

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La revolución del Teatro Latinoamericano: reflexiones sobre los movimientos sociales, la responsabilidad ética y su influencia en la performance del teatro en Latinoamérica

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Maritza Alexandra Díaz Allca

Asesora:

Pamela María Lastres Dammert

Lima, 2021

Resumen

Hacia finales de la década de los setenta, Latinoamérica se vio afectada por el sistema neoliberal, la crisis económica, el desplazamiento de poblaciones, la explotación de los suelos, las dictaduras militares y los grupos armados, que generaron caos a niveles preocupantes.

Los movimientos sociales, en esta época, visibilizan las brechas sociales y demandan transformación en relación a la calidad de vida, derechos humanos y la institucionalización de órganos que los representen. Es en este contexto caótico, junto a los movimientos surrealistas, donde el teatro en Latinoamérica se verá influido y se reestructurará a nivel ético y poético.

Los encargados de la labor artística teatral, modificaron la jerarquía, la dramaturgia y la estética movilizadas por el sentido de compromiso para con su región.

La consciencia que les confiere la imagen de un otro distinto a ellos les proporciona un sentido de responsabilidad ética, a partir del cual modificarán su representación y la performance del teatro latinoamericano. Por otro lado, podemos hablar de un Teatro Latinoamericano que es de carácter político pues tiene como fin transformar, denunciar y protestar en escena.

Este artículo tiene como objetivo demostrar que la responsabilidad ética del representante configura la performance del teatro latinoamericano. Esto se debe a que este se transforma en una herramienta de provocación, denuncia y protesta que acciona en escena a través de la visibilización del contexto de desigualdad social y opresión de fines de los años setenta.

Abstract

Towards the end of the 1970s, Latin America was affected by the neoliberal system, the economic crisis, the displacement of populations, the exploitation of soils, military dictatorships and armed groups, which generated chaos at worrying levels.

Social movements, at that time, made visible the social gaps and demanded transformation in relation to the quality of life, human rights and the institutionalization of bodies that represent them. It is in this chaotic context, together with the surrealist movements, where theater in Latin America would be influenced and restructured on an ethical and poetic level.

Those in charge of the theatrical artistic work modified the hierarchy, the dramaturgy and the aesthetics mobilized by the sense of commitment to their region.

The awareness that the image of the other different from them provided them with a sense of ethical responsibility, from which they will modify their representation and performance of Latin American theater. On the other hand, we can speak of a political Latin American Theater because it aims to transform, denounce and protest on stage.

This article aims to demonstrate that the ethical responsibility of the actor shapes the performance of Latin American theater. This is due to the fact that it becomes a tool of provocation, denunciation and protest that operates on stage through the visibility of the context of social inequality and oppression of the late 1970s.

Agradecimientos

Al teatro y mis ganas de cambiar el mundo

A mamá Lola

A mamá Rosa

A mamá Toya

A mis maestrxs

A mis compañerxs

A la tierra que me vio nacer y a la que volveré para trascender

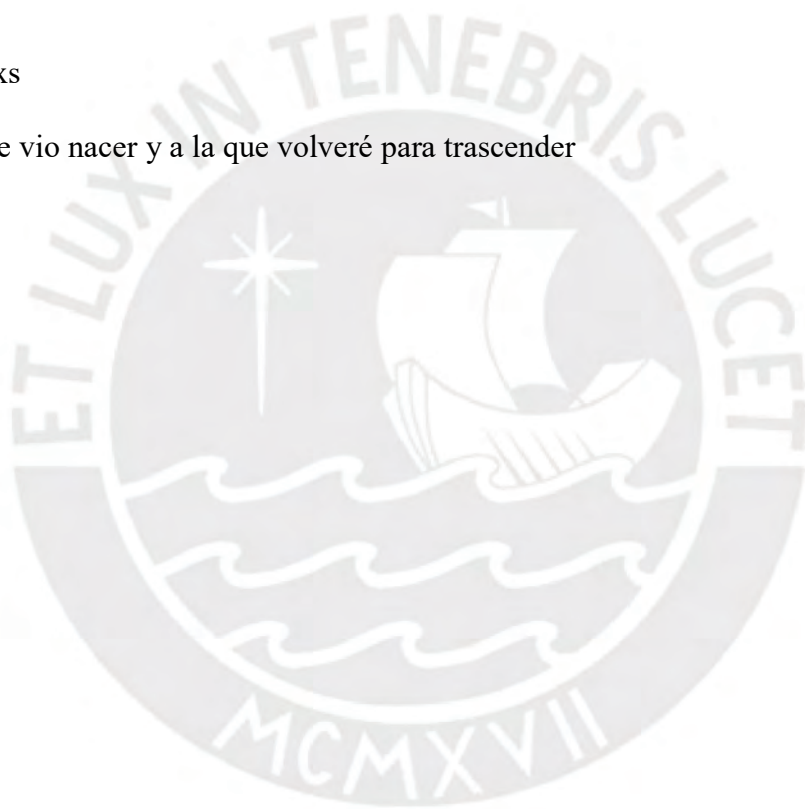


Tabla de contenidos

Resumen	ii
Abstract	iii
Agradecimientos	iv
Introducción	1
Capítulo 1. La responsabilidad ética sobre la identidad cultural y los movimientos sociales que influyen sobre el teatro en Latinoamérica	3
Capítulo 2. Las características de la performance en el Teatro Latinoamericano y su instrumentalización como agente visibilizador ante los conflictos sociales y políticos	15
Conclusiones	23
Recomendaciones	24
Lista de referencias	25

Introducción

Este artículo es una breve reflexión sobre los movimientos sociales y su influencia en la génesis del teatro de creación colectiva en Latinoamérica, hacia fines de la década del setenta. La colonia es el punto de partida para el relato histórico de la presente; además, la ideología que esta empresa trajo consigo desarrolló fenómenos antropológicos que han sido discutidos por estudiosos de las ciencias sociales, políticas, filósofos y artistas escénicos con el fin de explicar la influencia que tuvo sobre la identidad y la política en Latinoamérica.

