

# Lo que no pudimos ver: apuntes para una museografía del teatro y las artes vivas.

## 1. El presente difuso

Quienes nos dedicamos a la teoría y la historia de las artes escénicas estamos acostumbrados a escribir en función de lo que podemos *ver* y a imaginar aquello que no pudimos *ver* y que tanto nos gustaría haber *visto*.

Utilizo el verbo *ver* no como sinónimo de percibir o mirar, sino para referirme a una visión implicada o crítica. Volviendo treinta años atrás en mi propia trayectoria de escritura sobre lo escénico, debo reconocer que yo no pude *ver* la mayoría de las obras sobre las que escribí en mis dos primeros libros. El primero, porque era sobre el teatro de los años veinte en Alemania. El segundo, *Dramaturgias de la imagen* (1994) era una suerte de genealogía de las formas del teatro no-dramático a lo largo del siglo XX, que yo escribí en un gesto de militancia estética, en complicidad con un grupo de creadores en esa época jóvenes, con modos de hacer contrarios al teatro dramática aún hegemónico en España.<sup>1</sup> Obviamente, no pude *ver* mis referentes más antiguos: -el estreno de *Ubu roi / Ubú rey* en París (1896)



2

<sup>1</sup> Yo estaba entonces implicado en lo que en España se denominó “Teatro Contemporáneo”, muy influido por el teatro holandés y la danza flamenca (Flemish) (Ritsaert ten Cate, Jan Fabre, Anne Theresa de Keersmaker, Jan Lauwers, pero también otros colectivos que se presentaban en el Mickery Theater, como el Wooster Group o John Jesurun). A su vez, estos modos de hacer heredaban lo que en los años setenta se denominó, de un modo no del todo acertado, “teatro de imágenes”, cuyos grandes referentes eran Robert Wilson, Tadeusz Kantor o Pina Bausch. Posteriormente Hans-Thies Lehmann sistematizó aquellas constelaciones en su libro *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

<sup>2</sup> *Ubu roi / Ubú rey* (1982), de Roberto Matta. Aguafuerte y pop up sobre papel. 40 x 25,2 / Aguafuerte sobre papel. Imagen: 32,5 x 13,4 cm / Soporte: 40 x 25,2 cm. MNCARS

-el de *Pobeda nad sólntsem* [Победа над Солнцем] / *Victoria sobre el sol*, de Aleksei Kruschenyck en San Petersburgo (1913), la --*Hexentanz* / *Danza de la bruja*, de Mary Wigman en Berlín (1914),



-*Misteriya-Buff* [Мистерия-Буфф] / *Misterio Bufo*, de Vladimir Makiakovsky, con puesta en escena de Vsevolod Meyerhold y escenografía de Kasimir Malévich, en Petrogrado (1918),

-las conferencias excéntricas de Ramón Gómez de la Serna en los veinte,



-el estreno de *R.U.R.* (*Rossumovi univerzální roboti*), de Carel Kapek en Prag (1922),

-*El amor brujo*, de Manuel de Falla, con Antonia Mercé La Argentina y Vicente Escudero, en París (1925),

<sup>3</sup> *Isadora Duncan (Desnudo femenino)* (1913), de José Clara. Lápiz de grafito y aguada sobre papel, 29,8 x 22 cm. Tinta china y aguada sobre papel. 29,3 x 22 cm. MNCARS.

<sup>4</sup> *La tertulia del Café de Pombo* (1920), de José Solana (José Gutiérrez Solana). Óleo sobre lienzo 161,5 x 211,5 cm. MNCARS / *La tertulia del Café de Pombo* (1932), de Alfonso Sánchez Portela. (Copia posterior 1984). Gelatinobromuro de plata sobre papel. 9,8 x 39,8 cm. MNCARS



5

- el estreno de *En attendant Godot / Esperando a Godot*, de Samuel Beckett en París (1953), con dirección de Roger Blin,



6

- ni el evento organizado por John Cage en el Black Mountain College (1955), con David Tudor, Mece Cunningham, Robert Rauschenberg, Charles Olsen y Mary Caroline Richards y otros,



7

-*Książe Niezłomny* (chiaonse Niesuomene) *El príncipe constante*, de Jerzy Grotowski en Wrocław (1965),  
porque no estaba allí.

<sup>5</sup> *Bailarina* (1927-29), de Alberto Sánchez. Modelado y patinado. 98 x 55 x 23 cm. MNCARS / *Bailes Primitivos Flamencos*, Herbert Matter y Vicente Escudero. Película 16" transferida a vídeo. MNCARS

<sup>6</sup> *De Mortibus. Requiem for Samuel Beckett*, de Mapa Teatro – Laboratorio de Artistas (1990)  
Textos: Samuel Beckett. Traducción, dramaturgia y dirección: Heidi y Rolf Abderhalden  
Fotografía: Ettore Gaffurri. [www.mapateatro.org](http://www.mapateatro.org)

<sup>7</sup> *Variations VII*, de John Cage (fotograma) y *Kisses sweeter than wine*, de Öyvind Fahlström (fotografía, Sharon Avery-Fahlström Collection), en *9 Evenings: Theatre & Engineering* (1966), MNCARS.

En otros casos, ni siquiera podría haber *visto* algo, aunque hubiera estado allí, porque muchos proyectos no llegaron a ser realizados, como la mayoría de las escenografías visionarias de Adolphe Appia y Gordon Craig en la primera década del siglo XX,

-*Rhapsodis*, de Maurice Ravel, y *Triana*, de Isaac Albéniz, con coreografía de Leonide Massine y diseños de Natalia Goncharova (1916)



- *Die Glückliche Hand / La mano feliz* de Arnold Schönberg (1912, estrenada diez años más tarde y luego reinterpretada por Oskar Schlemmer en 1930),



- *Divinas Palabras*, de Valle Inclán (1919, sólo estrenada en 1933 por Rivas Cherif y Margarita Xirgu), *El público* de García Lorca (1930, no estrenada hasta 1977),

- *La conquête du Mexique / La conquista de México*, de Antonin Artaud (1933). Y es que una parte no desdeñable de la genealogía que escribí entonces estaba compuesta

<sup>8</sup> *Costume Espagnole*, de Natalia Goncharova. Gouache y grafito sobre papel. 76,5 x 55 cm. MNCARS.

<sup>9</sup> *Die Glückliche Hand / La mano feliz* (1911), de Arnold Schönberg. Boceto escena 1. Óleo sobre cartón, 30x22 cm. Arnold Schönberg Institut. Los Angeles. / *Die Glückliche Hand*: proyecto de decorado para la Krolloper, Berlin (1930), de Oskar Schlemmer. Tiza sobre papel negro, 34,7 x 50,1 cm.

por lo que en España se llamó “el teatro imposible” y que García Lorca también denominó, con una connotación de dolorosa denuncia, “el teatro bajo la arena”.



10

Sí vi otras: *Antígona* del Living Theater (1967), con Julian Beck y Judith Malina en escena, en un festival de verano, en 1981; *Die Dreigroschenoper / La ópera de tres centavos* (1928), de Bertolt Brecht, en una puesta escena histórica del Berliner Ensemble, realizada en 1981 por Manfred Wekwerth, discípulo directo de Brecht, y que yo vi en 1987; *Macunaima*, de Mario de Andrade, en versión de Antunes Filho en Madrid (1981), tres años después de su estreno en Río de Janeiro en 1978; el *Norodoh Sihanouk*, de Heléne Cixous y Arianne Mnouchkine, en París (1985), aunque no pude ver 1789 (1970), ni *L'âge d'or / La de oro* (1975); vi *Ye'ou / El despertar*, en Frankfurt (1988), que Germaine Acogny acababa de estrenar en Toulouse, pero nunca estuve en Dakar ni conocí el trabajo pedagógico que desarrolló allí.

De las trescientas obras que aparecen referenciadas en *Dramaturgias*, no creo que pudiera ver más de 30 o 40. Rememorando ese período, a veces tengo dudas de si algunas de las obras que creo haber visto, las he visto sólo en vídeo o no las he visto en absoluto. Tengo que recurrir a mis anotaciones, o a mirar las fotografías para intentar recordar si vi o no vi, y dónde, y en qué contexto. Esto es un síndrome de espectador. No ocurre lo mismo con las cosas que uno ha hecho. Porque el hacer queda como memoria encarnada, en tanto el mirar, como el leer, requieren de un proceso más lento para llegar a filtrarse como memoria corporal, y al ser más lento está también sometido a muchas más interferencias, en forma de imaginaciones, de retornos y de olvidos. (Esto es más grave en el espectador distraído, que, como el turista, puede confundir la imagen con la vivencia. Pero ocurre a la inversa en el espectador emancipado, cuya implicación es tan fuerte que puede creer haber vivido lo que nunca vio.)

---

<sup>10</sup> *Codex Artaud VI* (1971), de Nancy Spero. Texto mecanografiado, papel pintado y papel impreso. Collage y pintura sobre papel. 52,1 x 316,2 cm. MNCARS

Algunas de las obras que no había *visto*, las vi en vídeo, una vez concluido el libro, durante una estancia de investigación en la NYU y el Lincoln Center. Aunque raramente aquellos visionados cambiaron mi lectura, pues visionar un vídeo no deja de ser otro modo de leer, y no de *ver*, en el sentido que antes he definido.

