



## **Proyecto posideológico y el teatro de grupo en Latinoamérica**

**Elka Fediuk**

**(Universidad Veracruzana, México)**

### **Grupo hermético**

El teatro de grupo se gestó en el entorno de la diferencia radical y la polarización política, social y cultural. Los proyectos de grupos tomaron las rutas, por un lado, hacia la subjetividad, autonomía y abstracción y, por otro, actualizando la visión del arte como necesitado de justificación<sup>1</sup>, ligando lo social y político y asumiendo para el arte una función de concientizar y transformar la sociedad y el mundo. Esta última ha dominado en Latinoamérica, particularmente en el modelo del *teatro independiente* gestado en Argentina y Uruguay. El teatro de grupo conformó núcleos cerrados, militantes, sea por una idea del arte o por una idea social o política. La cohesión ideológica impuso un régimen interno de códigos severos, lo cual produjo su carácter hermético, cimentado por un juramento, convicción, secreto y, a veces, clandestinidad. El grupo hermético, por lo mismo, ha sido también jerárquico, aunque tuviera intenciones democráticas<sup>2</sup>.

En los años setenta, el colapso político instauró en varios países del continente dictaduras militares. El teatro de grupo se afirmaba en su organización hermética. Sin embargo, la experiencia de la explosión social, la rebeldía y las propuestas de la segunda vanguardia, la revolución sexual y las demandas de participación en el poder relajaron las relaciones jerárquicas iniciando una democratización interna de los grupos a la par de la expansión del *tercer teatro*, proclamado por Eugenio Barba durante el Festival de Belgrado en 1975<sup>3</sup>. En aquella década se renovaron las maneras de trabajar, se expandió la creación colectiva<sup>4</sup> y se fueron abriendo los campos de la acción teatral y sus poéticas.

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer 1991, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991; p. 35.

<sup>2</sup> Un ejemplo es el Living Theatre. Sus relaciones internas que no coincidían con el discurso anarquista.

<sup>3</sup> En 1970, Jerzy Grotowski inicia la etapa de "cultura activa" y el Living Theatre también abandona el espectáculo a favor de la acción teatral anarquista. Las fronteras del teatro entraron en la fase liminal.

<sup>4</sup> Esta forma de trabajo-creación tiene factura colombiana gracias a Enrique Buenaventura (Teatro Experimental de Cali, TEC) y Santiago García (Teatro la Candelaria).



A finales de los años ochenta, arribaron a Latinoamérica las políticas neoliberales cuyo impacto se hizo notar finalizando el siglo xx. Los discursos posmodernos introducían poéticas de la fragmentación a la vez que rompían el formato de la operación/comunicación y cuestionaban la identidad de grupo como idea de amparo. La *era del vacío*<sup>5</sup> alimentó el narcisismo, pero también la soledad y el desamparo, a lo que algunos grupos responden con proyectos que llamo utópicos.

Por teatro de grupo comprendo aquel que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética<sup>6</sup> que lo distinga. Las concepciones de teatro<sup>7</sup> se proyectan en los discursos (textos, manifiestos, entrevistas, etc.) y en la producción poética del grupo dado, eso es, en el contenido del repertorio, la interpretación de los temas, en sus relaciones internas, procesos de creación y producción, en los dispositivos y técnicas escénicas y actorales, y en la relación con el espectador.

Las poéticas distintivas de estos grupos teatrales, sus estrategias de supervivencia en el mundo de las relaciones cambiantes entre el individuo y el Estado, conforman mi objeto de estudio. A diferencia de las formaciones anteriores, como las compañías gestadas en el entorno de las sociedades monárquicas y los elencos característicos para la industria del espectáculo, ambas vigentes en la actualidad, el teatro de grupo es el heredero del proyecto moderno y responde a su movimiento emancipatorio<sup>8</sup>. Los cambios en la relación entre individuo y Estado impactaron las formas de operación del mercado de arte, perspectiva que propongo observar en el *teatro de grupo* o en los nuevos grupos teatrales.

---

<sup>5</sup> Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2000.

