

El acontecimiento teatral contemporáneo. Apuntes sobre su desarrollo en Lima

The contemporary theatrical event. Notes on its development in Lima

María Milagros Esquivel Roca

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y Universidad

Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

maria.esquivel@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-9758-3297

Resumen

El artículo recuerda los componentes del acontecimiento teatral contemporáneo y los relaciona con acciones escénicas ocurridas en Lima en las últimas cuatro décadas. Para ello, revisa la función de la palabra en una materialidad escénica que se construye desde un cuerpo en movimiento, así como las categorías teatralidad y *performance*. También se detiene en el rol del espectador, como observador-traductor de significados del hecho escénico en el que es copartícipe.

El artículo se aproxima al entendimiento del hecho escénico o del acontecimiento teatral, valiéndose de autores como Artaud, Dubatti, Fischer-Lichte, Lehman, Prieto, Rancière, entre otros. Se teoriza el marco de una teatralidad que integra cualquier manifestación escénica en la que la espacialidad, sonoridad y corporalidad son fibras de una textualidad multisensorial, provista de significados que se terminan de construir desde la mirada de un espectador activo.

Palabras clave: teatralidad, corporalidad, *performance*

Abstract

The article puts into focus the components of the contemporary theatrical event. To do this, it reviews several categories, such as 'theatricality' and 'performance', as well as the role of words within a scenic materiality constructed beginning with the moving body. It also examines the role of the audience as an observing translator of the meanings of the scenic event of which it partakes.

This article approaches an understanding of the scenic or theatrical event through authors such as Artaud, Dubatti, Fischer-Lichte, Lehman, Prieto and Rancière, among others. A theoretical framework is attempted for a certain theatricality that integrates any scenic manifestation in which space, sound, and body are fibers of a multi-sensory textual weave whose full meaning is wholly completed only by an active spectator.

Keywords: Theatricality, corporality, performance

Fecha de envío: 28/2/2021 **Fecha de aceptación:** 15/6/2021

Introducción

En el mundo occidental, el teatro ha estado frecuentemente asociado a la interpretación de un texto literario o, a lo sumo, a la obra hablada surgida en un proceso de creación colectiva. Si bien en el Perú la conexión con el *taki*, fiesta integral de música y danza, podría acercarnos a una concepción del hecho teatral más asociada al cuerpo en movimiento¹, las reseñas o estudios teatrales, hasta hace poco, han estado sobre todo orientadas a revisar textos dramáticos como base de la teatralidad existente. Sin embargo, las formas en las que el teatro viene sucediendo en Lima y otras ciudades de nuestro país distan en muchos casos de las formulaciones antes mencionadas. Ante la necesidad de nombrar, de alguna manera, aquello que no se sabe si es o no teatro, en la práctica se ha empezado a utilizar el nombre *performance* para referirse a manifestaciones escénicas que no tienen un hilo conductor aparente o que no se sostienen en la palabra hablada, situaciones en las que no se puede disociar al personaje del cuerpo del actor o *performer*; acciones en las que el juego de la ficción se vuelve expresamente evidente o se deja de lado la ficción para exponer la realidad; montajes en los que hay danza, música, poesía, narración, como materialidades que coexisten en paralelo. En este contexto, es preciso recordar los fundamentos de una teatralidad que nos permita seguir analizando el acontecimiento escénico contemporáneo y su aterrizaje local.

Desarrollo

El drama, la palabra y el gesto

La crisis del lenguaje empieza a finales del siglo XIX, cuando su capacidad comunicativa es revisada desde diferentes medios de producción artística. Lo que había empezado con la pintura expresionista se lleva a un cuestionamiento mayor en la llamada *vanguardia clásica*, que termina viendo las palabras como combinaciones de sonido, dentro de “una crisis verbal” que asigna una nueva mirada sobre el cuerpo (Sánchez Montes, 2004). Es así que en las primeras décadas del siglo XX las vanguardias irán construyendo y cuestionando las relaciones arte-sociedad, considerando, entre otras, las dimensiones de la palabra y del cuerpo.