Los estudios culturales contextualizarán el término cultura, que será punto de comunión entre las artes escénicas y las ciencias sociales, hago dialogar ambas ramas con el fin de explicar cómo la identidad cultural en Latinoamérica es diversa y su población demanda necesidades heterogéneas. De esta forma, el teatro conformado por quienes son parte del contexto de crisis en Latinoamérica encuentra la necesidad de responder ante ella.

El movimiento de teatro de grupo o de creación colectiva surge en Latinoamérica frente a la crisis que atraviesa. Este movimiento renueva la estructura jerárquica del teatro occidental modificando la imagen del director y autor como creadores y no como autoridad. Surgen grupos de teatro a lo largo del territorio con la premisa de trabajar en colectivo, ellos pretenden acercarse al público con el fin de militar junto a ellos y responder a sus demandas en escena. Además, la descentralización de las salas teatrales hacia la calle será otra característica que influirá en la estética y performance de este fenómeno. La dramaturgia que este teatro construye es considerada nueva por las características que presenta.

Frente al fin del teatro de creación colectiva surge la responsabilidad ética, la ética del cuidado y la ética de la representación como términos que explican el fenómeno deontológico detrás de su performance. Asimismo, este movimiento responde a una identidad que reconoce la diversidad del territorio donde ha nacido, el cuidado en la representación y la responsabilidad para con su sociedad. Estos son los pilares deontológicos del teatro de creación colectiva.

El reconocimiento del otro desde la responsabilidad y el cuidado en la representación discurren en el fenómeno del teatro latinoamericano, influyen en su lenguaje performático y gesta un teatro necesario que resuena frente a la crisis que su sociedad aqueja hasta la actualidad.



Capítulo 1. La responsabilidad ética sobre la identidad cultural y los movimientos sociales que influyen sobre el teatro en Latinoamérica

En la actualidad se considera a Latinoamérica como la cuna de la diversidad cultural. Los fenómenos antropológicos que se manifiestan en este territorio influenciaron de forma particular la identidad y expresión de sus habitantes.

América Latina es, por definición, tierra de mestizaje, de encuentro de pueblos y culturas. Ese es su signo y su esperanza, su verdadero capital humano y cultural. (...) El mestizaje es lo que define nuestro ser y quehacer como latinoamericanos. Define nuestra personalidad y, a la vez, define nuestras posibilidades como pueblo, nuestra originalidad y poder creador (Tünnermann, 2007, p.5).

Tünnermann (2007) menciona “tierra de mestizaje” al espacio geográfico que hacia el siglo XVI era denominado “Las indias”, después de la visita de Colón. Más adelante, la empresa colonial, impulsada por España, desarrolla en Latinoamérica un espacio híbrido de ideologías a partir de la relación, intercambio e influencia de quienes, originalmente, lo habitaban, de quienes la visitan y de quienes, obligatoriamente, fueron llevados hacia ella; es decir, europeos, asiáticos, africanos e indígenas conviviendo.

A fines de la década del setenta, en el siglo XX, la antropología explica que las identidades surgidas de aquel intercambio cultural resultan distantes y heterogéneas entre sí; por lo que, las demandas particulares de cada una frente al estado crítico e ineficiente de aquellos años produce el fenómeno denominado: movimientos sociales. Lo paradójico es que la antropología,

herramienta que emplearemos para comprender este proceso, nace del colonialismo y se influencia por el movimiento evolucionista.

La antropología nace con el objetivo de estudiar al otro a partir de sus diferencias, este proceso polariza la visión del hombre civilizado sobre el primitivo, así lo explica Fonseca:

(...) el ser primitivo de las sociedades no occidentales constituye el inicio de la línea de progreso; y el ser “civilizado” de las sociedades occidentales, su objeto. Sobre esta polarización se sostiene que las ideas universalistas de la Ilustración que sirvieron y continúan sirviendo como justificación de la colonización europea y el imperialismo en general. Dentro de esta lógica, dichas ideas asignan a Occidente la eterna misión de civilizar al resto del mundo (Fonseca, p.236).

Alrededor del mundo, y en los siguientes siglos, Gran Bretaña y Francia colonizan vastos territorios en parte de la India y África perpetuando esta práctica. Posteriormente, la Ilustración y el racionalismo en adhesión a la ciencia y el modernismo calan sobre la misión civilizadora, estos movimientos inducen juicios éticos que cuestionan la capacidad de quienes son colonizados en estas prácticas. Parece que la empresa colonial ha producido discursos hegemónicos y eurocentristas como máximas para la expresión de la vida en el mundo, de esta forma, las prácticas que difieren de ella son cuestionadas al punto de someterlas. “Desde esta perspectiva, la línea evolutiva eurocentrista no parece tender hacia la justicia, la libertad y la paz universal” (Fonseca, 2017, p. 236).

Hacia principios del siglo veinte el racionalismo científico rebasa los niveles de polarización al postular que las diferencias entre los humanos están determinadas por la raza. El fascismo y

nazismo no tardaron en hacerse notar siendo las guerras mundiales el punto de quiebre de este determinismo biológico; por lo que, se propuso el concepto de cultura en pro de reconocer las identidades híbridas que la globalización y el capitalismo, conceptos que mutaron y nacieron del colonialismo, generaron en aquel entonces.

La cultura es un proceso único, diferenciado y complementario entre los humanos, pues se construye mediante la socialización, no es natural, es una “construcción cultural” en forma de reglas. Giddens (1998) dice que estas reglas no son estáticas pues están sujetas a un proceso abstracto en constante mutación y por lo tanto se disuelven en sí mismas (p.62). De igual forma, Eagleton comenta:

Las culturas funcionan como los inestables fundamentos del lenguaje justamente por eso, porque son porosas y tienen límites borrosos; porque son indeterminadas e intrínsecamente inconsistentes; porque nunca son idénticas consigo mismas y poseen fronteras que se redibujan continuamente en el horizonte (Eagleton, 2002, p.143).