<sup>6</sup> Sobre estudio de la Poética teatral: Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

<sup>7</sup> Jorge Dubatti, *Concepciones de teatro*, Buenos Aires, Colihue, (2009).

<sup>8</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.



### **Proyectos utópicos y mercadotecnia: grupo abierto o relacional**

La alteración en las bases epistemológicas es un proceso lento y desigual para sociedades e individuos. La crisis del humanismo y de la racionalidad occidental, así como la parcelación del conocimiento a consecuencia de los cercos disciplinarios han motivado el pensamiento que busca religar la totalidad perdida: desplaza al hombre del centro y al centro mismo, impulsa las estrategias multi- o interdisciplinarias, el pensamiento complejo (Morin<sup>9</sup>) y la transdisciplina (Nicolescu<sup>10</sup>).

Las artes han ido borrando sus fronteras divisorias experimentando en terrenos liminales y mediante tecnologías cibernéticas. Con el síndrome de fin de siglo nacieron las *utopías posmodernas*: desde la ciencia se busca revertir la visión catastrófica proclamando la salvación de nuestro planeta, mientras la filosofía, las ciencias humanas y sociales promueven el dialogo intercultural, partiendo de la reelaboración del concepto de sujeto y, consecuentemente, de subjetividad y *otredad*.

Observando el comportamiento del *teatro de grupo* notamos los cambios y ajustes en sus programas artísticos nacidos en el contexto de claras posturas ideológicas para transitar ahora hacia la absorción de proyectos surgidos con relación a las utopías posmodernas. Visiones integradoras de ambas rutas que pretenden corregir el proyecto fundamental de la humanidad<sup>11</sup>, las encontramos en la "ecología profunda"<sup>12</sup> y en la "sociedad planetaria"<sup>13</sup>.

Las poéticas de la producción teatral en América Latina, en el análisis de Beatriz Rizk<sup>14</sup> manifiestan las principales vertientes del posmodernismo; temas abiertos a todas las problemáticas bajo un tratamiento deconstructivo, frecuente distancia irónica, humor negro, estructuras dramáticas abiertas exentas de

<sup>9</sup> Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1994.

<sup>10</sup> Basarab Nicolescu, *La Transdisciplinariedad: Manifiesto*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C. México, 1996.

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *Verdad y existencia*, Barcelona Paidós I.C.E./U.A.B, 1996.

<sup>12</sup> Fritjof Capra, *La trama de la vida*, Barcelona, Anagrama, 2006.

<sup>13</sup> Edgar Morin, *El método; La humanidad de la humanidad; La identidad humana*, Madrid, Cátedra, 2003.

<sup>14</sup> Beatriz Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. 2ª ed. The State of Iberoamerican Studies, Lima-Minnesota, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

ideología, mensaje o tesis moral, recursos de puesta en escena que fusionan las artes, integran multimedia, exponen el cuerpo humano y asientan la subjetividad de la mirada en la percepción del mundo, del país y la historia.

El adelgazamiento del Estado, con el simultáneo empoderamiento de la sociedad civil y la personalización del sujeto, influyeron en una mayor horizontalidad del poder, pero la ausencia de un sustancial elemento cohesionador y las implacables reglas del mercado hicieron que los grupos dejaran de ser numerosos y estables. Ahora suelen ser dos o tres amigos, muchas veces parejas o una sola persona que mantiene vivo el nombre del grupo. La frecuente renovación de los miembros del grupo diluyó su identidad, su sello, su distinción. La relación laxa y las estructuras blandas desdibujaron las funciones que cada miembro cumplía en la organización. La tecnología de comunicación ha coadyuvado a la expansión territorial del mapa de los grupos, pero también es cierto, y en eso coinciden mis observaciones con las de André Carreira<sup>15</sup> sobre este fenómeno en Brasil, que su operación en muchos casos asemeja una empresa, alejándose de la idea inicial de sustraerse de lo comercial.