Durante esa misma estancia tuve ocasión de *ver* una versión de *Trio A* (1966), de Yvonne Rainer, una de las piezas que más me han impactado en mi historia particular como espectador. Se presentó en el Alice Tully Hall en verano de 1992<sup>11</sup>, en el contexto de *Megadance*, una velada en la que se recuperaron piezas de nueve de las y los creadoras de la danza posmoderna.



12

A pesar de que la versión que yo vi se presentaba casi treinta años después del estreno de *The Mind is a Muscle* (1966)<sup>13</sup> y que el contexto del Lincoln Center era muy diferente al de la Judson Church, poder asistir a esa re-presentación tuvo consecuencias decisivas en mi modo de entender la relación entre danza y pensamiento, que se hizo posteriormente efectiva en mi implicación curatorial en un proyecto liderado por La Ribot, Olga Mesa y Blanca Calvo en Madrid y que se llamó *Desviaciones* (1997-2001). Me impactó tanto aquella pieza que, en mi memoria, yo estaba convencido de haber visto a Yvonne Rainer en escena, y sólo gracias a mis documentos sé que no fue ella, sino su discípula, Clarinda Mac Low quien interpretó la pieza.

---

<sup>11</sup> La velada clausuraba el evento *Serious Fan!*, comisariado por Sally Banes. Se presentaron nueve piezas de Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Simone Forti, Meredith Monk, Rudy Perez, Gus Solomons jr., Paul Taylor and James Waring.

<sup>12</sup> *Trio A* (1978), de Yvonne Rainer, Película 16 mm. transferida a vídeo, 10'30". MNCARS.

<sup>13</sup> "*Trio A* was a four-and-half-minute phrase originally performed as a set of three simultaneous solos by Yvonne Rainer, Steve Paxton and David Gordon at the Judson Church on January 19 1966. It was the called *The Mind is s Muscle.*" Sally Banes, *Terpsichore in sneakers. Postmodern Dance* [1977], Wesleyean University Press, 1987: 45

De lo que no tengo duda, sin embargo, es de haber visto en escena a Tadeusz Kantor. En este caso sí era él, lo vi de cerca, porque me llamaron antes de la representación para asistir a los técnicos, y casi lo toqué. Vi *Umarła klasę / La clase muerta* (1975), pero no en el sótano de la Cricoteka en Krakow, sino en 1984, en un teatro de provincias, con configuración a la italiana. Pero allí estaba Kantor, en escena, con una presencia tan intensa que cortaba la respiración tanto al público como los actores. A pesar del desfase temporal y contextual, aquella representación constituye otra de las experiencias estéticas más intensas de mi vida.

Uno quisiera conservar esos momentos, o poder volver a ellos, pero sensiblemente, para compartir con otras personas esa intensidad irrecuperable. Ésta sería una de las razones que nos mueven a coleccionar el presente. Sólo que el presente es difuso.

## **2. Acontecimiento y teatro**

Hay hechos artísticos que nos marcan, del mismo modo que nos marcan los acontecimientos históricos. Esas experiencias, cuando son colectivas, pueden ser en sí mismas acontecimientos y, en cuanto acontecimientos, perviven en la memoria de quienes participaron y fueron testigos, pero también de quienes de un modo u otro se sintieron afectados en la distancia o en el tiempo por ellas, aunque no pudieran estar ahí. Ésta es precisamente la virtud del acontecimiento: que puede afectar más allá del presente de su realización, y retornar para continuar afectando en lugares lejanos a aquel donde aconteció. Por ello tenemos memoria de lo que no pudimos *ver*.

Claro que no siempre los acontecimientos persisten en lo visible: muchos son deliberadamente invisibilizados, silenciados, olvidados. Esos acontecimientos reclaman su acceso a la visibilidad para engendrar nuevas memorias de aquello que no vimos porque nos impidieron *verlo*.

La memoria no es solo una relación con el pasado, es una condición del presente, determina nuestro hacer, nuestro pensar, nuestro modo de estar en el mundo. Pero la memoria puede habitar en el cuerpo, como marca, como gesto o como saber, tanto como en la imaginación o en el pensamiento abstracto. Restaurar parcialmente la dimensión sensible de un acontecimiento permite una relación

corporal con lo que de otro modo queda limitado al ámbito de la imaginación. Lo sensible no necesariamente es plástico, ni es contrario a la abstracción, ni prohíbe la imaginación, al contrario, muchas veces la convoca, pero siempre desde un afecto concreto.

El actual despliegue de la colección del Museo Reina Sofía se basa en un relato historiográfico que pone en primer plano el acontecimiento y atiende a las tramas no como estructuras estáticas, sino como circuitos siempre fluidos de memorias, recuperaciones, aprendizajes y resonancias <sup>14</sup>. Concebir el pasado como trama fluida de rupturas y discontinuidades es coherente con una concepción del porvenir en que el acontecer no está determinado y la transformación puede ser producida o procurada. Estéticamente, el énfasis en el acontecimiento y en la movilidad implica otorgar tanta importancia a las cosas que se ven como a las que no se ven. Cuando el relato historiográfico recurre a lo sensible, a lo que se ve y se escucha, para señalar también aquello que no pudimos ver, se aproxima a lo teatral, a la representación sensible de lo ausente.

Un acontecimiento no puede ser reducido a su dimensión estética, es necesariamente algo mucho más complejo. Pero todo acontecimiento tiene una dimensión estética. De ésta pueden quedar huellas, en forma de objetos o de documentos. Y es esa dimensión estética la que podemos recuperar para la visión o para la escucha o para la lectura. Pero se puede ir más allá, hacer sensible en el cuerpo de los visitantes de un museo la dimensión performativa del acontecimiento mismo. La ocupación de las plazas en 2011 (el 15 M en Madrid) fue la manifestación de una corporalidad política, la de una multitud que impugnaba el sistema vigente de representación (“no nos representan”) para reclamar “democracia real ya”. El acontecimiento no puede ser reducido a imagen, a no ser que sea una imagen del desbordamiento, una representación que se niegue a sí misma en cuanto representación. Pero el mero relato prescindiría de la performatividad de los cuerpos, sin la que no habría existido el acontecimiento. Porque las plazas no se ocuparon sólo

---

<sup>14</sup> La atención al acontecimiento es sintomática de una historiografía que se interesa más por las rupturas que por las continuidades, por los desacuerdos más que por las causalidades. El relato lineal exige siempre un eje, que puede ser biográfico, identitario, temático. El relato discontinuo evita la teleología para atender a la complejidad inabarcable de lo que aconteció.

simbólica o sólo discursivamente, que también, sino físicamente: las plazas fueron habitadas, se convirtieron en lugares donde se subvirtió la distribución burguesa del habitar en espacios domésticos, de consumo, de trabajo y de tránsito. Ese habitar tuvo una duración y una fisicidad o corporalidad específicas. Duración y fisicidad son dos factores de opacidad, que resisten a la transparencia de la representación. La opacidad, recuperando el término propuesto por Édouard Glissant<sup>15</sup>, estuvo ligada durante la ocupación a la necesidad de proteger las condiciones de habitabilidad y discursividad colectiva. La opacidad refiere ahora a la resistencia a una reducción del acontecimiento a un suceso reificado, aplanado en su densidad vivencial y política, reducido a representación.

Podemos desarrollar esa doble opacidad del acontecimiento como una doble negatividad. Existe una negatividad originaria, de la que el acontecimiento surge. Es aquello que resultaba invisible o inconcebible y que, en términos de Alain Badiou, al emerger, produce la apertura de una posibilidad<sup>16</sup>. Y existe una negatividad posterior, que se da como resistencia a la positivación complaciente del acontecimiento, es decir, a una inscripción del acontecimiento en el mundo que no sea fiel a su densidad vivencial y discursiva y no persevere en el disenso que hizo visible. La recuperación sensible del acontecimiento para su incorporación a un relato debe contener esta doble negatividad si de lo que se trata es de preservar no sólo el acontecimiento como suceso, sino el acontecimiento como apertura de posibilidad.

La atención al acontecimiento (y a las catástrofes como correlato negativo de los acontecimientos)<sup>17</sup> comporta el despliegue de modos teatrales de exhibición. En el

---

<sup>15</sup> "Nous réclamons pour tous le droit à l'opacité". Édouard Glissant, *Poétique e la Relation (Poétique III)*, Gallimard, Paris, 1990 : 204-209.

<sup>16</sup> Para mí, un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad [...] pero luego hace falta un trabajo, colectivo en el plano de la política, individual en el caso de la creación artística, para que esa posibilidad se haga real, es decir, se inscriba, etapa tras etapa, en el mundo. [...] Un acontecimiento político es algo que hace surgir una posibilidad que escapa al control de los posibles ejercido por el poder dominante." Alain Badiou y Fabien Tarby, *La filosofía y el acontecimiento* (2010), Amorrortu, Buenos Aires, 2013: 21.

<sup>17</sup> La apertura de posibilidad es lo que diferencia a los acontecimientos de los meros sucesos o del mero acontecer, pero también de las catástrofes. Como los acontecimientos, las catástrofes producen rupturas, pero raramente hacen aparecer lo invisible o lo impensable. Las catástrofes pueden generar respuestas solidarias, pero muy excepcionalmente llegan a articularse como opciones de sociabilidad alternativas. Las catástrofes no son acontecimientos. Tampoco son guerras, por más que hayamos tenido que soportar la torpe analogía. Ya lo advirtió Svetlana Alexiévich a propósito del accidente de

espacio museístico, lo teatral implica la introducción de una cuarta dimensión, que puede venir dada por la distribución de diversos materiales interrelacionados en el espacio (principio escenográfico) o bien por la invitación a una interrelación corporal o sensible con la obra (principio performativo). Lo teatral en la exhibición indica la irreductibilidad de un acontecimiento a un objeto estático, o bien la importancia de la dimensión acontecimental de una obra, tal como propuso Zizek<sup>18</sup>.