La palabra poética se refugia en el ritmo, la música, el sonido. El *Art poétique* de Verlaine de 1873 reclama “música antes que nada” (1999, p. 36) y en ese camino de abstracción se puede llegar a la lengua inventada de Hugo Ball. Los “poemas fonéticos” de Ball son, si no una salida, al menos un escape frente a un “fatalismo económico” regido por la máquina y la banalidad de la palabra periodística; esta “alquimia” de la palabra es un intento por conservar su pureza (Ball, 2005). Ball, Tzara, junto con otros artistas, iniciarían el teatro dadaísta a inicios del siglo XX, sus formas serán un cuestionamiento al teatro burgués y al uso del lenguaje. Estamos en los antecedentes de lo que se considera la *performance* y con ello el desplazamiento de lo re-presentado. En el Perú encontramos estos antecedentes performáticos en la conocida danza que la bailarina Norka Rouskaya realizó en el cementerio en 1917: un grupo de intelectuales, entre los que se encontraba José Carlos Mariátegui, irrumpen en el cementerio para ver la *Marcha fúnebre* de Chopin interpretada por Rouskaya². Estas transformaciones continuarán durante todo el siglo, acercarán el terreno teatral a otras conexiones con la realidad y a nuevas relaciones actor-espectador.

Artaud es un punto de quiebre o de retorno en la historia del teatro occidental y en las artes en general. En la búsqueda de un “teatro de la crueldad” y en la necesidad de develar aquello que la “normalidad” oculta, el artista plantea el rompimiento con la palabra como condición necesaria para acercarse a un grado mayor de realidad, recuperar la lucidez y permitir el ingreso de la vida, de lo sagrado, a la escena. Para ello, es necesario “sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento” (2006, p. 121). Ese lenguaje, propio del teatro, no se limita al texto escrito de antemano ni al abordaje analítico de los personajes de la historia, sino que viene a ser “una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (2006, p. 99), que requiere movimiento y ritmo en el espacio para lograr un “estado de seminconsciencia”, al que la rigidez de la palabra, que ha perdido poesía (encantamiento), impide llegar; se trata de un lenguaje “físico” y “material”, propio de los “medios de expresión utilizables en escena como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado” (2006, p. 41). En Artaud tenemos el reclamo histórico de un teatro que se acerque a un estado puro y visceral. Para ello, la síntesis de la palabra resulta insuficiente y lo que prima es el gesto, el cuerpo dramático como sistema de oposiciones y de pulsiones en un espacio y tiempo determinados; es decir, en un estado absolutamente presente.

Después y antes del drama

En la década de 1980, en un contexto de guerra interna, el teatro bailado de José Enrique Mavila se apoya en esta urgencia artaudiana: a propósito de *Made in Perú* (1986) —espectáculo teatral que a través de acciones y sonidos (como incendiar un periódico o arrastrar piedras) sumerge al espectador en el período de violencia que cercaba al país en ese momento—, el director reconoce que no busca decir algo en específico, sino “sacudir al espectador” y que este haga “su propia interpretación” de la historia que está viviendo (Espinosa, 1986). Una necesidad similar podemos ver en el espectáculo *Y si después de tantas palabras* (1989) del grupo Íntegro; aquí el gesto suple a la palabra en un intento por “somatizar a Vallejo” (Salazar, 1989) y entrar en la profunda carne del dolor. La danza de cuerpos llenos de barro, la luz y el sonido sostienen un espectáculo que ha necesitado enmudecer: dejar que los cuerpos en tensión circulen, se confronten, intenten una ruta, para que quizás, luego de tantas guerras, la palabra encarnada vuelva a tener sentido.

