicar la desigualdad de género y la lucha silenciosa de las mujeres. El cuerpo social, el cuerpo político y el cuerpo físico como territorio autónomo del artista va a suponer el lugar de denuncia de las violaciones y masacres contra las mujeres. En el caso de “Rosa Cuchillo” interpretado por Ana Correa de Yuyachkani, una madre que busca más allá de la muerte a su hijo desaparecido, recorriendo los otros mundos busca armonizar la vida y a través de la danza ayudar a que la gente pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido. Una propuesta de la propia actriz que surge del encuentro con cientos de mujeres que en plena violencia en el país buscaban a sus hijos. La acción escénica fue creada en el 2002 para ser confrontada en Mercados Andinos del interior del país.

Sus acciones son denuncias feministas donde uno de los lemas ha sido “Mi Cuerpo no es el campo de batalla” en la denuncia de miles de niñas y mujeres violadas durante los 20 años de violencia en el Perú. En el caso de Patricia Ariza y Jesusa Rodríguez con talleres sobre empoderamiento para mujeres y la formación en nuevas masculinidades llevado a escena por Carlos Zatzabal compañero de Patricia. La performance feminista surge del teatro de guerrilla del que hablábamos al principio del trabajo, sus denuncias y su activismo social toman forma con creaciones híbridas entre el teatro y la performance, esta es la tendencia actual de los creadores y sus prácticas que nos ayudan a analizar lo que está ocurriendo en la esfera pública latinoamericana.

Bibliografía

Castanyer, Laura, (2007) *La Memoria del Porvenir*, Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz:

Sociedad General de Autores y Editores, (Cádiz)

Diéguez, Ileana (2004): *Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida* (Yuyachkani... más allá del teatro),

URL:<http://artescenicassociales.uclm.es/index.php?sec=texto&id=41>

García, Santiago (2007), *El Cuerpo en el teatro Contemporáneo*, La Fundación El Libro Total

y (Sic) Editorial, son proyectos de responsabilidad social e intelectual de la firma Sistemas y Computadores S.A. Picazo, Gloria (1993) *Estudios sobre performance*, Centro andaluz de teatro, S.A (eds)

Sánchez, José Antonio(1994), *Dramaturgias de la complejidad: sobre la génesis de la nueva escritura escénica*, Aula de Teatro: Universidad de Málaga, 3, 7-10.

Rubio Zapata, Miguel(2003):Persistencia de la memoria

URL:<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=116>

http://artescenicass.uclm.es/textos/index.php?id_texto=10042006183716

Taylor, Diana *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*

URL : <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html/>

Consultado por última vez 12 /de octubre de 2012

URL: <http://artescenicass.uclm.es/>. Consultado por última vez 10 /de octubre de 2012

URL:<http://www.albertvidal.es/site/es/cr%C3%ADticas/> Consultado por última vez 10 /de octubre de 2012

URL: <http://www.teatrolacandelaria.org.co/> Consultado por última vez 10 /de octubre de 2012

URL: <http://www.corporacioncolombianadeteatro.com/> Consultado por última vez 12 /de octubre de 2012

URL: <http://www.yuyachkani.org/> Consultado por última vez 12 /de octubre de 2012