A esta nueva conformación he llamado *grupo "relacional"*, concepto que deviene de lo que Pierpaolo Donati<sup>16</sup> denomina *sociedad relacional* y que aplico para señalar el cambio de una organización funcionalista a otra que integra y alterna distintas funciones e identidades profesionales que pueden ser negociadas o espontáneas. Así pues, el *grupo relacional* manifiesta la desjerarquización en la relaciones de poder en el interior del grupo, lo cual suele dejar mayor carga de trabajo a los líderes sin compensarles con la autoridad de la que antes gozaban, empodera a los demás miembros que emprenden proyectos propios y complejiza la organización, por lo que la operación se vuelve inestable, negociable y mutable.

---

<sup>15</sup> André Carreira "Grupos teatrales brasileños: fronteras de los modos de producción", Buenos Aires, Revista Teatro/CELCIT 37/38, pp. 57-64.

<sup>16</sup> Pierpaolo Donati, "La crisis del Estado y el surgimiento del tercer sector", *Revista Mexicana de Sociología*, No.4/97 (1997)".



## Reorganización de proyectos en los grupos emblemáticos

Los grupos de larga trayectoria han tomado diversos caminos en la reinención de su quehacer en las nuevas condiciones político sociales y económicas. Mario Delgado, director del grupo peruano Cuatro Tablas, hoy asienta la idea de "hacer teatro sin teatro", porque "hay demasiado teatro en la calle", fenómeno que Guy Debord<sup>17</sup> bautizó aún en los años sesenta como "sociedad del espectáculo". Delgado propone ahora "el teatro como la última reserva ecológica del hombre; el teatro [que] es el cuerpo y la voz del actor"<sup>18</sup>. Considera la honestidad un factor indispensable en el desempeño del actor, al que concibe como artista y actor social. Esta idea fusiona la perspectiva social, tradicional parateatro de grupo en América Latina, con la filosofía del actor próxima a la herencia grotowskiana.

Yuyachkani, -palabra Quechua "estoy pensando", "estoy recordando"-, otro grupo peruano de larga trayectoria, ha seguido la poética del teatro documento desde sus inicios (*Puño de cobre*, 1971). Partió del método de la creación colectiva de sello colombiano<sup>19</sup> para más tarde proponer la *dramaturgia colectiva*, entendida en la complejidad de "una trama, [...] un telar, [...] un tejido que se construye en escena con a luz, el espacio, el modo en que se interviene, el vestuario y los accesorios; todo concurre en esa urdimbre difícil de ser alcanzada por el pensamiento"<sup>20</sup>. Desde la década de los noventa, Yuyachkani trasciende la representación y fractura los espacios convencionales a favor de la integración con el espectador. El uso de objetos reales con simbología cultural -como en el esplendido trabajo de Ana Correa en *Rosa Cuchillos* (2002)- es a la vez un recurso político y poético. Su lenguaje escénico conjuga las expresiones populares, la música, las danzas, la máscara y lo real (objetos, imágenes, testimonios), todo

<sup>17</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Castelote, 1976.

<sup>18</sup> Entrevista al director de Cuatro Tablas, Mario Delgado el día lunes 24 de marzo del 2008, en la AAA Asociación de Artistas Aficionados, por el Día Mundial de Teatro.  
<http://www.myspace.com/video/cuatrotablas/cuatrotablas-mario-delgado-entrevista-d-a-mundial-de-teatro/48365895>

<sup>19</sup> Modelo cristalizado por Enrique Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali (TEC) y por Santiago García en el Teatro La Candelaria.

<sup>20</sup> Miguel Rubio Zapata, (2010) "Grupo, memoria y frontera", en Percy Carranza (coord.) IV Festival UCSUR de Teatro Internacional, Universidad Científica del Sur, Lima, p. 131.



aquello potenciado por la corporalidad que apela a la memoria colectiva en la multiplicidad de articulaciones significativas. La dramaturgia escénica opacó a la literaria: el espectáculo *Sin título, técnica mixta* (2004) ya es el arte acción, ocupa los terrenos liminales “entre actuación y no actuación, representación y presencia, teatralidad y performatividad instalacionista”; es una práctica política desde el arte, que en palabras de Ileana Diéguez incursiona

en el cruce de los más agudos cuestionamientos a tantos responsables por estos devastadores tiempos [...] colocando las más perversas situaciones subversión, la irresponsable complicidad de un gobierno que sólo mira el relleno de sus arcas y las ejecuciones indiscriminadas de las Fuerzas Armadas, abriendo fuego cruzado sobre una sociedad civil y campesina víctima de la más desmedida violencia; sería el único lugar desde el cual documentar y participar responsablemente en la reconstrucción de tan dolorosa memoria.<sup>21</sup>