Made in Perú y *Si después de tantas palabras* se sostienen en ejes diversos a los principios de totalidad, ilusión y representación, asociados al teatro dramático. Se trata más bien de “una práctica del discurso teatral nueva y diversificada”, que Lehmann (2013) califica como teatro posdramático. Los elementos del teatro dramático aparecen en el teatro posdramático, pero no son más la columna vertebral. La palabra deja entonces de ser el elemento articulador y queda liberada de la necesaria construcción causal; puede volverse incluso sonoridad pura o poesía espacial. En este universo la narrativa prescinde de la relación causa-efecto; el juego de mimesis o representación adquiere nuevas relaciones con lo real³.

Con el cambio de siglo, en el Perú las formas posdramáticas se empiezan expandir en el tejido teatral. Lucía Lora, en la tesis *Yuyachkani en la posmodernidad: Visibilización y resistencia* (2019), analiza el encuentro con la posmodernidad en tres creaciones o productos culturales del grupo (hechas a partir de 2000). Lora señala que

a partir de *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*, el grupo cultural Yuyachkani pasa de la tragedia dramática a la posdramática, presentando personajes con una fractura al interior de los ellos mismos como personajes y en el límite (2019, p. 32).

El espectador activo y la significatividad sugerida

Los otros trabajos de Yuyachkani que Lora sitúa en el universo descentrado de la posmodernidad son *Sin título, técnica mixta* (2004) y *Discurso de promoción* (2017).

En todas estas *performances* la autora identifica el rol activo del espectador, al recibir fragmentos de un universo deconstruido y verse en la necesidad de proponer una lectura, que se integra a la construcción política de la historia del país. De esta manera, se estaría creando una comunidad de narradores y de traductores que sostienen “el papel de intérpretes activos” en la creación de su propia traducción (Rancière, 2010, p. 28).

En el acontecimiento teatral contemporáneo, el espectador —ese otro cuerpo expectante— puede a su vez tomar un rol de ejecutor o de aparentemente solo observador, y puede integrar el rito o salir de él para observarlo desde la aparente separación de quien está, por ejemplo, sentado en una butaca observando a actores “interpretar” personajes construidos para la ficción. La conciencia de expectación del ente poético (Dubatti, 2016) puede ser intermitente y darse de múltiples modos, desde la separación en un teatro con cuarta pared⁴ hasta en el acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y poiesis favorece el canal de pasaje (Dubatti, 2016, p. 36). Esta posibilidad de acción y expectación, que linda con lo real, se plantea, como se ha visto, en *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* (2000). Yuyachkani se presenta en las galerías de un centro comercial de Lima, la gente que transita por la zona se vuelve público del acontecimiento, toma una posición frente al hecho teatral; lo que ve y escucha son escenas y acciones que, entre otras cosas, desenmascaran personajes de la política peruana en un momento de suma fragilidad de la institucionalidad democrática. El público de *Hecho en el Perú* se vuelve también parte viva de la acción escénica, en un juego oscilante que está interpelándolo como habitante del Perú en un momento y espacio específicos. Por otro lado, Yuyachkani parte del teatro y abre canales de pasaje hacia otras disciplinas, entra al terreno de la *performance* sin negar la teatralidad del evento. La comunicación de significados entre la escena y el espectador ya no es tal en las formas posdramáticas, sino que más bien se da una transmisión mágica en el sentido artaudiano (Lehmann, 2013). Efectivamente, la “profunda humanidad” que Artaud (2006) reclama para el teatro requiere la gramática de un nuevo lenguaje que “ilumine otra vez las relaciones fijas y encerradas en las estratificaciones de la sílaba humana” (p. 122), otro lenguaje que devuelva “al lenguaje de la palabra su antigua eficacia mágica, su esencial poder de encantamiento” (p. 123). Estamos entonces frente a una “significatividad sugerida” en la que no hay una “representación lingüística de hechos”, sino una *posición* de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un *sentido*, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto (Lehmann, 2013, p. 260). Una

situación similar ocurre en la danza-teatro de Íntegro a finales del siglo XX. Esta danza no puede nunca reducirse a una dimensión significativa ni separarse del cuerpo fenoménico del bailarín⁵; estamos frente a “cuerpos fuertemente individualizados y nunca homologables que viven la representación de sí mismos en la escena” (Bentivoglio, 1990, pp. 55-56).