El imaginario social humano está compuesto por referencias semióticas, éstas forman un sistema de códigos para una eficiente comunicación con el otro, este sistema de códigos sociales, desde la visión antropológica de Giddens y respaldada por Eagleton, es la cultura. Es así como la cultura reconoce la expresión humana bajo acciones y actividades que comparten los miembros de una comunidad específica, en un espacio determinado.

Para Aristóteles toda actividad está sujeta a un fin y es libre de ser elegida, además según él:

(...) claro está, si en el ámbito de nuestras acciones existe un fin que deseamos por él mismo -y los otros por causa de éste- y no es el caso que elegimos todas las cosas por causa de otra (pues así habrá un progreso al infinito, de manera que nuestra tendencia será sin objeto y vana), es evidente que ese fin sería el bien e, incluso, el Supremo Bien. (Aristóteles, 2005, p.48).

Entonces, el fin de toda actividad desemboca en una acción de carácter libre con tendencia hacia el bien. La acción se desarrolla dependiendo del contexto de la actividad especializada y en dos planos: individual (ética) y social (política) coincidiendo con el concepto de “capas culturales” (p.41) propuesto por Chauí (2000).

A partir de la visión filosófica de Chauí (2000), el ser humano es un conjunto de distintas naturalezas o “capas culturales” (p.41). La primera capa visibiliza el instinto innato del ser humano, necesario de conocer, entender y manejar para lograr la convivencia; en consecuencia, nace la cultura como una segunda naturaleza generada a partir de la percepción del otro y generando la necesidad de sistematizar y codificar la subjetividad del otro.

De esta forma, el instinto permite el autoconocimiento mientras la percepción del otro le confiere la capacidad para crear un esqueleto a partir de la subjetividad individual y particular; a la vez, sistematiza códigos viables que permiten la comunicación y la codificación de la subjetividad de los otros, ambas complementándose.

En el momento en que el Otro se distancia de sí mismo, desligado de su propio contexto, podemos llegar a él más profundamente, puesto que esta opacidad con uno mismo también vale para nosotros. (...) Lo universal es una brecha o fisura en

mi identidad que la hace abrirse al Otro, y que me impide identificarme completamente con un contexto en particular. Pero ésta es precisamente nuestra forma de pertenecer a un contexto, y no una forma de carecer de él. (Eagleton, pp.144-145).

El reconocimiento de la figura del otro permite que la identidad particular de cada sujeto presente en la comunicación se distancia y pueda diferenciarse. La brecha entre ambos habitantes del mismo contexto es el signo de su existencia singular para cada uno. El descubrimiento de esta reflexión trasciende ya que cuestiona el fin de las acciones que ambas partes realizan pues, teniendo en cuenta la existencia de otro, siendo sobre quién recae la acción pues (...) somos conscientes, en distinto grado, de la existencia y sus condiciones. Y ante tal hecho, damos respuesta, sea con acciones u omisiones. (Polo, 2019, p.50).

A la descripción de Polo (2019) sobre la consciencia de la acción sobre el otro la denomina como “responsabilidad ética, la cual surge de nuestro mero hecho de existir y ser conscientes del mundo en el que vivimos” (p.50-51). Para sustentar nuestra existencia en este mundo Polo agrega los términos “responsabilidad moral” y “responsabilidad legal” planteando un marco de reglas que permiten la convivencia humana en sociedad. “Manifiesta nuestra pertenencia al mundo, a una comunidad y a la humanidad. La responsabilidad me revela que estoy en el mundo con otros, comparto el mundo con ellos y desde esa relación se generan lazos, compromisos, obligaciones” (Polo, 2019, p.51).

Siendo la colonia en Latinoamérica el espacio donde las distintas construcciones culturales dialogarán por primera vez, podemos afirmar que la diversidad visible en la actualidad tuvo origen

a partir de esa empresa. “Un renovado interés por el reconocimiento de la diferencia surgió entonces, pero esta vez basado en la diversidad cultural. Según esto, unos seres humanos se diferencian de otros, no porque hayan nacido diferentes, sino porque crecen en culturas diferentes.” (Fonseca, 2017, p.237).

A mediados del siglo XX, después de la Guerra Fría, el auge del capitalismo y la tecnología promueven fenómenos como la globalización y el desarrollo, disfrazados de evolucionismo, impulsaron la interacción entre culturas. Estos movimientos acentúan las diferencias a niveles antes no imaginados y, gracias a la crítica poscolonial, la antropología pudo identificar las diversas demandas que los sectores, para la década del sesenta, expresaron cayendo en cuenta de la vasta heterogeneidad sobre la identidad.

Las sociedades que se fueron creando movilizaron la política, en occidente se genera rechazo del orden estatal a niveles preocupantes. En el caso latinoamericano una serie de revoluciones y reformas surgen como respuesta al sistema oligárquico y dependiente, económicamente, de las grandes potencias.

Hacia 1920, la caída de la bolsa de valores genera crisis, encuentran en la explotación de suelos la actividad rentable para invertir en Latinoamérica; no obstante, esto produce acceso y daño desmedido sobre las materias primas dando pie a los desplazamientos poblacionales en la sierra y selva de la región. Asimismo, la ecología advierte sobre la contaminación ambiental y su perjuicio sobre la salud de quienes habitan la Tierra.

La cultura permite la identificación de los sujetos desde la inscripción de los mismos “en cuanto esta organice la sociedad en culturas cuidadosamente determinadas y clasificadas, de manera que

el no europeo pueda ser definido, predecible tolerante y, en el mejor de los casos, comercializable” (Fonseca, 2017, p.238). La identidad adquiere carácter capitalista permitiendo su comercialización.