Su trabajo confirma el deseo de hacer *teatro para la memoria*. Sin duda, la poética de Yuyachkani no se limita a un solo tipo de espectáculos, aunque la fuente de raíz cultural -en este sentido Miguel Rubio le da el sello de *teatro nacional*- distingue a este grupo. La variedad de su producción abarca espectáculos de calle, acciones teatrales en las comunidades, teatro de cámara, como por ejemplo *Antífona* (2000), despliegue de la creatividad y recursos actorales de Teresa Ralli. Yuyachkani diversificó sus actividades hacia la investigación que enriquece la creación y alimenta sus talleres didácticos, demostraciones, publicaciones y gestión/organización de eventos artísticos interdisciplinarios. Por ejemplo, la Fiesta de los 40 años del grupo involucró a casi toda la ciudad de Lima.

La institucionalización evidente en Yuyachkani, ha sido uno de los deseos del teatro de grupo, una confirmación del valor de su entrega, trabajo y la verdad por la que luchan. A veces por las circunstancias y en otros casos por la tenacidad de sus integrantes, los grupos como el Teatro Experimental de Cali y La Candelaria en Colombia, El Galpón (Uruguay), Cuatrotablas y Yuyachkani en Perú y tantos más,

---

<sup>21</sup> Ileana Diéguez, “Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)”, *Teatro al Sur*, No. 27, noviembre 2004, Buenos Aires. Disponible en <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=41>



fundados hace décadas, lograron su pervivencia. En casi todos observamos la diversificación de sus actividades. En muchos casos, se recurre al régimen de asociación civil o fundación que abarca la actividad productora de espectáculos, institución formadora y, a veces, dedicada a la investigación y publicación.

### **Utopía y mercado**

Un caso de la disyuntiva entre el proyecto utópico y el mercado es el Teatro de los Andes, dirigido por César Brie, grupo fundado en 1991, con sede en Yotala, cerca de Sucre, Bolivia. César Brie es uno de los nómadas, en parte debido a las circunstancias políticas y, en parte, por voluntad propia. Partió de Argentina en los 70' siguiendo a su grupo, que se había refugiado en Italia. Durante unos años fue integrante del Odin Teatret, sin duda fundamental en su formación de teatrista. Actor con importantes éxitos, decidió volver... y eligió un pequeño pueblo en la sierra de Bolivia para vivir y crear con sus amigos andinos. Dice que allí encontró

la posibilidad de realizar un desafío, que era construir un teatro autónomo, un teatro independiente, un grupo teatral que hiciera un teatro profesional con un antiguo sentido, el de profesar las propias motivaciones. Y que fuera creativo. Y que se alimentara de las diferencias; las diferencias entre nosotros y las diferencias de la sociedad, las diferencias de pensamiento, las diferencias en sí del teatro que es un lugar donde se piensan las diferencias, sin tratar de homogeneizarlas, homologarlas, reducirlas a un común denominador.<sup>22</sup>

La utopía dialógica es palpable en el discurso del director y en la práctica poética que apela a dimensiones humanas y al encuentro de la sensibilidad andina con la europea. Aquí también encontramos la investigación como estrategia en los procesos de creación. Los textos son escritos, adaptados o creados a partir de testimonios, como en el caso de *En un sol amarillo, memorias de un temblor* (2008). César Brie creó también una revista internacional de teatro, *El tonto del pueblo*, se relaciona con las organizaciones sociales, pero entiende el mundo actual y sabe que para realizar los sueños debe negociar con las reglas del mercado. Sus