Teatralidad, acontecimiento y *performance*

Lo interesante de estas nuevas teatralidades es encontrar sus conexiones con lo que siempre ha sido el teatro; estas prácticas nos acercan a una “visión (re) ampliada del teatro”, que devuelve al teatro lo que la modernidad le restringió, es decir, “una vasta masa de fenómenos teatrales” integrados al “teatro-matriz” (Dubatti, 2017). En ese sentido, Cornago (2006) entiende la designación de teatro posdramático para el nuevo drama como una salida teórica, que permite analizar aquello que no está desconectado de las vanguardias históricas y que más bien reivindica “elementos que nunca han dejado de estar profundamente inscritos en la base del hecho teatral en su sentido más universal” (p. 219), como son: la lógica de la colectividad, la comunicación sensorial con el espectador y el trabajo en los diferentes planos materiales de la escena. Estos planos funcionan como un sistema de oposiciones y resistencias de lenguajes. No solo es la palabra la que se opone a la representación, sino que todos los materiales entran en un estado de tensión y la obra teatral es un proceso constante de fragmentación; desde diversos canales hay un juego entre lo concreto de la presentación y un posible significado ulterior que la escena plantea como interrogante.

El teatro es siempre acontecimiento o hecho convivial; sin embargo, llega un momento en que la acción escénica se permeabiliza conscientemente a un contexto presente o a un devenir que desvirtúa las relaciones dicotómicas actor-espectador, cuerpo-mente, arte-vida. Estas manifestaciones, realizaciones escénicas del arte de la *performance* y del teatro experimental surgidas desde la década de 1970, son entendidas por Fischer-Lichte bajo el lente de la *Estética de lo performativo* (2014): aquí la realización escénica se produce y se regula por medio del “bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoético, que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado ha de ser de naturaleza abierta e impredecible” (p. 81). Nos encontramos frente a un suceso que se va creando en su transcurrir y que responde a la participación y a la visión de todos los cuerpos presentes; volvemos al fundamento del teatro como lugar de encuentro, con espectadores partícipes a través de su presencia física, su percepción y sus reacciones, capaces de intervenir

en la materialidad del suceso. *JOB* es una *performance* de Alonso Núñez, una exploración de lo que puede ser el dolor desde el tiempo y el espacio presente. El público es invitado a acompañar y contener el cuerpo del *performer* donde este se encuentre: la playa, la calle, un teatro, una casa en demolición. En 2017 Núñez presentó *JOB* en los exteriores del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. El *performer* dejaba su cuerpo rodar por las escalinatas de piedra y el público lo seguía en el recorrido hasta llegar a una gran explanada frente al mar. Los gestos y sonidos emitidos en la danza de Núñez construían un cuerpo integrado al espacio arquitectónico, así como a su representación signficante; desde la corporalidad del *performer* se generaba un vínculo con esos otros cuerpos desaparecidos y sufridos durante el conflicto armado que vivió el Perú, cuya memoria también habitaba el espacio de re-presentación.

Las reflexiones teóricas sobre los conceptos de teatralidad y *performance* son diversas y en muchos casos se encuentran en un campo de fricción (Prieto, 2009, p. 1). Sabemos que la teatralidad no es exclusiva del teatro y puede darse en fiestas, ceremonias, eventos sociales, eventos políticos; por otro lado, la noción de *performance* a su vez es un lente para observar acontecimientos no solamente artísticos (Taylor, 2011)⁶. La *performance* artística podría ser, entonces, una forma de plantear o estudiar un acto escénico desde su devenir concreto, es decir, como un acontecimiento no ficcional, cuando un artista usa su cuerpo y hace algo para ser mostrado (Taylor, 2016).