Además, después de la Revolución Cubana, una serie de revueltas dan inicio siendo las dictaduras militares quienes tomarán el poder. Desapariciones, muertes, brechas sociales y autoritarismo sumado a la crisis económica que atraviesa la región provoca que la subversión adquiera protagonismo a mediados de los años sesenta.

Diferentes y muy variados procesos que provenían de largas luchas por la descolonización económica y política caracterizaban aquellos años en América Latina. El objetivo era la liberación –nacional y social- frente a lo que se identificaba como “imperialismo” definido como una aceptada maquinaria de dominación y explotación social orientada por los capitales multinacionales, y en donde los Estados Unidos de Norteamérica tenía un papel clave. (Galafassi, 2014, p. 53)

Por consiguiente, los movimientos sociales surgen en oposición a regímenes autoritarios, represión a la problemática de desigualdad social y la crisis económica de aquel entonces. Al fracasar los estados militares surge una “recomposición de las izquierdas y de los sistemas de partidos y abrió así, un espacio político que no existía anteriormente para la expresión de la oposición alida de los movimientos sociales” (Goirand, 2013, p.23).

¿Qué hay en común entre todos estos “nuevos movimientos sociales”? La aspiración común al cambio social y político no los distingue en nada de los movimientos sociales más clásicos y más antiguos, como los movimientos obreros,

que, en su tiempo, también fueron portadores de valores y de proyectos alternativos de sociedad (Goirand, 2013, p.).

A finales de los setenta, la heterogeneidad de identidades hará que los movimientos se dividan en grupos a partir de sus demandas. El sector popular protesta por el costo de la vida y demanda el acceso de atención médica; asimismo, piden el reconocimiento de propiedades en urbanizaciones no regularizadas o territorios habitados por pueblos indígenas. En las clases medias el asunto fue la problemática de derechos humanos, reproductivos, paridad, entre otros. “(...) la politización de las demandas varía según la posición social ocupada por los grupos movilizados” (Goirand, 2013, p.29).

El papel de las iglesias católicas y las ONG fueron cruciales pues construyeron espacios de socialización y politización que impulsaron valores como la participación, respeto y la justicia; además, insertaron agentes diversos para la construcción de estos espacios como profesores, artistas, sociólogos, entre otros. Las movilizaciones inauguraron nuevas formas de organización dando como resultado la fragilización y el desmantelamiento del Estado; por otro lado, se cuestiona la equidad y el respeto de los derechos humanos en la praxis.

Garduño (2020) en “Los imaginarios de la revolución social. Acción colectiva y representación ” desarrolla cuestiones alrededor del problema de la representatividad. Explica que las multitudes no pueden ejercer poder debido a las diferencias transversales de los mismos, por ello es necesario un “Significante Amo” (2020, p.125) que sea análogo al Estado, convirtiéndose en el principio de su estructura organizacional, homogeneizando el colectivo.

Sobre el término poder, Polo (2019) dice lo siguiente: “El poder que ha adquirido el ser humano, especialmente en nuestra época, hace necesario pensarlo en términos de responsabilidad” (p.61). Pues cada acción que llevemos a cabo recaerá sobre el otro y puede que vulnere, o no, sus derechos fundamentales.

Quién tiene más poder tiene mayor responsabilidad, por lo que debe responder ante los demás sobre sus pretensiones, acciones y consecuencias. Y esto no nos exonera de responsabilidad, pues en la medida que sigan existiendo las guerras es responsabilidad de todos nosotros no fomentarla y hacer algo para oponerse a ellas (Polo, 2019, p.62).

Por consiguiente, la acción al ejecutarse impacta sobre el otro y será considerado un ejercicio de poder, ser conscientes de ello es denominado por Polo (2019) como “responsabilidad ética” (p.50). Tomando como ejemplo a la colonia y su influencia en la humanidad, podemos decir que la diversidad, polarización y heterogeneización resultaron en la acción marginal abismalmente a las diversidades del territorio latinoamericano llegando a la vulneración excesiva de los derechos humanos en sus distintas formas, lo más impactante de aquel proceso es que continúa hasta la actualidad.

El poder que la cultura hegemónica usa para someter a Latinoamérica es claro, las industrias culturales creadas para ese entonces sujetan la calidad de vida y necesidades de las sociedades a partir del consumo capitalista. Žižek (2008) cuestiona los fenómenos culturales a partir de la siguiente pregunta:

¿Y si la forma habitual en que se manifiesta la tolerancia multicultural no fuese, en última instancia, tan inocente como se nos quiere hacer creer, por cuanto, tácitamente, acepta la despolitización de la economía? (p.11).

La estaticidad de los gobiernos dominados por ideologías hegemónicas y eurocentristas han llevado a Latinoamérica a convertirse en una bomba de tiempo. La hibridación cultural contenida en este territorio es una de las más diversas; no obstante, ante la falta de representatividad de las identidades sumada a la crisis económica y la represión estatal los (...) movimientos sociales en América Latina se organizaron en torno a la cuestión de la autonomía con respecto a las estructuras sociales y políticas del autoritarismo” (Goirand, 2013, p.35). Existe una clara violencia sobre la diversidad cultural en pro de la imposición hegemónica.

Con la llegada de las teorías poscoloniales la antropología pudo distanciarse de la visión hegemónica. A lo largo del siglo XX el término revolución resuena en el continente, este se refiere a la transformación del contexto social según la necesidad de quienes lo habitan. Para ese entonces era necesario que la bomba de tiempo se vaya disipando antes de explotar.