No es meramente una cuestión de dimensiones, aunque el espacio y el tiempo sean importantes, sino una cuestión de intensidad y de implicación. La implicación refiere a la participación de personas concretas en un acontecimiento, y sus historias singulares. La intensidad refiere a la densidad de experiencias que se concentran en el espacio-tiempo de un acontecimiento. Ambas, intensidad e implicación son irre recuperables. Lo teatral en la exhibición no devuelve la vida, simplemente señala la existencia de la vida. Pero no de cualquier vida, sino de un tiempo de vida marcado por aquello que da valor a la vida. Pues a diferencia de lo que ocurre en el ámbito de la moral, en el ámbito del arte (y quizá también en el ámbito de lo político), el verdadero valor no reside en la vida, sino, tal como señaló Georges Bataille, en la intensidad de esa vida.<sup>19</sup>

Los acontecimientos no se pueden coleccionar, aunque pueden ser mostrados mediante una cierta teatralización. Pero ¿se puede mostrar el teatro mismo? ¿Una obra escénica o una acción artística no son en sí mismas también acontecimientos? Acontecimientos menores, sin duda, respecto a los grandes acontecimientos históricos que marcaron una época. Pero acontecimientos estéticos que pudieron marcar la sensibilidad o incluso la historia de algunas personas, bien por su coincidencia con

---

Chernóbil: “No se hallaban palabras para unos sentimientos nuevos y no se encontraban los sentimientos adecuados para las nuevas palabras (...) La gente confunde los conceptos de guerra y catástrofe.... Y esta circunstancia dificulta la comprensión de que nos hallamos ante una nueva historia., con el que según ella se inaugura “la historia de las catástrofes.” Svetlana Alexiévich, *Voces de Chernóbil: Crónica del futuro* (1997), Debate, Barcelona, 2016: 47-8. Si el sujeto histórico de Badiou habitaba el tiempo entre acontecimientos, el de Alexiévich habita el tiempo entre acontecimientos y catástrofes. La agencia de las catástrofes ya no es humana (y en esto se diferencia de las guerras, sino material), lo cual no implica que no existan responsabilidades humanas más o menos difusas tanto como gestiones criminales de sus consecuencias. En las guerras hay enemigos, que destruyen, violan y asesinan. En las catástrofes los enemigos no son concretos, porque tampoco son evidentes las causas: sólo un relato fantástico puede convertir una catástrofe en una guerra.

<sup>18</sup> Slavoj Zizek. *Event. A Philosophical Journey Through a Concept*, Penguin, 2014 / *Acontecimiento*, Sexto Piso, México, 2014.

<sup>19</sup> Georges Bataille, *La literatura y el mal* (1957), Taurus, Madrid, 1981: 62

procesos de transformación histórica, bien porque en sí mismos funcionaron como polos de atracción de alta densidad poética.

Uno de esos acontecimientos escénicos vinculados a procesos de transformación o crisis es *O Rei da Vela* (1933), de Oswald de Andrade, puesto en escena por el Teatro Oficina en São Paulo en 1965, y que hasta la semana pasada inauguraba el Episodio 6 de la colección. Estaba ahí porque algunos trataron de que no pudiera ser visto. Y de hecho, poco después, consiguieron que otras muchas cosas no pudieran ser vistas.

Obviamente, el mero *ver* no es lo más relevante en relación con una obra como *O Rei da Vela*. Lo importante, en términos estéticos y políticos, es su inscripción en preciso momento histórico y en un preciso momento de intensidad de los cuerpos que actúan, que dialogan, que acuerdan o que disienten. Es eso que excede la visión, tanto si hemos podido *verlo* en directo como si no, lo que puede convertir un acontecimiento estético en un acontecimiento político.

Cuando regresé de Nueva York en septiembre de 1992, pagué mi visita obligada a la Expo de Sevilla, el acontecimiento cultural que inaugura el séptimo episodio de la colección. La Expo celebraba supuestamente el 500 aniversario del *descubrimiento*, pero sobre todo afirmaba por parte de España la voluntad de modernidad y de pertenencia a Europa, en cierto modo despreciando aquello mismo que se pretendía celebrar.



20

---

<sup>20</sup> *Santa María (Carabela, detalle de La justicia / 1492-1992. Quinto centenario de la Conquista)* (1992), de León Ferrari: Instalación reconstruida para *La bondadosa crueldad. León Ferrari 100 años*. MNCARS, 2020-21.

En septiembre de 1992, en el Teatro Central de Sevilla, no se presentaba ninguno de los grupos de teatro latinoamericanos que habían desarrollado un trabajo artístico y político tan relevante en los últimos años, sino *Sweet Temptations*, de Jan Fabre (1991). La mayoría de esos otros grupos, los que apenas pudimos ver en España durante nuestro tránsito ensoñado hacia la modernidad centroeuropea se quedaban en Cádiz, donde se instaló el festival de Teatro Iberoamericano. Cádiz volvía a ser puerto de llegada, pero también de término, porque para el teatro político latinoamericano resultaba muy difícil remontar el Guadalquivir: quedaba atrapado y estigmatizado en una especie de gueto neocolonial que por muchos años no fue posible desmontar. Es un síntoma de ese silenciamiento que ocurrió durante la transición política.

María Ruido tituló *Lo que no puede ser visto, debe ser mostrado* (2010) su ensayo audiovisual sobre la Transición Política española, en el que recuperaba metraje de películas de cine militante. Se hacía eco de la tesis de Gérard Wajcman, que atribuye al arte la potencia de hacer visible aquello que se considera irrepresentable. El arte sería entonces.<sup>21</sup> ¿Puede asumir el Museo esta tarea respecto a aquellas obras a las que se restringió su acceso a los lugares hegemónicos de representación?

Cuando en nuestro grupo interno de estudios (constituido por Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Isabel de Naverán, y al que se incorporó también Andrea Rodrigo), intentamos establecer una primera categorización de las obras de artes vivas que podríamos coleccionar, que ya comenté en la reunión de Estambul, pensábamos desde el punto de vista del productor: piezas posiblemente reproducibles, piezas concebidas para su realización en espacios artísticos (exposición radical) y piezas que resistían la exhibición por su especificidad contextual o política. Hoy me tomo la libertad de proponer una clasificación subjetiva, desde mi lugar como espectador: lo que pude ver, lo que no pude ver, lo que nadie vio. Y acabaré con una última categoría, que es una no-categoría, pues refiere a esos otros muchos modos de práctica escénica y de prácticas artística en vivo que no son categorizables como acontecimiento, no por su significación, sino porque su presente es un presente difuso, y se constituyen más bien

---

<sup>21</sup> El arte es “un instrumento concebido para hacer ver lo que no podemos representar ni en palabra ni en imagen”. Gerard Wajcman, *El objeto del siglo*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2001: 23.

como un hacer en el tiempo, un acontecer sin acontecimiento, y rehúyen la representación tanto como el marco.

### 3. Lo que pude ver

Primero vi la *Variación sobre Los incontados. Un tríptico*, en la Bienal de São Paulo en septiembre de 2014. La pieza escénica la vi algunos meses más tarde, en Mapa Teatro, en Bogotá, en marzo de 2016. A la fascinación que me produjo la instalación sucedió la inmersión en un mundo autónomo, de una densidad casi impenetrable, conformado por una multitud de capas sensibles, de historia y de memoria.



22

*Los incontados* es una pieza de teatro político que nos confronta a la historia de la violencia en Colombia desde los años sesenta, pero también es una pieza de teatro doméstico, en la que concurren las memorias de Rolf y Heidi, y las memorias vivas en los cuerpos de los testigos, algunos de ellos con cicatrices visibles, huellas de distintos modos de violencia por razones de raza, de género, por su activismo político o colateralmente por su música. Después de presenciar varias veces la pieza en el angosto espacio de Mapa, sentí necesidad de escribir un texto que preservara el presente de la actuación; me imaginé entrando en el escenario, como en un sueño, sustituyendo el mirar por el habitar y la perplejidad inmóvil por la perplejidad en movimiento.<sup>23</sup> ¿Se podría preservar algo de aquel presente ya no con el movimiento subjetivo de la imaginación literaria sino con el despliegue objetivo de lo material?

---

<sup>22</sup> *Los Incontados: Un tríptico (Variación de una pieza teatral)* (2014), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. Instalación formada por cuatro espacios auto-contenidos, proyección de vídeo, sonido y banda de música automatizada. MNCARS. Sala 002.12.

<sup>23</sup> “Después de Los incontados” (2016), en [Parataxis](#).

Pasaron algunos años antes de que pudiera identificar la densidad de *Los incontados* con la espesura de la selva. La selva siempre estuvo ahí, tanto en la pieza escénica como en su *Variación*, pero velada, enclaustrada. En la versión realizada para *Vasos comunicantes* adquirió un mayor protagonismo: mediante una proyección del bosque tropical sobre el velo que cubre la vegetación del cuarto cubo y, gracias a un hueco arquitectónico *encontrado* y a un feliz hallazgo curatorial, por su desbordamiento hacia la sala en que se muestra el proyecto de *Cto Delat?* en Chiapas.