---

<sup>22</sup> Entrevista a César Brie por Germán de Souza, 19 Mayo 1998, consulta, 20 de agosto de 2012, <http://www.newtonlaspelotas.net/teatro/entrevista-con-cesar-brie-director-del-teatro-de-los-andes>



contactos le permiten organizar giras internacionales con el grupo y también actuar y dirigir en Europa, principalmente en Italia, con lo que obtiene recursos para mantener el proyecto de un teatro rural en los Andes. Brie atrajo a Yotala a investigadores, críticos, gestores culturales, directores de fundaciones y recibe becarios internacionales que en este espacio rural aprenden el teatro, fenómeno que se ha creído eminentemente ciudadano. El Teatro de los Andes no es libre de la omnipotencia del mercado, pero tampoco –por lo menos así lo entiendo- se deja envolver por él. Me lo confirma su intensa actividad social, su participación en los problemas de la región, como lo podemos observar a través del ciclo documental, *Humillados y ofendidos* (2008)<sup>23</sup>, que denuncia actos de violencia en contra de indígenas, ocurridos en la ciudad de Sucre el 24 de mayo de 2008.

### **Lo local en redes transnacionales**

Otra manera de enfrentar las condiciones de la economía neoliberal es la de los herederos del teatro independiente en Argentina. A diferencia de los pilares de aquel teatro con postura ideológica radical –que representan hoy Mauricio Kartun y Ricardo Bartis con su Sportivo Teatral-, el grupo El Patrón Vázquez, fundado en 1994 por Rafael Spregelburd y Andrea Garrote, claramente nos muestra una generación distinta, dinámica, sin el cinturón ideológico y que confirma la tendencia que Jorge Dubatti<sup>24</sup> caracteriza en el perfil de teatrista: ambos son dramaturgos, directores de escena e intérpretes.

Rafael Spregelburd trabaja, además, en proyectos internacionales de creación y ha dictado conferencias y cursos en casi toda Europa y América. Comparte la vida del grupo, es su espacio de ensayo artístico, pero se trata ya de un grupo desjerarquizado, abierto (como las estructuras disipativas) y que tiene lazos laxos; su unión se debe a la amistad y no a un credo. Aunque el grupo alguna vez manifestó su programa orientado a la reflexión “sobre los aspectos lingüísticos

---

<sup>23</sup> El documental en 6 capítulos, YouTube:

[http://www.youtube.com/results?search\\_query=Humillados+y+ofendidos+Brie&og=Humillados+y+ofendidos+Brie&q&\\_l=youtube.12...48478.57901.0.61487.5.5.0.0.0.0.102.395.4j1.5.0...0.0...1ac.PYxdExFypbs](http://www.youtube.com/results?search_query=Humillados+y+ofendidos+Brie&og=Humillados+y+ofendidos+Brie&q&_l=youtube.12...48478.57901.0.61487.5.5.0.0.0.0.102.395.4j1.5.0...0.0...1ac.PYxdExFypbs)

<sup>24</sup> Jorge Dubatti, *El teatro de grupo, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Micropoéticas II, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2003.



y dramáticos del texto escénico, para alejarse de los preconceptos imperantes de las narraciones lineales<sup>25</sup>, en verdad es un programa personal de Spregelburd dramaturgo. La obra *Todo* (2009) –su colaboración dentro de un proyecto alemán–, se construye a partir de tres preguntas: ¿por qué todo Estado deviene en burocracia?, ¿por qué todo arte deviene en negocio? y ¿por qué toda religión deviene en superstición? (Spregelburd, 2010)

Esta propuesta posdramática lanza una mirada irónica sobre la dirección de los cambios ensalzados por una ideología del fin de las ideologías. El pasado no ha pasado, está arraigado en la mente y en el hábitus<sup>26</sup>. La puesta en escena de esta estructura episódica de planos yuxtapuestos incorpora las proyecciones multimedia como un elemento dramático aunque, simultáneamente, según explica Spregelburd, es un recurso de economía para el grupo de vocación nómada por los festivales y giras.

### **Políticas culturales: grupo vs. competencia individual**

En México, la entrada de políticas neoliberales fueron reduciendo, hasta prácticamente eliminar, la subvención de proyectos artísticos bajo el amparo institucional, desarrollando en su lugar un sistema de becas para creadores mediante el programa de Fomento Nacional para Creación Artística (FONCA). Se creó también el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), un reconocimiento que aporta ingresos no grabados (sin impuestos) y establece condiciones de productividad artística para mantener la membresía.