(...) existe una aspiración sociopolítica legítima en función de la cual se emprenden procesos revolucionarios, cuyo objetivo, si se asumen radicalmente, es la auto institución de la sociedad, bajo un principio de libertad y racionalidad, es decir, de autonomía. Tal objeto ha sido constantemente traicionado por la irrupción de una entidad representativa que termina por quitarle el poder a los actores sociales y concentrándolo en ella, en una tendencia a separarse de la sociedad hasta convertirse en un aparato de dominación (Garduño, 2020, p.125).

Lo presentado por Garduño (2020) es interesante pues hace referencia a las personalidades que surgen liderando y representando movimientos revolucionarios en Latinoamérica. La imagen de representatividad resulta vital en un contexto donde la diversidad de problemas ha sido invisibilizada; por lo que, es sensato comentar el hecho de que el representante posee poder y debe adquirir conciencia sobre la responsabilidad ética en su accionar. El correlato de Garduño propone la necesaria libertad del colectivo para modificarse sin determinar dirección; sin embargo, la determinación de condiciones es necesaria para clasificar este acto desde una dimensión ética, sin olvidar que estas condiciones mutan constantemente.

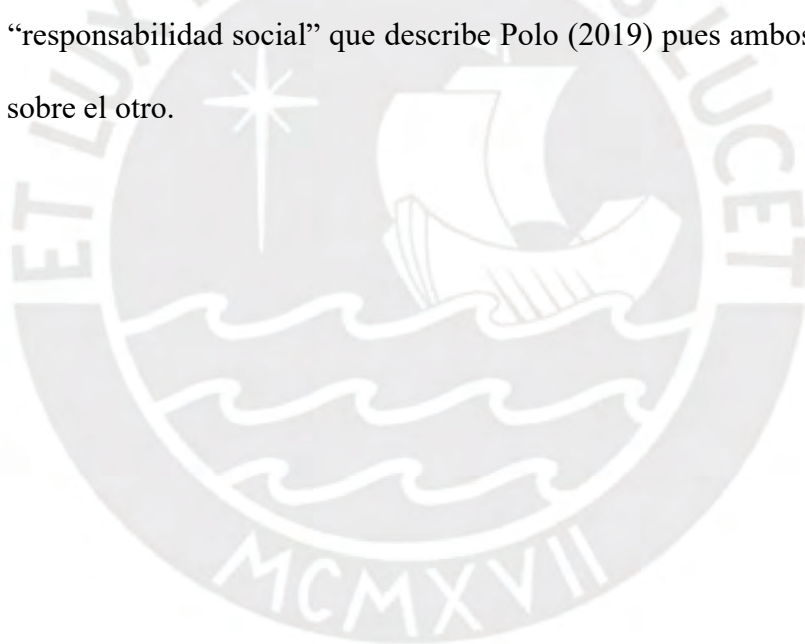
Las culturas funcionan como los inestables fundamentos del lenguaje justamente por eso, porque son porosas y tienen límites borrosos; porque son indeterminadas e intrínsecamente inconsistentes; porque nunca son idénticas consigo mismas y poseen fronteras que se redibujan continuamente en el horizonte” (Eagleton, 2002, p.143).

La cultura hegemónica desde la razón instrumental, la racionalidad moderna y la ciencia pragmática influye en la justificación y producción del arte con fines prácticos en pro de formar mano de obra especializada para el mercado. “Esta suerte de movimiento epocal, que se produjo de manera casi simultánea en distintos rincones del continente latinoamericano, comenzó a desandar otras dinámicas que se alejaban del canon clásico de un teatro hecho “a la italiana” y bajo los modelos aristotélicos de la mimesis” (Ramírez, 2017, p.210)

El teatro latinoamericano responde al quiebre de la tradición hegemónica en occidente dirigiendo a los creadores escénicos a gestar un drama más cercano a los problemas locales.

Ramírez (2017) menciona que las dinámicas del canon clásico de teatro se transgreden, hay un acercamiento distinto a la puesta en escena, nace una suerte de teatro militante “(...) una especie de camino para que las comunidades busquen emanciparse y procuren una transformación - con sus propias identidades - de las realidades sociales que las constriñen y se perpetúan gracias del poder económico” (p.209).

Este es un teatro de compromiso, que milita y se involucra en el cambio social, también genera un terreno de cultivo de nuevas formas expresivas y modifica la jerarquía desde la problemática sugerida por los movimientos sociales. La transformación que busca este teatro le permite conectar con el sentido de “responsabilidad social” que describe Polo (2019) pues ambos trabajan a partir de la consciencia sobre el otro.



Capítulo 2. Las características de la performance en el Teatro Latinoamericano y su instrumentalización como agente visibilizador ante los conflictos sociales y políticos

Durante el siglo XX la modernidad refuerza el canon purista y hedonista sobre las artes; asimismo, la empresa capitalista desarrolla el empaquetamiento de valores y los distribuye transformando la cultura en mercancía. “Entonces, conocer la realidad se dificulta a través del camino de las generalizaciones inductivas que parten de simples observaciones o experiencias” (Chensey-Lawrence, 2014, p. 29). La convivencia con el otro se empaña de conceptos preconcebidos e impuestos por la élite de poder.

Esta experiencia atraviesa al espectador e influye en su participación como público además que, en respuesta al modernismo, las vanguardias influyen en la estética teatral. Chensey-Lawrence dice que durante este periodo se transforman los lenguajes en los que se expresa el arte, además el contexto político-social de los años veinte “también afectó al receptor de las obras, que de aquí en adelante cambiará de ser un elemento pasivo a ser activo” (2014, p.23). El teatro en Latinoamérica a fines de los setenta se reestructura a nivel poético y ético.