24

En la *Variación* se hace entonces evidente algo que estaba anunciado en 2014, pero aún no realizado: la pieza no es sólo un relato de memoria, es también un viaje entre espacios que se van progresivamente interpenetrando: el espacio urbano doméstico (tomado prestado de Jeff Wall), las calles de Guapi, un pueblo del Chocó, en el Pacífico colombiano, durante la celebración del carnaval, la Hacienda Nápoles, en Antioquia, donde Pablo Escobar celebraba sus fiestas, y que albergó hasta un zoológico, y la selva amazónica, donde crece la coca, y que hasta hace poco tuvo un acceso muy limitado debido al conflicto armado.<sup>25</sup>

Nos preguntamos cómo coleccionar el presente, cómo preservar lo efímero en una colección permanente, y esta tarea puede ser tan ardua como la de tratar de contener la selva amazónica en el marco de un escenario o de una instalación. La selva, anunciada en *Los incontados*, aparecería con mayor relevancia en obras posteriores de Mapa.

<sup>24</sup> *Los Incontados: Un tríptico (Variación de una pieza teatral)* (2014), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. Bienal de São Paulo. / Mapa Teatro / Chto Delat? Vista de instalación: Sala 002.13: “Otro mundo es posible”. MNCARS.

<sup>25</sup> Mapa comienza su tríptico de la violencia en 2010 con *Los santos inocentes*, dos años antes de que se iniciaran formalmente las conversaciones de paz en La Habana, en septiembre de 2012, que culminarían con la firma del acuerdo en septiembre de 2016. Sólo en los últimos cuatro años, el territorio colombiano, y especialmente las zonas húmedas del Amazonas y el Chocó, se han ido abriendo.



26



27

*La Despedida* concluye con el *tableau* de Marx y el chamán, y en *La luna en el Amazonas*, donde la selva se cuela en el título mismo, reaparece ese chamán, encarnado por el mismo Andrés Castañeda, que dice como propias las palabras de extraídas de “Meu tio jagareté” / “Mi tío el Jagareté” (1969), un cuento de Joao Guimaraes Rosa.

No deja de resultar sorprendente esta superposición, la del espacio inabarcable de la selva amazónica y la del medio elegido para su representación: el *tableau vivant*. Hay que recordar que el origen del proyecto mismo es un *tableau*, en sentido literal. Y que, al igual que en otros trabajos de mapa, el *tableau* ocupa una función central en su dramaturgia. El *tableau vivant* es uno de los nexos más claros entre el teatro y las artes visuales: entre el teatro y la pintura en el XVIII, entre el teatro y la fotografía desde mediados del XIX, entre el teatro y las artes digitales desde mediados del XX. Fue un procedimiento muy recurrente en el teatro posmoderno (desde finales de los setenta

<sup>26</sup> A ventriloquist at a birthday party in October 1947 (1990), de Jeff Wall. Fotografía, 229 x 352 cm. Colección del artista, Tate Modern. / *Los incontados. Un tríptico* (2014), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. Bogotá.

<sup>27</sup> *Los Incontados: Un tríptico (Variación de una pieza teatral)* (2014), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. MNCARS. / *Discurso de un hombre decente* (2012), de Mapa Teatro.

hasta mediados de los noventa), y de hecho, Hans-Thies Lehman lo señala como uno de los rasgos propios de lo “postdramático”.<sup>28</sup>

Mapa Teatro viene de ahí, de una formación en teatro corporal en Francia a principios de los ochenta, y de unas primeras puestas en escena en las que predominaba el gesto y la visualidad. Por ello algunas de las categorías propuestas por Lehman podrían ser adecuadas para un análisis de los trabajos de este colectivo: la idea de un “teatro energético” (tomada de Jean-François Lyotard), la dramaturgia como “liturgia” (presente también en los *performance studies*), o la de una “escena postantropocéntrica” (tomada de Elinor Fuchs)<sup>29</sup>.



30

El *tableau* ocupó un lugar privilegiado en la poética de la primera modernidad. Denis Diderot escribió textos para ser pintados al tiempo que en sus reflexiones sobre el teatro proponía a los actores que estudiaran la pintura como catálogo ideal de la gestualidad humana. “El espectador”, escribía, “está en el teatro como ante un lienzo, en el que diversos cuadros se sucedieran como por encanto”<sup>31</sup>. Y en su *Lettre sur le sourds et les muets* (1750) aseguraba que cuando iba al teatro, en cuanto comenzaba la representación, se metía los dedos en los oídos para poder apreciar el drama sólo por medio de la gestualidad de los actores<sup>32</sup>.

Hay algo de la supermarioneta craigiana en el tratamiento que da Diderot a la gestualidad actoral, basado en la fisiología y no en la psicología, que podríamos recuperar en la actuación no dramática de los actores de Mapa, pues normalmente

---

<sup>28</sup> H-Th. Lehmann, *op.cit.*: 292.

<sup>29</sup> *Ibid*: 67, 98, 137.

<sup>30</sup> *La despedida* (2017), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas.

<sup>31</sup> Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique* (1758), en *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968: 276.

<sup>32</sup> Denis Diderot, *Premières oeuvres*, Éditions Sociales, Paris, 1972: 109

éstos no interpretan personajes, sino figuras, energías, y sólo excepcionalmente dicen textos, no dramáticos; de ahí la posibilidad de traducir su presencia a otros medios, sean objetos mecánicos, registros sonoros o proyecciones audiovisuales.



33

Obviamente, la tradición de *tableau* a la que apela Mapa no es la de los *tableaux vivant* lúdicos de la alta sociedad dieciochesca, ni la de los meramente contemplativos, sino la de su potencialidad disruptiva. Diderot buscaba la disrupción por medio del acontecimiento violento.

Y ciertamente hay violencia en esa escena en la que los niños, convocados para una fiesta de cumpleaños, escuchan la pedagogía revolucionaria del cura Camilo Torres, que nos aboca a una experiencia de lo siniestro, o en los jóvenes de Guapi que travestidos azotan a sus vecinos durante la fiesta de carnaval, en una repetición que hace presente el trauma de la esclavitud. Pero incluso como espectadores, el hecho de cruzar el umbral de la instalación nos coloca ante una experiencia disruptiva, por la distribución del espacio que inevitablemente genera perplejidad, y por la repetición cíclica de la acción, que interrumpe el libre tránsito.



34

---

<sup>33</sup> *La Balsada* (2021), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. Lago de Zurich.

<sup>34</sup> *Variación I sobre los Santos inocentes* (2011), de Mapa Teatro –Laboratorio de Artistas. PQ'11 Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Actor: Julián Díaz.

Lehman observa que el *tableau* implica una clausura del espacio escénico, un marco que contiene la autonomía de lo que se muestra o acontece, y sitúa su origen en el arte del barroco <sup>35</sup>. Ciertamente *Los incontados* es una pieza de marcos, y es también una afirmación de la potencia de lo barroco, en cuanto modernidad posible, de acuerdo al pensamiento de Bolívar Echeverría <sup>36</sup>.

Los marcos, múltiples y ostensibles en *Los incontados* <sup>37</sup>, cumplen sólo en parte la función que Ortega y Gasset le dio en su famosa conferencia: la de separar ficción y realidad o definir el campo de autonomía del arte <sup>38</sup>. El marco es aquí más bien un instrumento para la contención del exceso. Previene la expansión propia de los cuerpos, contiene la acción en unos límites verosímiles desde el punto de vista dramático y absolutamente inverosímiles desde el punto de vista histórico. El marco es, como apuntara Lehman, un medio para hacer presente lo barroco en el espacio reglamentado del Museo.



39

“La ordenación no jerárquica de los fenómenos”, escribe Lehman, “está vinculada a la extremada precisión y al enmarcado extremo” <sup>40</sup>. Lo que el propio

---

<sup>35</sup> D. Diderot, *Premières oeuvres*, ed. cit.: 293.

<sup>36</sup> Bolívar Echeverría, *La modernidad del barroco*, ERA, México, 1998.

<sup>37</sup> En *Los incontados*, la experiencia del marco es muy fuerte. Tanto en la versión escénica como en la instalativa, el público entra a un espacio cerrado y se ve enfrentado a un marco de madera, que además enmarca un vidrio que nos separa de la escena. A su vez, el espacio global de la instalación está enmarcado por los cubos de madera, que hacen de *Los incontados* una obra autocontenida, incluyendo a los espectadores.

<sup>38</sup> Ortega sostiene que la función del marco no es sólo la de condensar la mirada sobre el cuadro, sino delimitar una dimensión diferente de la realidad cotidiana. La misma función tendría el marco de la escena teatral, lo que Ortega llama la “boca del telón”: define el límite entre la realidad y la ficción, crea por tanto el espacio de autonomía de la ficción. “Meditación sobre el marco” (1921), en *El Espectador III*, Obras completas, vol II, Taurus, Madrid, 431-35.

<sup>39</sup> Vista de instalación *Los incontados. Un tríptico* (2014), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. Bienal de São Paulo.

<sup>40</sup> H-T. Lehman, *op.cit.*: 294.

Lehman denomina “parataxis”<sup>41</sup> constituye un principio dramático, que no sólo tiene el efecto de nivelar, sino también de poner en evidencia la materialidad misma<sup>42</sup>, gracias a esa coexistencia no jerárquica de lo abstracto y lo sensible, historia y memoria, lo corporal y lo visual, lo humano y lo mecánico, lo aural y lo vegetal.