Las exigencias de proyectos para concursar lograron elevar la capacidad de planeación y administración. Los artistas aprendieron a esgrimir discursos inobjetables a la luz de las políticas oficiales, con lo cual se ha creado una nueva dependencia que favorece el control del Estado, idea opuesta al origen independiente del teatro de grupo. Los recortes presupuestales para la cultura en

---

<sup>25</sup> El texto aparece sin fuente en [www.autores.org.ar/spre/patron/patron.htm](http://www.autores.org.ar/spre/patron/patron.htm)

<sup>26</sup> Véase Elka Fediuk, "Ecos de la historia e identidades en la temporada de 2011 en Buenos Aires", *Investigación Teatral*, Vol.2/Nº 3, Segunda época, Verano 2012, p. 80-99.



los últimos años, particularmente a partir de 2007<sup>27</sup>, han disminuido los apoyos favoreciendo los proyectos institucionales, incluso los propios del Estado.

Para dar algunos ejemplos de las nuevas formas de operación y creación, comencemos por el grupo La Rendija, creado en 1988 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su programa, desde entonces manifiesta el interés principal en "poner en práctica estéticas contemporáneas"<sup>28</sup>. A partir de 1991, la creadora escénica, Raquel Araujo y el artista visual, Oscar Urrutia actualizan el proyecto y sus poéticas. El cambio de la sede de la Ciudad de México a Mérida, Yucatán redirecciona este proyecto bajo nuevas estrategias y alcances. Raquel Araujo, miembro del SNCA, con sólida formación universitaria y experiencia en gestión cultural, fue también funcionaria de cultura en su Estado. La Rendija, en otro espacio y con nuevos miembros, continúa y se consolida como *espacio físico y conceptual*, conformando un Laboratorio de Creación Escénica en Yucatán en el espacio propio, Casa La Rendija<sup>29</sup>. La amplitud de este proyecto tiene claros objetivos de institucionalización y responde a la *descentralización de la cultura*. La Rendija participa en festivales nacionales e internacionales. Sus concepciones de teatro están influidas por las relaciones dialógicas e interculturales, así como por las poéticas posdramáticas en la intersección con artes visuales. Su última producción, *Hanjo, la mujer del abanico*<sup>30</sup>, inspirada en textos de Mishima, Zeami, Nakahara y Murano, navega por las esencias de la cultura japonesa siguiendo un pasaje poético que recorre la memoria discontinua del amor y el sufrimiento. Su interés, como lo afirma la directora<sup>31</sup>, está puesto en el movimiento de los cuerpos que moldea y escribe formas en la arena. La composición plástica del espacio (Oscar Urrutia) acoplado

<sup>27</sup> A medida que la "guerra contra el narcotráfico" del Gobierno de Felipe Calderón tomaba dimensiones mayores, los presupuestos para la educación, y en primera instancia para la cultura sufrieron recortes drásticos.

<sup>28</sup> Véase la página Web: [www.rendija.net](http://www.rendija.net)

<sup>29</sup> Así como en 1982 lo hiciera Contigo... América, la poética de los proyectos Casa La Rendija prioriza el contacto íntimo con reducido número de espectadores.

<sup>30</sup> Estreno: noviembre de 2011. Del 29 de marzo al 28 de abril, temporada en el Teatro El Galeón, Centro Cultural del Bosque, Cd. de México, formando parte de la cartelera oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes. Con: Eglé Mendiburu, Roberto Franco, Tomás Gómez, Raquel Araujo y Gustavo Flores. Dirección: Raquel Araujo, Diseño de espacio escénico: Oscar Urrutia, ambos miembros del SNCA.

<sup>31</sup> "Hanjo, la mujer del abanico, Entrevista con Raquel Araujo", Revista Teatro Mexicano, Nº 20, nov. 2011.