Las movilizaciones en Latinoamérica transforman las dinámicas sociales y políticas generando nuevas formas organizacionales frente a la heterogeneidad de demandas. De esta forma se conciben espacios de reflexión en barrios, asentamientos humanos, ollas comunes, asociaciones, ONG, entre otros. Estas futuras instituciones generan espacios de participación crítica entre las clases medias y populares. “La protesta como un nuevo espacio social y político” (2013, Goirand, p.48)

En Argentina de la post-dictadura surge el “teatro-movimiento”, Devesa (2017) presenta este término explicando su origen en los sindicatos estatales no burocráticos. Este adquiere una metodología horizontal, resiste y construye un poder popular participando activamente desde un teatro alternativo, pues gesta una nueva estética y discurre de las salas de teatro hacia la calle (p.2). Este teatro se convertirá en una herramienta de liberación ideológica y política.

El teatro en Latinoamérica, influido por la protesta, perfila su fin a la liberación y resistencia frente a la ideología neoliberal impuesta por el estado. Los creadores escénicos construyen desde la praxis y del acercamiento de la realidad al hecho teatral. Para entonces, se cuestionan las jerarquías de la estructura teatral. La figura del autor-director como líder se diluye, pues, se reconfigura la agencia del actor-creador; además, los modos tradicionales de producción y la concepción del espectáculo se modifican.

Se trataba, pues, de una forma singular que para entonces era desconocida en el continente: una forma que indaga en otros lenguajes y en otros modos expresivos tanto textuales como sonoros, gestuales y visuales que se arropaban en una praxis artística en la que el público se tornaba presencia activa, co-partícipe, co-creadora del evento, transformado ya en acontecimiento teatral (Ramírez, 2017, p.212).

Este es un teatro de compromiso, que milita y se implica en el cambio social, se convierte en terreno de cultivo de nuevas formas expresivas y de no jerarquía objetivada del hecho social. El surgimiento del teatro de creación colectiva, influido por la investigación antropológica de la acción participativa, reestructura la dramaturgia y la estética.

Se trataba, pues, de una forma singular que para entonces era desconocida en el continente: una forma que indaga en otros lenguajes y en otros modos expresivos tanto textuales como sonoros, gestuales y visuales que se arropaban en una praxis artística en la que el público se tornaba presencia activa, co-partícipe, co-creadora del evento, transformado ya en acontecimiento teatral (Ramírez, 2017, p.212).

De esta forma, Ramírez (2017) cuestiona que en efecto todos los implicados del hecho escénico “estaban apostando decididamente porque el teatro fuera un mecanismo de acción y cambio social” (p.212). ¿Qué es lo que representa? ¿Los otros se sienten identificados? ¿El teatro los representa?

Schechner (2012) menciona que “los estudios sobre la representación, se trata de manera intercultural las cuestiones de la personificación, la acción, el comportamiento y la intermediación”. Asimismo, explica que “los medios actuales para la interacción cultural -la globalización- ponen en juego desequilibrios externos de poder, de dinero, de acceso a los medios de comunicación y de control de los recursos” (p.24).

Podemos afirmar que la representación también ejerce poder; no obstante, si la estructura jerárquica de los roles en la creación ha cambiado, adquiriendo distintas perspectivas en la creación y distanciamiento por parte de los otros integrantes del grupo ¿seguirá siendo esta una representación violenta? Rubio (2011) en una entrevista con Enrique Buenaventura le pregunta sobre la relación entre el autor-actor-grupo-público y el nuevo proceso de producción teatral, a lo que responde:

Nosotros sabemos que la estructura colectiva y el trabajo colectivo no eliminan la división del trabajo, sino lo que eliminan es la autoridad y la especialización

excluyente, la autoridad en el sentido de que en arte o ciencia no hay autoridad que valga. (...) Quiero decir que no pueden imponer nada por autoridad (...) cualquiera de los que está allí, teniendo un cierto nivel, claro, está, puede cuestionar si lo hace legítimamente” (pp.42-43).

De esta forma los grupos de creación colectiva se distinguen entre ellos de formas diversas, pues, no hay imposición de roles, sino generan un ambiente donde se cuestionan a ellos mismo. crearán a partir de un convivio respetuoso entre las visiones de los miembros.

En el caso de Yuyachkani (Perú) que, al promover el Primer Encuentro de Teatro por la Vida, en medio del conflicto armado interno, van al interior del país donde frecuentan presenciar ejecuciones civiles, descubrimiento de fosas, entre otras atrocidades. Rubio (2010) “La realización de estos eventos nos daba la fuerza que necesitábamos para seguir creando en esos momentos. Sin embargo -hay que decirlo- no ha sido fácil, pues ha habido ocasiones en las que nos hemos sentido casi paralizados y sin saber qué hacer” (p.274).

El contexto de violencia que atravesó a los creadores escénicos como sujetos sociales y como agentes culturales. La representación desde el diálogo de perspectivas de sus compañeros de grupo situado en un contexto que los atravesó a sobremanera, por su relación directa con los otros vulnerados, les confiere a los grupos de creación colectiva un sentido de “responsabilidad ética”, Polo (2019), que va de la mano con la “ética del cuidado” Gilligan (2013).

Si nos sentimos relacionados, entonces respondemos, actuamos en conformidad. Pierden peso psicológico y filosófico los contenidos mentales y la autoridad (lo cual no quiere decir que dejen de existir socialmente) y pasa a tener una relevancia una

vida atenta que nos permite una nueva actitud, la actitud de cuidado. (Polo, 2018, p.71).

Entendemos al cuidado según Gilligan (2013) como un movimiento de liberación pues se desprende del modelo binario y jerárquico desde la perspectiva del género (p.31). No obstante, considero importante el aporte que da Gilligan al dialogar con el multiculturalismo:

(...), la ética del cuidado es profundamente democrática ya que es pluralista y está destinada a promover voces de resistencia contra las dualidades y las jerarquías producidas (...) al igual que es multiculturalismo, constituye una política de reconocimiento de la diferencia (p.73).

El reconocimiento o identificación a partir de la promoción de la diversidad, fuera del sistema dual y jerárquico impuesto por la hegemonía, sin ejercer violencia sino liberación es la meta del teatro en Latinoamérica. Por lo que, tomando en cuenta la responsabilidad ética inscrita en el hacer del teatro podemos decir que su performance se modificará a partir de ella.