43

Cuando pensamos posibles activaciones de *Los incontados* en el Museo que restituyeran la dimensión de acontecimiento vivo de la pieza, una de las ideas recurrentes fue la construcción de *tableaux*, bien mediante la presencia en directo de actores, bien mediante proyecciones de los *tableaux* escénicos sobre los diferentes espacios de la instalación escenográfica. Sin embargo, pronto nos dimos cuenta de que no era ése el modo y que, más bien, se requería la operación contraria: insistir sobre la tensión entre la clausura de los diversos enmarcados propuestos en la instalación y el desbordamiento, que en la versión escénica se producía mediante la proyección final de los espectadores sobre el vidrio, y en la instalativa, por la presencia de espectadores en el interior del espacio y, también, por el gesto artístico y curatorial mediante el que la selva amazónica invade la selva lacandona.



44

<sup>41</sup> *Ibid*: 149

<sup>42</sup> *Ibid*: 365.

<sup>43</sup> *Los incontados. Un tríptico* (2014), de Mapa Teatro – Laboratorio de artistas. Bogotá.

<sup>44</sup> *Idem*.

Pero la selva no es sólo una masa de vegetación que se expande, es también la espesura <sup>45</sup>. La espesura viene dada por su constitución material, orgánica, pero también por la acumulación de tiempos y memorias <sup>46</sup>.



47

Antes de presentar *La luna en el Amazonas*, Andrés y Rolf viajaron a la frontera con el Ecuador para encontrarse con el Taita Albertino Descanse, de la comunidad Cofán, un hombre de más de noventa años que vive a más de seis horas en lancha por el río San Miguel en la mitad de la selva amazónica. Pasaron varios días con él, conversando y aprendiendo, en una especie de viaje iniciático en el que había que poner el cuerpo, pues se trataba de impregnarse de un saber, y no de adquirir conocimiento, y de realizar un ritual de tránsito que les legitimara éticamente para ofrecer una cierta representación su mundo.

Todos los proyectos de Mapa incluyen viajes similares a éste, a Guapi, al campamento de Borugo en la Macarena o a las minas de Marmato en Caldas <sup>48</sup>. Esos viajes no siempre son evidentes en las presentaciones escénicas, donde se incluyen

---

<sup>45</sup> *En la espesura de las ciudades* es la traducción habitual de *Im Dickicht der Städte*, de Bertolt Brecht (1923), aunque también se ha traducido como *En la jungla de las ciudades*.

<sup>46</sup> En una conversación reciente con Andrés Castañeda, el actor que no sólo representa al chamán en las dos últimas obras, sino que en su trabajo personal está muy interesado por el saber chamánico, se me ocurrió que los métodos de creación de Mapa podrían compararse a los de la obtención del *curare*, ese extracto de plantas tropicales que puede ser un veneno (con el que se impregna la punta de las flechas) o una medicina (usada como anestésico), y cuya elaboración, tan compleja, no puede dejar de sorprender si tratamos de pensar cómo de generación en generación se fue llegando, mediante puro aprendizaje empírico, a esa secuencia de procesos mecánicos y químicos requeridas para obtener una mínima porción de sustancia efectiva. Wade Davis, *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica* (1996), Crítica, Bogotá, 2017 (6ª ed. 2021): 247.

<sup>47</sup> *La luna en el Amazonas* (2021), de Mapa Teatro – Laboratorio de Artistas. Pact Zollverein, Essen. Actriz: Agnes Brekke

<sup>48</sup> El trabajo de Campo en Guapi formó parte de la preparación de *Los santos inocentes* (2010). El viaje al campamento de Borugo aportó uno de los materiales centrales para *La Despedida* (2017). El viaje a las minas de Marmato formó parte del proyecto *De los dementes o faltos de juicio* (2019).

como huellas documentales; en cualquier caso, comportan una temporalidad y una fisicidad distinta a la del Teatro. ¿No será el presente de esos viajes, y no tanto el del acontecimiento escénico en sí, lo que se podría recuperar como *vivo* en el traslado de la escena a la sala de exposiciones? ¿Y no es la selva, en su espesura y en su desbordamiento, uno de esos espacios privilegiados de vida?

#### 4. Lo que no pude ver

*Contraelviento* (1989) es una obra central en la trayectoria de Yuyachkani, un grupo peruano que en 2021 celebró 50 años de actividad artística y política, y que protagonizó la segunda edición de la Cátedra de Teatralidades Expandidas que tuvo lugar el pasado mes de junio en este mismo auditorio, con presencia de Teresa Ralli, actriz y cofundadora, con Miguel Rubio Zapata, del grupo.



*Contraelviento* fue la primera tentativa por parte del grupo de confrontar la violencia desencadenada en Perú en la década de los ochenta, como consecuencia del inicio de la actividad militar del Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) y el contraataque de las fuerzas estatales, que golpeó con especial dureza a las comunidades indígenas campesinas del altiplano. En 1990, el saldo conocido de aquel conflicto sumaba ya veinte mil muertos y dos mil desaparecidos, cifras que seguirían engrosando en los años siguientes.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú (2003). [Ver completo](#).

El horror enmudece. Y los *yuyas* tardaron casi una década en encontrar cómo llevar a escena el conflicto; el proceso de trabajo duro a su vez tres años, fue muy doloroso y casi produce la desmembración del grupo. El punto de partida fue una masacre real acontecida en Soccus, Ayacucho, en 1986. El primer material fueron documentos en quechua: entrevistas y testimonios de lo ocurrido.



Pero Yuyachkani, que había abandonado los modos más sobrios del teatro documento después de su primera pieza, *Puño de cobre* (1971), optó por una elaboración mítica <sup>51</sup>.



Una de las claves la encontraron en algunos de aquellos testimonios, que hablaban del retorno del *pishitaco*, un ser de la mitología altiplánica que robaba a niños y a adultos para robarles la grasa <sup>53</sup>.

<sup>50</sup> *Puño de cobre*, de Yuyachkani (1971). Miguel Rubio, Gilberto Hume, Teresa Ralli, Enrique Soria y Juana

<sup>51</sup> Miguel Rubio Zapata, *Notas sobre teatro*, Yuyachkani, Lima-Minnesota, 2001: 69-70.

<sup>52</sup> *Contrael viento*, de Yuyachkani (1989). Dirección: Miguel Rubio. Máscaras: Edmundo Torres. Foto: Miguel Villafane.

<sup>53</sup> "Investigamos mucho sobre el mito del "pishitaco", que algunos de nosotros oíamos aún de pequeños, y nos asustaban con eso, cuando queríamos salir a la calle solos. El pishitaco era un ser que venía y se



fin devuelve las semillas de maíz a los campesinos.<sup>56</sup> Es también este personaje quien da la clave del título de la obra: “el cóndor aprendió a volar contra el viento; ahora tienes que seguirlo”.

El mito se sostiene por medio del ritual y para su elaboración tan importante como los relatos y las figuras, fue la investigación sobre las músicas. Durante el proceso, sacaron a la calle una versión previa, para contrastar las respuestas del público, en la ciudad de Andahuaylas; a esta versión la llamaron *vecosina*, termino con el que en el siglo XVII se designaba “un relato cantado de la historia mítica”<sup>57</sup>.



58

Antes del estreno, los integrantes del grupo peregrinaron a la explanada de Sillustani en Puno con el fin de pedir permiso a los antepasados “para hablar de nuestros muertos ante esas tumbas”<sup>59</sup>.



60

---

<sup>56</sup> Hugo Salazar del Alcázar, “*Contraelviento*, los vientos y los nuevos mitos”, *El Público*, nº 83, julio-agosto, 1989.

<sup>57</sup> “La *vecosina* formaba parte de muchas de las ceremonias anuales y correspondía a un momento determinado de las fiestas, probablemente el más importante, en que se hacía un recuerdo de las historias míticas de ayllu.” Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*, Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1988.

<sup>58</sup> *Vecosina* de *Contraelviento* de Yuyachkani. Andahuaylas, 1989

<sup>59</sup> M. Rubio, en Andrés Cotter. *Persistencia de la memoria*, vídeo, Perú, 1998: 0:31:08-40.

<sup>60</sup> Ritual ante las tumbas de los antiguos en Sullistani, Puno, 1989.

El estreno de la pieza generó un amplio debate, en cuyo núcleo figuraba la acusación de “pacifismo”. No hay nada más intolerable para los actores en conflicto que quienes deciden comprender las razones complejas de la realidad con la intención de evitar el sufrimiento y la muerte de aquellos en cuyo nombre se lucha. Ya durante el proceso de trabajo había espías apostados en la puerta de la casa de Yuyachkani, donde tenían lugar los ensayos. Y tras el estreno, arreciaron las críticas. Desde el semanario *Cambio* (afín al MRTA), se les recomendaba “una reconsideración del punto de vista predominante de la obra”<sup>61</sup>, en tanto desde *El Diario* (vocero de Sendero Luminoso), se condenaba la actitud fatalista del grupo y se afirmaba: “La obra de Yuyachkani muestra la decadencia de un arte que ya se agotó, que no es capaz de reflejar la fuerza de los tiempos nuevos, tiempos de guerra; un arte que se ensimisma en sus viejos contenidos y que por tanto está llamado a perecer”<sup>62</sup>.

Yuyachkani no aceptó la sugerencia de Tupac Amaru, ni se dejó amedrentar por las amenazas de Sendero, y afirmó su autonomía, reivindicando su “derecho a la invención”, a la creación de “un lenguaje teatral que pueda incluso parecer un mito”<sup>63</sup>. La invención se inscribe en el imaginario con formas reconocibles para construir un teatro político popular donde lo mítico, a diferencia de lo que puede ocurrir en su repetición festiva, no tiene la función de persistir en lo existente, sino de hablar del presente para exigir respuestas. Para hablar, hay que recuperar la voz. Pero también hay que hacerse escuchar.