(consulta: 23 de mayo 2012) <http://www.teatromexicano.com.mx/revista/articulo.php?id=908>



con las posibilidades específicas del teatro El Galeón, (función que presencié), utiliza formas escurridizas y acentúa la inestabilidad de la percepción del espacio y el tiempo. Con los recursos de iluminación cambian las formas que imprimen los cuerpos y almas en la arena; la música en vivo y las voces parecen esculpir allí la composición textual que apela a las sensaciones y deja el relato abierto a la interpretación personal. Esta línea experimental da testimonio de los deseos creadores de este grupo. En Mérida, cultivan de modo simultáneo otro tipo de repertorio, tradicional y variado, con el fin de mantener el interés de espectadores locales. La Rendija diversifica su trabajo entre la producción experimental, la producción dirigida al espectador local, la organización de festivales y redes y la tutoría artística para los becarios del sistema federal y estatal. Raquel Araujo tuvo el acercamiento a las poéticas del teatro de oriente en los talleres que imparte Abraham Oceransky en el Teatro Studio T en Xalapa. De allí también que Roberto Franco, egresado de la Facultad de Teatro de la UV sea ahora el integrante de la Rendija y actor en el espectáculo comentado.

Es el momento de acercarnos al Teatro Studio T, proyecto que Abraham Oceransky encabeza desde los años ochenta. En los sesentas participó en el *teatro pánico* de Alejandro Jodorowsky. Vivió experiencias del teatro de grupo en la ciudad de México y, en 1987, se trasladó a Xalapa donde ha dirigido la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (*Rompecabezas* de Sabina Berman) y, por breve tiempo, fue director de la Facultad de Teatro. El Teatro Studio T tuvo desde sus inicios la intención de trabajar en forma de una espiral entre la formación y la producción. De este espacio despuntaron los actores como Ari Brickman y Gerardo Trejoluna, pero también otros directores y dramaturgos; las enseñanzas del maestro Oceransky se proyectan en sus posteriores trabajos. En este espacio los actores no permanecen, salvo algunos. Las producciones se nutren de actores y actrices ligadas al grupo y de los alumnos que cursan los talleres que imparte Abraham. Las concepciones de teatro de Oceransky conjugan la creación con la formación artística y humana, es decir, que toda creación es aprendizaje y todo aprendizaje debe modificar a la persona y sus obras. Los años dedicados al estudio del Oriente impactan su pedagogía (arte y técnica) y nutren sus producciones. Basta recordar los espectáculos como *Mishima* (1990), *Cuentos de niebla* (1992),



*Doble suicidio* (2007) y *Pasión y poder* (2010) para entender la relación entre las concepciones de teatro, los procesos de aprendizaje y los de creación, jugando con las formas y técnicas de actuación en el cruce del teatro kabuki y las poéticas posmodernas. Abraham Oceransky es uno de los pocos ejemplos del teatro independiente en México, en el sentido de su firme decisión de no crear ligas institucionales. Exige libertad para el arte. Su proyecto no tiene visos políticos, está orientado a la filosofía individual y a la estética del espíritu. El prestigio artístico de Oceransky se basa en su calidad como director de escena; basta mencionar *Las dos Fridas* (1987) de su autoría y dirección, obra que alcanzó éxito internacional, o *Endgame* (2010) dirigiendo a Claudio Obregón en su última aparición en escena con el elenco de la Compañía Nacional de Teatro (CNT). No obstante, la dificultad para subsistir en México sin fondos y apoyos institucionales, por lo menos temporales, como lo son la membresía del SNCA y los fondos FONCA de co-inversión, le obligó a buscar estos beneficios. La tradición asentada en México, dada su política cultural y el uso político de la cultura gratuita, han generando la animadversión de la ciudadanía para contribuir al sostén de los creadores y sus proyectos. Tampoco se cuenta con incentivos fiscales para el desarrollo de la cultura y el arte.