Según Cannock (2019), la ética provee límites tolerables para la convivencia en una comunidad; por ello, todo tipo de investigación debe estar enmarcada por límites; no obstante, la investigación desde las artes debe eximirse de todo límite pues pondría en peligro su pureza y libertad. Además, desde las ciencias sociales se postula que el arte no genera impacto perjudicial en terceros (p.13)

Existe la creencia de que existe una relación distante entre el arte y la ética. El arte es un espacio de creación autónomo, no debe verse condicionado ni contaminado, a estas condiciones Cannock (2019) las denominan “licencia poética” (p. 17). Sin embargo, esta licencia exime al arte de su

carácter político y cognitivo dirigiéndose a la vía de la mera contemplación. Esta conclusión pierde validez al verse influido por el paradigma del arte contemporáneo, que influye directamente sobre el teatro en Latinoamérica. Todo arte es político.

El teatro es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo a la comunidad donde se genera, respondiendo a relaciones sociales específicas, como fueron las que operaron en diferentes momentos de la historia. El teatro que llega de España es el teatro del padre, que vino y se impuso ante el teatro de la madre, el de la América prehispánica, generado en contexto rituales, celebraciones, juegos, danzas, enmascaramientos (Rubio, 2011, pp.18-19).

El teatro gestado a partir de los movimientos sociales en Latinoamérica responde a las necesidades de su comunidad. Este hecho responde a fenómenos deontológicos como lo son la responsabilidad ética y la ética del cuidado, lo cual indirectamente critica los valores inscritos en los sistemas hegemónicos que heterogenizan el imaginario cultural. La falta de reconocimiento de la diversidad del territorio latinoamericano vulnera a quienes habitan en él, por ello su teatro responde y se modifica.

Según Ramírez (2017) este teatro introduce códigos que trascienden el espacio escénico y abarca prácticas artísticas cotidianas que se manifiestan en espacio públicos (p.214) . De la misma forma Deversa (2017) afirma que el “teatro-movimiento” construye una estética callejera con el fin de calar visualmente en el espectador (p.2). De la misma forma Rubio (2011) comenta la necesidad de reconocer los elementos híbridos traídos de la América prehispánica hasta la adaptación a la tecnología (p.19).

A base de crónicas, Obregón (2004) relata cómo el teatro precolombino gozaba de diversos elementos iconográficos e inscribía una multiplicidad de temas narrados por actores hábiles en su oficio. Al llegar la empresa colonial también llega la cultura afro, ambas dialogarán con la indígena. “En suma, esta historia le otorga real importancia a los orígenes del teatro latinoamericano, reconociendo el predominio de los modelos europeos, pero dándole la importancia merecida tanto a la tradición indígena como a la afroamericana”. El reconocimiento de los modelos europeos se visibiliza en la religión y el idioma. “De manera que las fiestas emergentes de raigambre popular tuvieron que encuadrarse en los moldes cristianos (...), pero permanecieron latentes las creencias indígenas y afroamericanas. Todo esto fue creando progresivamente un sincretismo religioso y cultural, de características singulares” (p.122-124).

El sincretismo genera una particularidad curiosa, pues, tanto indígenas como afrodescendientes conservan sus creencias transponiendo significados a significantes traídos por el sistema cultural cristiano. Esta práctica se multiplica en la región y, la iglesia al no poder supervisar totalmente el territorio, crea su propia organización. “En torno a las fiestas mariales y patronales se han formado cofradías, asociaciones, fraternidades encargadas de animarlas” (Obregón, 2004, p. 25).

Las fiestas patronales son prácticas que nos permiten recordar la devoción por las deidades, la cual fue inscrita durante el mestizaje. Encuentro interesante esta práctica pues según la videograbación “Persistencia de la memoria” (2006) Yuyachkani encuentra la necesidad de anunciar sus obras por medio de pasacalles, en su caso “Pasacalle de Quinua” (1984) toma las plazas inspiradas por la estética de las artesanías de Quinua, tocan instrumentos, manejan muñecones y hacen acrobacias. Los pasacalles poseen características similares a las fiestas

patronales, donde hay bailes típicos de la región donde se realiza, mayordomos llevan en el andamio al santo de la fiesta junto a la banda respectiva.

Además, Rubio en “Persistencia de la memoria” (2006) comenta que el teatro que hace Yuyachkani respeta la identidad de cada uno de los integrantes, hablan de ellos mismos como miembros de la sociedad y como agentes culturales. Por otro lado, él afirma que su teatro se construye en los pueblos, en las calles a donde iban, sobre la marcha. Es así como la performance se alinea a las necesidades de acercar el teatro a su comunidad.

El teatro latinoamericano reconoce elementos identitarios que surgen en el pre-hispanismo y los adhiere como parte de su nueva estética. Asimismo, la calle le confiere nuevas posibilidades de expresión permitiéndoles atraer la vista del espectador, para lo cual insertan prácticas como los zancos, la acrobacia, el manejo de instrumentos para llamar la atención del espectador.

La modificación de la performance del teatro de creación colectiva tiene como fin ser instrumento de resistencia frente a los discursos hegemónicos impuestos por las industrias culturales; por ello, los artistas escénicos se comprometen en acercar este teatro a su comunidad pues los hacen partícipes del hecho escénico y de la crítica que traen consigo.

De esta forma, el teatro de creación colectiva critica la falta de responsabilidad ética que impone el sistema neoliberal al no reconocer las diferencias identitarias en Latinoamérica. Además, la ética de cuidado presente en el hacer del teatro latinoamericano transforma las relaciones de poder, insertando al espectador como un agente activo de la crítica de su contexto, promoviendo su participación y haciéndose cargo su rol como agente cultural en su sociedad.