Una de las escenas más bellas de *Contraelviento* es ésta en la que Coya acude al tribunal para reclamar justicia; los jueces son dos fantoches en las figuras de *Machutusuy*, pero ella no habla la lengua de los magistrados, por lo que sustituye las

---

<sup>61</sup> Citado en M. Rubio Zapata, *El cuerpo ausente (performance política)*, Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, 2006: 83.

<sup>62</sup> Margarita Luna, “El *Contraelviento* de Yuyachkani”, en *El Diario*, 24/05/1989, reproducido en M. Rubio Zapata, o. cit.: 84.

<sup>63</sup> M. Rubio, *Notas sobre teatro*, ed. cit.: 97. Yuyachkani hacían suyas las tesis del historiador marxista y profesor de la Universidad Católica Alberto Flores Galindo, a quienes estaba dedicada la pieza que rechazaba la supuesta incompatibilidad entre el pensamiento mítico y la ciencia histórica. Los pueblos del altiplano, escribió “no han pasado su historia encerrados en un museo imposible”. A. Flores Galindo, citado en M. Rubio, *op.cit.*: 97. Flores Galindo estaba en tratamiento por un tumor cerebral, después de que haber sufrido un desmayo en febrero de 1989; falleció el 26 de marzo de 1990.

palabras por el sonido de su flauta, que es traducido por otro actor, primero al quechua, y después al castellano <sup>64</sup>.



65

Esa dificultad de enunciación, representada alegóricamente, constituye en sí uno de los núcleos de reflexión del grupo en su voluntad de intervenir en el presente.

El presente con el que en ese momento lidiaban, era un presente de muerte. Empezaban a llegar a las ciudades noticias de las fosas comunes y de las verdaderas dimensiones de la destrucción en el campo. Los personajes míticos no están vivos ni

<sup>64</sup> Los personajes que hacen de jueces del sistema y arrasan con Coya son tradicionalmente los *Machutusuy*. Estas presencias se rastrean desde antes de la colonia. Eran personajes que representaban la sabiduría de los ancianos, aunque irónicamente llevaban un bastón hecho de una rama añosa y torcida, que de alguna manera denotaba la pérdida de virilidad. Pero más pesaba su sabiduría. Las máscaras eran y han sido siempre, elaboradas con piel de carnero seca, adornadas con pelos. Cuando llega la dominación española, los *machutusuy* vuelven a aparecer, pero con una representación diferente: representan al español (como tantas presencias danzarias, de una manera satírica) y se remarca este detalle del bastón. También sus pasos de danza se asemejaban un tanto discretamente a las danzas provenientes de la metrópoli colonial. Nosotros las encontramos en las fiestas tradicionales de Puno y en general en toda la cultura del altiplano. Nuestro mascarero Edmundo Torres, también de Puno, conocía muy bien esta danza y nos la enseñó así como el diseño del vestuario. La primera vez que sacamos a las calles estos personajes fue en el contexto político de la Constituyente, no recuerdo si setentas u ochentas. Nuestros *Machutusuy* danzaban y vestían como tales, pero sus máscaras eran las de los políticos de la derecha de entonces que querían regresar al poder. T. Ralli, correo-e cit.

<sup>65</sup> *Contrael viento* (1989), de Yuyachkani. Foto: Miguel Villafane.

muertos, viven sólo en el cuerpo de los danzantes y las figuras carnavalescas, o en el de las actrices y actores. Habitan un tiempo suspendido, que es el tiempo de la representación. Por eso el personaje de Coya, según relata la actriz Teresa Ralli, puede hablar con los muertos, que durante un tiempo la persiguieron <sup>66</sup>. Y por eso la escena construida en registro mítico se muestra, en palabras de Miguel Rubio, “como la condensación del sueño” <sup>67</sup>.

En obras posteriores, los personajes convocados en escena por Yuyachkani estarán directamente muertos.



68

Es el caso de Alejandro Cánepa en *Adiós Ayacucho* (1990), basado en un cuento de Julio Ortega, en el que se escenifica el peregrinaje de este líder sindical, torturado y ejecutado por la policía, y que, en la figura de un danzante popular, el *q'olla* de Paucartambo (y en una evocación del *Incarri* <sup>69</sup>), peregrina a Lima para reclamar la parte de sus huesos que fue llevada hasta allá.

O el Rosa Huanca, la mujer que en su juventud dormía con un cuchillo al costado para defenderse de los violadores y que tras su muerte sigue buscando a su único hijo desaparecido, en compañía de su perro, también muerto, una figura mítica que se superpone a la de Angélica Mendoza, Mamá Angélica, cuyo hijo Arquímedes

---

<sup>66</sup> T. Ralli, en Cotter, *op.cit.*: 0:31:54-60.

<sup>67</sup> M. Rubio, *Notas sobre teatro*, ed. cit.: 99.

<sup>68</sup> *Adiós Ayacucho* (1990), de Yuhachkani. Augusto Casafrancia como *q'olla* – Alejandro Cánepa.

<sup>69</sup> “La primera reacción que tuve a partir de la lectura de ese texto [“Adiós Ayacucho”, de Julio Ortega] fue recordar, por asociación, el mito de Incarri y comparar ambas historias. Incarri habla del cuerpo descuartizado del Inca que se recompone debajo de la tierra para renacer. El personaje de “Adiós Ayacucho”, como un Incarri contemporáneo, no esperaba la recomposición de su cuerpo, sino que decidía ir en busca de los huesos que le faltaban” M. Rubio, *El cuerpo ausente*, ed. cit.: 90.

Ascarsa Mendoza, fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho el 12 de julio de 1983

70



71

El teatro dramático, al igual que muchos rituales, es una manifestación sensible de la ausencia. En este caso, los ausentes son desaparecidos, las figuras que vuelven a la vida por medio de las actrices o los danzantes son personas muertas. ¿Sigue entonces teniendo el mismo sentido la categoría de artes vivas y en consecuencia la voluntad de preservar el presente de aquello que representa la memoria de los ausentes?

En trabajos posteriores, Yuyachkani reconsideraría su tratamiento de las representaciones escénicas, pero no por las críticas ideológicas a *Contraelviento*, sino por una problematización ética del acto de representar a aquellos que no están ahí para delegar su voz ni su presencia. A partir de 1990 los yuyas procuraron trabajar más sobre sí mismos y hablar con su propia voz. El cuestionamiento de la representación va inevitablemente unido al cuestionamiento de la repetición señalado por Peggy Phelan en el texto que enmarca nuestro debate, es decir, del teatro mismo en cuanto medio.

A los problemas que los yuyas se plantearon después de *Contraelviento*, respondieron irónicamente Rabih Mroué y Lina Majdalanie con una pieza cuyo título mismo es una pregunta: *Quién tiene miedo de la representación?* (2005). La voluntad de Yuyachkani, coincidente con la de Mroué y Majdalanie, de representar la ausencia, me trae inevitablemente a la memoria *La invención de Morel* (1940), una narración del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, una fabulosa historia de fantasmas, protagonizada por un fugitivo que, refugiado en una isla que él creía desierta, descubre la presencia de un grupo de personas, a quienes él llama “turistas” y que en

---

<sup>70</sup> *Ibid.*: 71.

<sup>71</sup> *Rosa Cuchillo* (2002), de Yuyachkani.

realidad, lo irá descubriendo, son meramente imágenes y cuya ilusión de realidad es posible gracias a un complejo sistema de proyecciones cuya maquinaria se alberga en el sótano del único edificio de la isla, al que se nombra como "Museo". La paradoja que presenta esta narración (casi invirtiendo la tesis de Tadeusz Kantor <sup>72</sup>), es que las figuras inmortalizadas en el complejo dispositivo de proyección están muertas y solo *reviven*, de acuerdo con la idea de Morel, que luego asume el fugitivo, cuando alguien las ve, cuando un espectador las reconoce como vivas.

Como Yuyachkani, Ong Keng Sen asumió el reto de representar la ausencia derivada de la violencia sistémica y el genocidio del Jemer Rojo. En *The continuum. Beyond the killing fields* (2002), Keng Sen proponía una indagación sobre el pasado en paralelo a la restitución de las danzas de corte camboyanas. Para ello colaboró con Em Theay, una de las últimas bailarinas imperiales y tres de sus discípulos, supervivientes al exterminio. Sobre la escena se desplegaba un dispositivo documental, consistente en proyecciones, testimonios y demostraciones, en formatos que podrían fácilmente trasladarse a una sala de exposiciones, tanto como al cine. Ese despliegue documental envolvía, en cierto modo, una escena que funcionaba como un atractor en la pieza: la ejecución por una de las discípulas de Em Theay, de una de aquellas danzas perdidas. La iluminación enmarcaba la danza en centro de la escena, como si estuviera protegida por una vitrina. Siendo el único momento de re-presentación literal de la vida pasada, queda completamente aislado, como si se estuviera exhibiendo en un Museo, en una repetición permanente.