Experiencias “más allá del teatro”

En Lima, hacia la llegada del siglo XXI, se empiezan a producir eventos de *performance* o acontecimientos con una nueva mirada y/o préstamo de lo teatral. En 1998 inicia sus actividades en Lima la Asociación para la Investigación Teatral La Otra Orilla (LOT), bajo la dirección de Carlos Cueva. Desde sus inicios LOT construye “puestas en escena experimentales” en las que la voz del actor se refugia en la neutralidad para escapar de lo que Cueva considera “la dictadura de la representación”. Esta voz ajena al texto busca disociar la regular “organicidad de la relación actor-voz-acción a la que aspira aún hoy el teatro dramático” (Mitrovic, 2019). Cueva (2019) sitúa el trabajo de LOT en el terreno de la *performance* y de las “experiencias más allá del teatro”, que producen “acciones efímeras y totalizadoras” no regidas por los sistemas de la representación; para el director la *performance* llega a ser una experiencia que toma insumos prestados de otras artes y de la realidad cotidiana. Dentro de la *Zona fronteriza* de LOT, situamos la toma de espacios como las antiguas Galerías Boza en el Centro de Lima: en

2011 un grupo de artistas e investigadores de distintas disciplinas (danza, teatro, arquitectura, sociología, video) intervienen este centro comercial que décadas atrás representó el avance de la arquitectura y que al momento de la intervención se ha convertido en una “ruina contemporánea”; usando el concepto de “suspensión” se producen una serie de instalaciones y *performances* que dialogan o se adhieren a las acciones ordinarias que suceden regularmente en las galerías, como es el caso de una acción en la que *performers* “actúan” y se confunden los mozos del café que, en ese momento, seguía en funcionamiento en las galerías.

Entre las artistas invitadas a explorar en las galerías Boza estaba Amapola Prada. Ella toma algunas paredes de los cuartos de la galería e instala frases con pintura roja que dicen: “la casa está sucia”, “me duelen las varices”, “limpiando mocos y picando cebolla se me fue la vida”. La joven Amapola hará un recorrido por las salas pintando de blanco las frases escritas, y al final pasará pintura sobre la cara de una mujer mayor, quien está sentada en una silla al costado de la última frase del recorrido. Esta mujer parece dormir frente a un televisor sin señal y tiene un plato de lentejas entre las manos. Aquí la experiencia “más allá del teatro” se sintetiza en una acción: pintar/borrar/limpiar/maquillar las galerías/la historia/la vida de la mujer sentada en la silla/la vida de la *performer* que pinta. A la percepción significativa se le pueden atribuir una serie de significados, al mismo tiempo que hay una autorreferencialidad, significado y significante coinciden (Fischer-Lichte, 2014, p. 292). Prada escapa al juego de la representación y “acciona”, la mujer sentada (su abuela) ha cerrado los ojos y ha acomodado su cuerpo para que parezca que duerme; estamos en el terreno de lo que Prieto llama la represent-acción, cuando el/la *performer*, a través de un “signo corporal que involucra gesto, tiempo, espacio y movimiento [...] invita al espectador a que se replantee la tendencia mecánica de asociar un significado al significante artístico” (2007, p. 24). La *performance* se repetiría años después en el *Simposio más allá del teatro* (2006) de LOT, esta vez con el título de *Mamá*, palabra que orienta la acción y al mismo tiempo no hace más que recordar el “sistema de tensiones” entre el juego construido y “lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo” (Cornago, 2005, párr. 10).