Conclusiones

- El teatro latinoamericano es consciente de la pluralidad que representa “El reconocimiento o identificación a partir de la promoción de la diversidad fuera del sistema dual y jerárquico impuesto por la hegemonía sin ejercer violencia, sino liberación, es la meta del teatro en Latinoamérica. Por lo que, tomando en cuenta la responsabilidad ética inscrita en el hacer del teatro podemos decir que su performance se modificará a partir de ella” (p.22, párrafo segundo).
- Además, se adecua a los fines que tiene: “La modificación de la performance del teatro de creación colectiva tiene como fin ser instrumento de resistencia frente a los discursos hegemónicos impuestos por las industrias culturales; por ello los artistas escénicos se comprometen en acercar este teatro a su comunidad pues los hacen partícipes del hecho escénico y de la crítica que traen consigo” (p.26, párrafo cuarto).
- Por último, podemos afirmar el compromiso de transformar el contexto latinoamericano a partir de la modificación de su performance: “De esta forma, el teatro de creación colectiva critica la falta de responsabilidad ética que impone el sistema neoliberal que no reconoce las diferencias identitarias en Latinoamérica. Además, la ética de cuidado presente en el hacer del teatro latinoamericano transforma las relaciones de poder, insertando al espectador como un agente activo en la crítica de su contexto, promoviendo su participación y haciéndose cargo su rol como agente cultural en su sociedad” (p. 27, párrafo primero).

Recomendaciones

Recomendaciones desde el punto de vista académico: esta tesina es de relevancia pues necesitamos difundir el teatro Latinoamérica como espectro teatral. La estética gestada a partir de este teatro es importante de ser estudiada por la hibridación y la liminalidad sobre el teatro y la performance.

Recomendaciones prácticas: al ser estudiantes de artes escénicas en el Perú encuentro necesario seguir los pasos de nuestros maestros al gestar un fenómeno teatral con nombre propio. El trabajo que hace Yuyachkani y los diferentes grupos de teatro es necesario rescatar como herencia y sobre todo como resistencia pues seguimos inmersos en juegos de poder y vulneración frente a nuestros representantes. No olvidemos que somos agentes culturales.

Por ello, creo importante incentivar a la formación de grupos de teatro que tengan el interés de acercarse a su comunidad con el fin de transformar su sociedad.

Lista de referencias

- Aristóteles (2014). *Ética a Nicómano. Libro I*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Cannock, L. A. (2019, 1 febrero). *¿Más allá del bien y del mal? Anotaciones sobre la ética de la investigación artística*. Alejandro León Cannock.
<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/134533>
- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*. Sao Paulo: Editora Ática.
- Chesney-Lawrence, L. C. (2014). *Teatro Latinoamericano Siglo XX*. D - Universidad de los Andes.
- Devesa, P. (2017, 7 agosto). *Las artes escénicas en los movimientos sociales y políticos: primeras aproximaciones*. Centro Cultural de la Cooperación.
<https://www.centrocultural.coop/revista/4/las-artes-escenicas-en-los-movimientos-sociales-y-politicos-primeras-aproximaciones>
- Eagleton, T. (2002). *La Idea De Cultura. Una Mirada Política sobre los Conflictos Culturales*. Recuperado de
<https://archive.org/details/LaIdeaDeCultura.UnaMiradaPolticaSobreLosConflictosCulturales.T.Eagleton/page/n149/mode/2up>
- Fonseca García, S. R. (2017). Hacia una Ética de la Representación Intercultural. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2), 1–28.
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-2.heri>
- Galafassi, G. P. (2018, 16 julio). *Acumulación, conflictos sociales y políticos de Estado en América Latina en las últimas décadas. Cambios y rupturas en el escenario regional*.

Repositorio Institucional CONICET Digital.

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/52265>

Giddens, A. (1998). *Sociologia*. Alianza Editorial. Recuperado de http://www.ula.ve/ciencias-juridicas-politicas/images/NuevaWeb/Material_Didactico/ProfeKirby/7241772-Anthony-Giddens-Sociologia.pdf

Garduño Comparán, C. A. (2020). Los imaginarios de la revolución social. Acción colectiva y representación. *Estudios de Filosofía*, 62, 119–141.
<https://doi.org/10.17533/udea.ef.n62a07>

Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado*. Fundació Víctor Grífols i Lucas.

Grupo Cultural Yuyachkani, Zeppelin Producciones, UNICEF Peru (Productor). (2006). *Persistencia de la memoria* [Videorecording]. De <https://hdl.handle.net/2333.1/2ngflvq1>

Goirand, C. (2013, 21 junio). *Pensar los movimientos sociales en América Latina. Perspectivas sobre las movilizaciones a partir de los años setenta*. | *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/969>

Obregón, O. (2004). *Teatro hispanoamericano. La memoria del teatro indígena y afroamericano*. doi: <https://doi.org/10.3406/ameri.2004.1653>

Polo Santillán, M. A. (2019, abril). La responsabilidad ética. *Veritas: Journal of Philosophy & Theology*, 42, 49-72.

Ramírez, W. E. (2017, 15 diciembre). *Poéticas de la militancia en el teatro latinoamericano de creación colectiva* | *Revista de Antropología y Sociología: Virajes*. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/virajes/article/view/3203>

Rubio Zapata, M. (2010). *Persistencia de la memoria*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Rubio Zapata, M. (2011, junio). Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina. *El teatro y nuestra América*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Rubio Zapata, M. (2011, junio). Raíces y Semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina. *El verdadero texto teatral es el texto del espectáculo*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Tünnermann Bernheim, C. (2007). América Latina: identidad y diversidad cultural. El aporte de las universidades al proceso integracionista. *POLIS. Revista Latinoamericana*.

18. <https://journals.openedition.org/polis/4122>

Schechner, R. (2012). Estudios de la representación. Una introducción / Richard Schechner; trad. De Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica.

Žižek, S. (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.