¿Por qué ese enmarcado? ¿Por qué esa vitrina de luz? Creo que porque la actuación de la bailarina, siendo una reactivación en vivo, es también una ilusión, porque le falta el espacio, le falta su presente, definitivamente perdido, le falta la red de interdependencias y colaboraciones que la hacían posible, y le falta el contexto histórico en que se produjo, y que solo como espectadores podemos suplir gracias al ejercicio documental previo. Querríamos preservar la danza de corte, pero sin tener que reinstaurar el régimen que simbolizaba y del que dependía. Del mismo modo que

---

<sup>72</sup> "Cada vez con más fuerza, se me impone la convicción de que el concepto de VIDA no puede reintroducirse en el arte más que por la AUSENCIA DE VIDA en el sentido convencional (otra vez Craig y los simbolistas)." Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984: 243.

querríamos preservar la vida de *Contraelviento*, pero sin reinstaurar la violencia sistémica. Lo cual no implica en ningún caso renunciar a la memoria.

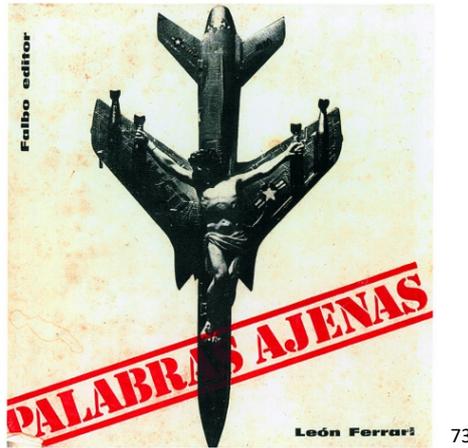
Paradójicamente, Yuyachkani recurrió al formato de la vitrina en su pieza *Hecho en el Perú. Propuesta de vitrinas para un museo de la memoria* (2001), pero con un objetivo casi contrario: expandir el espacio escénico en el formato de una instalación museística. Si la vitrina luminosa de Ong Keng Sen señalizaba un espacio de tiempo de alta densidad (lo que antes he llamado acontecimiento escénico), las vitrinas de Yuyachkani buscaban romper ese mismo espacio, desbordar el marco.

Hay un afuera del acontecimiento escénico, un afuera de la vitrina luminosa, o un afuera del marco, sin el cual el acontecer es mudo, y carente de intensidad. Por ello, cuando el pasado mes de junio Yuyachkani nos compartió su práctica y su historia, por medio de Teresa, tan importante como la memoria de los espectáculos en cuanto acontecimientos, lo era la memoria del afuera: los viajes a diferentes lugares de Perú, lugares de conflicto y/o lugares de fiesta y de saber popular, los encuentros con las comunidades, la práctica de la *vecosina*, los talleres con niños, el intercambio de testimonios, el acompañamiento de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad, la investigación de campo, los laboratorios, el trabajo de escritura, la docencia universitaria y el activismo político, todo aquello que inscribe su práctica en la realidad y en el territorio, y sin los cuales las obras quedarían reducida a ilusión o a fantasmagoría.

## **5. Lo que nadie pudo ver**

El tercer caso de estudio lo abordaré muy brevemente, porque ya lo traté durante la reunión de Estambul hace tres años.

Nadie pudo ver *Palabras ajenas* (1967), porque no hubo una realización escénica del collage literario producida por el propio artista. Ni la versión de Leopoldo Maler en Londres (1968) ni la de Pedro Asquini en Buenos Aires (1973) fueron versiones completas. Y la que más se aproximó a la completitud fue la que presentamos en Los Ángeles (2017) y en Madrid (2018), pero era la que estaba más alejada de su contexto original.



*Palabras ajenas* es una obra conceptual realizada con una intención activista.

Cuando Ruth Estévez me propuso escribir un texto sobre ella, pensé como título *Un teatro del presente*, un concepto que remitía al *Zeittheater* de Erwin Piscator<sup>74</sup> y que Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno tradujeron en México como “teatro de ahora”<sup>75</sup>. El presente para Ferrari, como para Piscator, y para Bustillo y Magdaleno, no es el de la acción artística o el de la actuación escénica, sino el presente político.

¿Qué sentido tiene coleccionar o preservar una práctica destinada a intervenir con una disposición activista en su presente? ¿Tendría razón Adorno cuando en su *Teoría Estética* (escrita en los mismos años en que Ferrari trabajó sobre *Palabras ajenas*), sostuvo que “las obras suelen ejercer una función crítica respecto a la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan”<sup>76</sup>?

---

<sup>73</sup> *Palabras ajenas* (1967), de León Ferrari. Falbo, Buenos Aires, 1967

<sup>74</sup> En “Das ABC des Theaters” (1929), Piscator, en conversación con el crítico Herbert Jhering, propondría sustituir el término *Zeittheater*, que hasta entonces había utilizado para referirse al teatro político, por los de *Tendenztheater* o *Lehrtheater*. En E. Piscator, *Zeittheater. Das Politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Rowolht, Reinbeck be Hamburg, 1986: 256.

<sup>75</sup> Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno tradujeron este concepto como *Teatro de ahora*, acometiendo un proyecto de teatro político entre 1933 y 1933; su objetivo era poner el teatro al servicio de la política y hacer presente en escena la realidad social recurriendo a la radio, la prensa y el cine como medios para expandir la escena más allá del espacio interior de tradición burguesa. Véase Israel Franco y Antonio Escobar Delgado (coord.), *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*, CITRU, México, 2011.

<sup>76</sup> “El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que se adquiere sólo cuando se hace autónomo. [...] De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función social. [...] Las obras suelen ejercer una función crítica respecto a la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio de la autonomía estética”. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970]. Cito la edición castellana, *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 296, 297, 299-300



Ya me he referido en otras ocasiones a las distintas tentativas que hicimos para para restituir la potencia de *Palabras ajenas* como un teatro del presente. Y cómo finalmente descubrimos que la actualización no pasaba por la representación, sino por la práctica pedagógica, que implicaba el afecto tanto como el pensamiento. La eficacia poética de *Palabras ajenas* se manifiesta por medio de la transformación de los y las participantes en cuanto lectoras y oyentes, es en sus cuerpos y en sus voces en los que se produce la actualización. A ello me refiero con el concepto de “pedagogía”, tal como lo usó Bertolt Brecht para pensar sus *Lehrstücke / Piezas didácticas* (1927-29), ese proyecto radical de teatro sin espectadores <sup>81</sup>. Esta pedagogía funcionaba en la representación escénica gracias al diseño coral, que permitía una implicación singular de cada uno de los y las participantes en el dispositivo de realización colectiva. En esa participación comprometida se forjaba una comunidad temporal, una comunidad no identitaria, sino artística y política al mismo tiempo. Es también una comunidad solidaria, constituida en torno a un vacío, el vacío de la detención o el silencio. Las palabras hablan de destrucción y muerte, pero en su fluir constante son manifestación de una potencia colectiva de transformación, y es esa emoción la que compromete a los lectores, la que los une para exorcizar el silencio, que es también el vacío de la indiferencia, lo que les alienta a mantener el flujo de sonido, que es también simbólicamente, el flujo de la vida.



82

---

<sup>81</sup> “Die Grosse Pädagogik verändert die rolle des spielens vollständig sie hebt das system spieler und zuschauer auf (es gibt) sie kennt nur mehr spieler die zugleich studierende sind [...] Bertolt Brecht. “Die Grosse und die Kleine Pädagogik”, en Reiner Steinweg (ed.) *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, p. 51.

<sup>82</sup> *The Words of Others*, de León Ferrari. Dramaturgia y dirección A. Sánchez, Ruth Estévez, Juan Ernesto Díaz. REDCAT, LA. 16/09 2017.

Esta solidaridad de las y los lectores en el sostenimiento de la palabra es lo que crea en el público el paradójico efecto, en que coinciden la repulsa hacia la retórica de la paz y la violencia, el goce estético en la apreciación de la obra y la disposición política hacia la acción. En este compartir la indignación y la emoción se asienta precisamente la potencia pedagógica de *Palabras ajenas*. Y cualquier actualización de esta obra no tendría sentido si la priváramos de ella. La representación no es prescindible, pero tampoco nuclear.



83

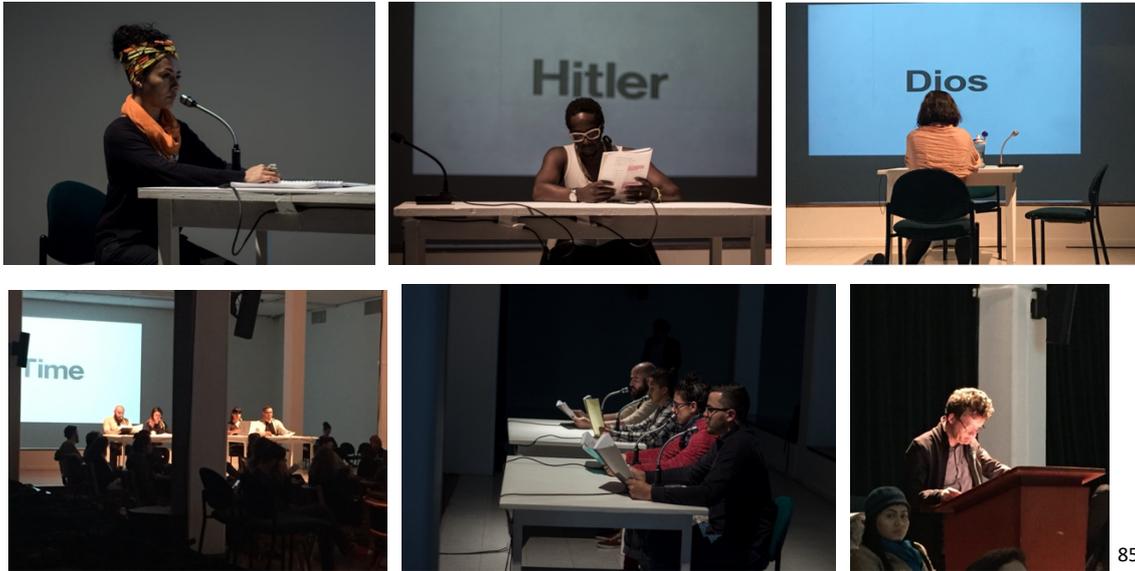
La segunda reflexión que quisiera aportar tiene que ver con el espacio. Ferrari concibió *Palabras ajenas* para un teatro. Nuestra reactivación tuvo lugar en museos (o en auditorios de museos). ¿Qué implicación tiene esto?