Textura y sinestesia

En el *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo* aparece el término *textura* para referirse a los elementos de un texto o *performance* que “se engastan o se tejen en un dispositivo” (Pavis, 2016, p. 347). Esta textura o textualidad puede dar lugar a la parataxis o no jerarquía de medios teatrales (Lehmann,

2013), como ha venido sucediendo en el trabajo del grupo Íntegro. Aquí los tejidos escénicos integrados por la plástica (la luz), el cuerpo y el sonido se han ido complejizando en el transcurso de las décadas; Naters, director de Íntegro, reconoce lo sinestésico como una constante en el trabajo del grupo y admite que lo que en un principio podía estar asociado a formas de la danza-teatro o del butoh, se ha ido transformando en un ritual transdisciplinario con fronteras difusas entre los diversos lenguajes: “Si bien existe la danza, existe la plástica, no se lee directamente de manera parcial, más bien no se llega a leer exactamente si se trata de danza o de pintura en escena o de cine” (Naters, 2020). La creación en Íntegro se da en algunos de los márgenes que pueden llegar a tener las fronteras teatrales, al mismo tiempo demanda ese retorno al ritual, al viaje de los sentidos, voces y texturas. Esta amalgama escénica es clara en *Ino Moxo* (2014), obra inspirada en la novela de César Moro *Las tres mitades de Ino Moxo*. Aquí la *performance* multiplica y condensa visiones que surgen en la ceremonia de toma de ayahuasca. Los icaros o cantos chamánicos que se escuchan en vivo acompañan el viaje de cada espectador y, al mismo tiempo, hay una denuncia política sobre el maltrato al medioambiente y a la población aborígen amazónica. *Ino Moxo* es un ritual tecnológico, que además está concebido como un acto de medicina, al ser la ayahuasca una planta de sanación⁷.

Dispositivos teatrales documentales

Diéguez (2009) ha desarrollado el concepto *teatralidades liminales* para describir “diferentes dispositivos testimoniales y/o documentales” en la creación escénica latinoamericana, que se conectan con lo político “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” (párr. 1). Entre esas *performances* la autora menciona *Sin título, técnica mixta; Antígona, Rosa Cuchillo y Adiós, Ayacucho*, del grupo Yuyachkani (párr. 3). En *teatralidades liminales* la ficción y la realidad yuxtaponen, las aproximaciones a la corporalidad del “personaje” plantean una “tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico” (Fischer-Lichte, 2014, p. 168), es decir que el artista no presta su cuerpo a una idea o personaje, sino que hay una “corporización” o forma de encarnación desde la propia fisicalidad o materia del performer (Fischer-Lichte, 2014).

En las últimas décadas, en Lima y en otras regiones del Perú, se multiplican las formas de dispositivos testimoniales y/o documentales, se recurre a la autobiografía, la autoficción o a la narración periodística como medios de poner en evidencia corporalidades o espacios invisibilizados en el tejido social.

Elizabeth Lino se autodenomina *La última reina* para denunciar la desaparición de la ciudad de Cerro de Pasco debido al tajo minero en expansión. Lino ironiza constantemente desde su condición de reina de la ciudad donde nació y creció. En un inicio se trata de una *performance* que se presenta en espacios culturales y luego el cuerpo de la reina toma otros espacios urbanos para seguir teatralizando, en un diálogo frontal con el espectador, una situación política y económica que remueve su historia personal. *Proyecto empleadas* de Rodrigo Benza es también una obra de teatro documental hecha como “creación colectiva interdisciplinaria”. La investigación recoge testimonios de empleadas domésticas y de empleadoras y empleadores; esta vez son actrices las que corporeizan los testimonios de otras mujeres, historias que se filtran con sus propias vivencias para construir “un juego entre los límites de la ficción y la realidad” (Nuevos lenguajes, 2010). Se trata de una obra con propósitos claros aunque bastante abiertos; el interés es invitar al público a reflexionar sobre nuestro comportamiento como sociedad, a partir de un personajes que sufre distintas discriminaciones: ser mujer, provinciana, pobre y, a veces, analfabeta (Benza, 2010).

Conclusiones

El teatro ha ido redefiniendo sus fronteras y entendiéndose como acontecimiento que se produce a partir del encuentro actor-espectador. Esta revisión de las bases de la teatralidad occidental permite también evidenciar las conexiones con la teatralidad andina y el *taki*, o fiesta integral de música y danza.

En las últimas cuatro décadas la escena limeña se ha nutrido de acciones que han recompuesto y cuestionado los límites de la teatralidad, explorando múltiples lenguajes, como pueden ser la danza, el teatro documental, el arte acción y las conexiones arte-vida. Estos lenguajes se encuentran o se yuxtaponen para impulsar acontecimientos que van desdibujando o proponiendo nuevos juegos entre la representación y la presentación, la realidad y la ficción.

El cuerpo, como objeto y sujeto, se ha vuelto eje en la producción de discursos corporeizados que se posicionan frente al contexto social y político que los sostiene. El cuerpo fenoménico del actor permite acercarse a múltiples vertientes de lo documental. El teatro y la *performance* artística devienen campos interrelacionados, en una escena que se construye también desde la mirada y la acción del espectador.

La eficacia de la palabra se confronta con una dramaturgia visual, sonora y espacial que la resignifica, la vuelve sonido y movimiento.

Notas

- 1 Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani, reconoce la influencia del *taki* en la investigación teatral de su colectivo: “Hemos tomado inspiración tanto de esta noción de performatividad prehispánica como de la observación y práctica de danzas tradicionales a las que hemos recurrido, para crear un entrenamiento que encuentre equivalencias con los principios de la antropología teatral” (2014, p. 261).
- 2 Tarazona considera esta *performance* como un “incidente previo” al accionismo en el Perú (2005, p. 9).
- 3 En relación con la mimesis, Lhemann continúa recordando que esta ha sido vista desde la Antigüedad como “la representación encarnada de la realidad imitada” y, sin embargo, el significado de la palabra *mimeisthai* “significa originariamente ‘representación mediante la danza’, no imitación” (2013, p. 121). En efecto, la mimesis en la Grecia antigua se producía en ceremonias rituales, en las que las personas entraban en un estado de conexión con la divinidad y sus cuerpos se transformaban “encarnando” el personaje divino.
- 4 La cuarta pared es un término teatral que alude a la pared imaginaria que separa actores de espectadores. Es la pared invisible, que permite el juego de la representación, el hacer “como si” los actores no se supiesen observados y los espectadores estuviesen observando una realidad de la que no son parte.
- 5 Bentivoglio (1990) atribuye estas características a la danza-teatro surgida en Alemania en la década de 1970.
- 6 Taylor plantea que la “teatralidad (tomar una situación *como* teatro) hace alarde de su artificio, de su ‘ser construida’” (2011, p. 25), y se enfoca en una dimensión social (al igual que el *espectáculo*), mientras que “*Performance* (sustantivo), *to perform* (verbo) abarcan no solo las dimensiones sociales e individuales sino también las interacciones permanentes entre ambos”.
- 7 Naters reconoce que “De alguna manera, impedir el razonamiento que te dan las palabras permite una catarsis tremenda... Algo se mueve internamente y hace que sea más claro el razonamiento de lo que se ha producido en el cuerpo. Muchas veces eso no sucede, estamos desconectados del cuerpo”. Para Ana Zavala, integrante del grupo Íntegro, el propósito creador es contradecir esa banalidad que impide que “uno se estime, se pregunte y contemple” (Naters y Zavala, 2016).

Contribución de la autora

María Milagros Esquivel Roca ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno. No existen potenciales conflictos con respecto a la publicación del artículo.