“I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.” Esto escribió Peter Brook en su ya legendario libro *The Empty Space / Un espacio vacío* (1968)<sup>84</sup>. Obviamente podríamos definir el teatro de modos diferentes, más allá de la imagen de una persona que mira cómo otra persona camina en el espacio vacío. Pero lo cierto es que la idea del escenario como un “espacio vacío” que puede contener cualquier ficción o materialización escénica persiste en nuestro imaginario. Desde luego, no existe un espacio vacío, todo espacio está cargado de significado institucional, económico, político, cultural, así como atravesado por memorias y por historias. Curiosamente, cuando las y los artistas

<sup>83</sup> *The Words of others*, de León Ferrari en REDCAT, LA (16/09/2017). L.B. Johnson: Daniel C. Lavery, veterano de Vietnam, abogado y activista. *Palabras Ajenas*, de León Ferrari, en MNCARS (14/03/2018) La prensa: Simone Negrin, Corofón, Raquel Vidales, periodista, Cristina Cejas, estudiante, Carlos Pulpón, actor. Paulo VI: José Aja, Pintor.Y. Ykeda: Isidoro Valcárcel Medina, artista conceptual. S. Yamamoto, Selina Blasco, profesora de historia del arte, Escuela Perturbable.

<sup>84</sup> Peter Brook, *The empty space*, MacGibbon and Kee, 1968. “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. *El espacio vacío*, Edicions 62, Barcelona, 1969: 9.

escénicos se interesaron por la galería o el museo como espacio alternativo de presentación, lo hicieron, entre otras cosas, en busca de la neutralidad estética que ofrecía el cubo blanco (además de para inscribir sus obras en un contexto de pensamiento crítico que el teatro no siempre ofrecía, lastrado por el imperativo de la diversión).



85

Nunca imaginamos un espacio vacío para *Palabras ajenas*, ni tampoco en primera instancia una sala de un museo. Imaginamos un espacio público abierto, una plaza. O un espacio público cerrado, una biblioteca o una escuela. Y de esas primeras imaginaciones deriva la disposición de las mesas en escena. Hasta que descubrimos que la potencia política y pedagógica de la pieza estaba íntimamente relacionada con su efectividad estética y poética, y que por tanto, era necesario disponer de condiciones adecuadas de visibilidad y escucha, que sólo un espacio museístico podía ofrecer, a condición de que el auditorio o la sala elegida en el Museo pudieran ser habitadas como una escuela o como una plaza. Había una tercera opción, la opción de la iglesia, a condición de su desacralización y su reconstitución como lugar para la reunión de una comunidad no identitaria.

---

<sup>85</sup> *Palabras Ajenas*, de León Ferrari. Museo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 22/05/2018. Hitler: Juanita Delgado, actriz y cantante. Goebbels: Julián Díaz, actor, Dios: Agnes Brekke. Prensa: estudiantes MITAV. Nukushima: Alejandro Valencia, miembro de la Comisión de la Verdad de Colombia.

## 6. De lo que no se puede ver hay que seguir hablando

Concluyo muy brevemente con una referencia a las prácticas artísticas que acontecen sin ser acontecimientos. Aunque son más frecuentes en los ámbitos del arte conceptual y del performance art, no son exclusivas de ellos. De hecho, muchas prácticas performativas pueden ser consideradas eventos, en tanto otras muchas prácticas teatrales y dancísticas resisten el enmarcado, bien por la expansión de sus procesos, bien por sus dimensiones pedagógica, social o política. Y así ocurre en los tres casos de estudio que acabo de comentar.

Las prácticas que rehúyen el acontecimiento son también las que más se resisten a la musealización, no por la dificultad para recuperar la intensidad o la densidad de experiencia, como ocurría en el caso de las obras-acontecimientos, sino por la dificultad para restituir el presente vivencial en que se inscriben. Cuanto más se aproxima la práctica artística a la realización de lo artístico en lo cotidiano, más problemático resulta preservar los procesos, que son más bien flujos de experiencia, y mostrarlos, para lo cual es inevitable el corte o la interrupción. Los archivos son los modos privilegiados de relación con estas prácticas; sin embargo, los archivos en sí mismos son casi lo opuesto a la afirmación de lo efímero y la acción en el presente. Las prácticas radicalmente efímeras sólo pueden ser exhibidas en su negatividad, es decir, como aquello que no son. Este recurso a la negatividad podría entenderse como algo dañino a la práctica artística misma, sobre todo cuando ésta afirma de lo vivo; sin embargo, la negatividad es una de las condiciones del pensamiento y, por tanto, una dimensión ineliminable de cualquier proceso artístico. Y la negatividad es precisamente lo que se suele sacrificar en la fiebre viralizada de archivo.

Se da aquí una paradoja productiva. Nuestra experiencia actual del mundo está atravesada por la constante documentación de los momentos más nimios. La experiencia de la cotidianidad ya no es la de un flujo de lo efímero, sea trabajo, placer, diversión, dolor y, excepcionalmente, aprendizaje y experiencia. Lo efímero es constantemente interrumpido por el documento, por la fotografía, por el vídeo, por el mensaje digital, y en el ámbito académico, por la justificación y la acreditación de lo que se realiza. Estos documentos y estos mensajes ya no están casi nunca destinados al registro con fines de conservación del momento, sino a la fabricación de otros

momentos, a la producción de otras miradas y, en algunos casos, a la producción de valor. El bucle acción-documento maquilla una confusión, y es que la acción puede estar sólo en el documento, y ser además una mera representación. En el ámbito de lo cotidiano, la mayoría de esos documentos están destinados a la desaparición, como antes lo estaban las acciones. Ello es así porque el documento ya no es el negativo de la acción, sino pura positividad; ha sido fagocitado por el flujo de vivencias inauténticas, donde raramente queda lugar para la experiencia. Los documentos que se salvan de la desaparición no lo hacen como indicios de lo que fue, sino como token que añade valor a lo que permanece, nunca a lo que desapareció.

En las prácticas artísticas que privilegian los procesos y la acción artística en lo cotidiano, la negatividad está incluida en la práctica misma. Y el documento, en tanto violenta en cierto modo la práctica, aporta una doble negatividad, que se vuelve productiva en cuanto instrumento de crítica o en cuanto propuesta de modelos alternativos de vivencia. Obviamente, estamos considerando prácticas que no proponen la disolución del arte en lo cotidiano, sino, tal como observó Ketí Chukrov, la transformación artística del espacio cotidiano, del habitar o, en su modo más extremo, del mero vivir, lo que se puede traducir en ejercicios de invisibilidad, en procesos relacionales de larga duración o en procesos de acción pedagógica, social o política <sup>86</sup>. Esas prácticas de transformación son en sí mismas gestos que introducen una negatividad respecto a una vivencia de lo cotidiano determinada por la tradición o por los modelos de consumo. Su resistencia a la producción de obras, o a la conversión de ellas mismas en obras, implica una relación de conflicto con la fijación tanto como con la permanencia. De ahí deriva una relación de conflicto con cualquier documento que pretenda tal fijación. Es ésta una segunda negatividad, o una doble negatividad. Ponerla de manifiesto es necesario al tratar de mostrar o al menos indicar esos procesos y, sin pretender restituirlos o revivirlos, recordar o anunciar modos alternativos de hacer que pueden seguir operando en lo sensible y comunicar también en el ámbito estético.

---

<sup>86</sup> Ketí Chukrov, "On the False Democracy of Contemporary Art", e-flux journal #57 (september 2014). <https://www.e-flux.com/journal/57/60430/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/>

La contradicción entre acontecimiento y prácticas de lo cotidiano no es, por tanto, tan radical. Pues los acontecimientos no son meteoritos que abren agujeros herméticos en la historia o en la experiencia estética, sino momentos de condensación de largos procesos con derivas caprichosas y temporalidades imprevisibles. Los tres casos de estudio que he propuesto tienen esta naturaleza: la obra escénica en sí misma sería malentendida si la concibiéramos como singular y clausurada. Vista así, la estaríamos monumentalizando, neutralizando su dimensión acontecimental.

Preservar su condición de acontecimiento implica hacerse cargo de los múltiples procesos relacionales o pedagógicos (de Gran Pedagogía), muchos de ellos invisibles, y algunos casi irrecuperables, que confluyeron en un espacio de tiempo, ese que podemos enmarcar para la presentación de una memoria del acontecimiento. Para ello es necesario persistir en la doble negatividad, que también podría resumirse en dos modos de negación: lo que no pudimos *ver* y lo que no podemos *ver* en aquello que se muestra.

[José A. Sánchez](#)



Este texto está bajo [una licencia Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0](#)