Trayectoria académica

Milagros Esquivel estudió Artes Escénicas en la Universidad de París VIII. Es licenciada en Derecho por la Universidad de Lima y ha concluido la maestría de Escritura Creativa en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los artículos “L’atelier l’autre miroir” en *La reconnaissance à l’école: Perspectives internationales* (Presses de l’Université de Laval, 2016), “Hacia una teatralidad estética y política en el Perú contemporáneo” (Octavo Congreso AIP en U of Ottawa, 2018), “Construcciones de la textualidad en la escena local” (“II Congreso internacional de estudios teatrales”, Ensad, 2018). Ha ejercido la docencia en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2006). *El teatro y su doble*. Edhasa.
- Ball, H. (2005). *La huida del tiempo (un diario). Con el primer manifiesto dadaísta*. El Acantilado.
- Bentivoglio, L. (1990). Teatro-danza: descripción de un paisaje. *El Público. Revista Bimestral del Espectáculo*, 76, 50-61.
- Benza, R. (mayo de 2010). Entrevista a Jorge Baldeón, Rodrigo Benza, Proyecto Empleadas. <http://ciudadaniasx.org/entrevista-a-jorge-baldeon-rodrigo-benza-proyecto-empleadas/>
- Cueva, C. (2019). ¿Qué es la performance? Parte 3. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P0Ky7dTDbMM>
- Cornago, O. (2006). Teatro posdramático: Las resistencias de la representación. En J. Sánchez y J. Abellan (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cornago, O. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de Fondo*, 1(1). <http://archivoartea.uclm.es/textos/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad/>

- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. <http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- Dubatti, J. (2017). Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En J. Dubatti (Coord.), *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp.13-36). Ensad.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Ensad.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Espinosa, A. (30 de setiembre de 1986). Entrevista “Made in Perú”, ¿una propuesta anárquica? *La Razón*.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Cendeac.
- Lora, L. (2019). *Yuyachkani en la posmodernidad: Visibilización y resistencia*. [Tesis de magíster en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15182/Lora_Cuentas_Yuyachkani_posmodernidad_visibilizaci%c3%b3n1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Nuevos lenguajes del arte en escena. (11 de marzo de 2010). *El Comercio*. <http://e.elcomercio.pe/66/impresa/pdf/2010/03/11/ECCU110310c7.pdf>
- Naters, O. (2020). Introducción a la danza. Clase 2. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YpeN52ozxv8>
- Naters, O. y Zavala, A. (2016). *Ino Moxo: Danza, teatro y resonancias*. <https://redaccion.lamula.pe/2016/04/01/ino-moxo/valentinaperezllosa/mazónicas>
- Mitrovic, M. (agosto de 2019). Sujeto, espacio y utopía en LOT. <http://lotperu.org/project/dialogos-escenicos/>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Toma.
- Prieto, A. (2009). ¡Lucha Libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Universidad Veracruzana. <http://archivoarte.uclm.es/textos/lucha-libre-actuaciones-de-teatralidad-y-performance/>
- Prieto, A. (2007). Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 1, 21-33. <http://archivoarte.uclm.es/textos/performance-y-teatralidad-liminal-hacia-la-represent-accion/>

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Rubio, M. (2014). Sobrevivir en grupo. *Teatro e Storia*, 35, 255-267. <http://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-19-rubio.pdf>
- Salazar, H. (octubre de 1989). Una (otra) identidad de la danza-teatro. *El Público*, 52-53.
- Sánchez Montes, M. J. (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Biblioteca Otras Eutopías.
- Taylor, D. (2016). ¿Qué es una performance? <https://www.youtube.com/watch?v=to9jSVcj6KU>
- Taylor, D. (2011). Introducción, performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Verlaine, P. (1999). *One hundred and one poems by Paul Verlaine: a bilingual edition* [Ciento un poemas de Paul Verlaine]. N. Shapiro (Trad.). University of Chicago.
- Tarazona, E. (2005) *Accionismo en el Perú (1965-2000). Rastros y fuentes para una primera cronología*. ICPNA. https://www.academia.edu/6400139/Accionismo_en_el_Per%C3%BA_1965-2000_-_Rastros_y_fuentes_para_una_primera_cronolog%C3%ADa