El espacio propio de la casa-escuela-teatro en el callejón Rosa Luxemburgo 35, que Abraham Oceransky mantuvo desde los ochentas, en el tercer piso de dos departamentos en casas contiguas, fue cerrado por decisión de su dueño; sin embargo, el carisma del creador que busca la libertad logró, con un grupo de voluntarios, construir un teatro-carpa. Estrenado en 2010, ocupa una parte del estacionamiento del galerón destinado a la venta de artesanías. El Teatro-Carpa Libertad alude en su emblema al estatus antiguo del arte y el derecho ciudadano a la cultura. Hecha con manos solidarias y fondos mínimos la Carpa Libertad tiene cupo para 183 espectadores, un escenario de 12 x 12 metros, 8 metros de altura y equipo de iluminación y sonido realmente básico, aunque gracias al ingenio de Oceransky se logran maravillas. El espacio recibe también otros espectáculos, frecuentemente de otros países y culturas, buscando ofrecer repertorio variado a un todavía limitado grupo de espectadores, en su mayoría jóvenes.

Xalapa es considerada un importante centro cultural que desde hace décadas atrae a los artistas. La Universidad Veracruzana ofrece programas de



pregrado en las cuatro disciplinas y posgrado en Artes Escénicas y en Música, cuenta con numerosos grupos artísticos, desde la Orquesta Sinfónica de Xalapa, la más antigua del país, grupos de música clásica, folklórica y popular, grupos de danza folklórica, Compañía Titular de Teatro, además de grupos musicales, compañías de teatro y danza situadas en las facultades, galerías de arte y Museo de Antropología.

En la última década he notado una mayor colaboración entre los egresados de la Licenciatura en Teatro. Forman primero elencos y luego, para promocionar el espectáculo adoptan un nombre de grupo. El nombre como marca comercial facilita la gestión porque puede agrupar varios productos en su haber. Así ocurrió con La Talacha, grupo que tomó este nombre para participar en el Festival Nacional de Teatro Universitario (México-UNAM, 2007) del que trajeron el "Primer lugar en la categoría de estudiantes de teatro, dirigidos por alumnos". *La Niña de Tecún*, espectáculo de títeres dirigido por Austin Morgan en la técnica de títeres y actores aprendida de Carlos Converso<sup>32</sup>, sensibiliza respecto al tema de la trata de blancas y la explotación infantil.

El currículo iniciado en el año 2000 abrió las opciones de perfiles profesionales y mayores espacios para la creación, fomentando la formación temprana de grupos de teatro. En este contexto se reveló el talento dramático de Alejandro Ricaño, quien a partir de 2005 ha ido ganando numerosos premios de dramaturgia, apoyos del FONCA y, en 2007, de la Fundación "Antonio Gala", en España. De este último nació la obra *Más pequeños que el Guggenheim*, galardonada con el Premio Nacional de Dramaturgia "Emilio Carballido", en 2008, y que también dio el nombre al grupo, Los Guggenheim. Su fusión con La Talacha fue natural, ya que iniciaron la relación durante los estudios en la Facultad de Teatro y Austin Morgan forma parte del elenco de *Más pequeños...*, obra que caló los ánimos de la generación en el limbo las múltiples opciones que ofrece el marketing. Dos amigos que se reproducen en dos actores (multiplicación personas/personajes) para reconstruir y entender el gran fracaso de su viaje a Bilbao. Dice Gorka, el

---

<sup>32</sup> Carlos Converso, destacado autor, director y actor en el teatro de títeres, es desde 2001 profesor de la Facultad de teatro.



escritor de la obra, develando la imposibilidad de crear en la intersección con lo real, con los cuerpos que alteran el sentido:

Dormimos en una puta banca de metal y en la tarde se te ocurrió que debíamos ir a ver el Guggenheim, sólo por fuera, claro, porque nuestros últimos cinco euros los gastaste en una puta horchata valenciana artificial para ver el brazo biónico de la máquina de mierda ésa. Así es que nos quedamos, contemplando ese jodido muro inmenso de placas de titanio, cuando descubrí nuestro reflejo. Y éramos insignificantes. Me dio una clara dimensión de nosotros frente a ese... mundo al que queríamos entrar. Y supe que no teníamos posibilidades, que era mejor volver. Así que tomé esta fotografía. Para no tener que reprocharme nada por si llegaba a arrepentirme.<sup>33</sup>

Ahora Los Guggenheim suman en su trayectoria las puestas en escena de las obras de Ricaño y las direcciones de Morgan. El grupo tiene características de grupo abierto, relacional, cimentado por intereses personales, artísticos y económicos. Capitaliza las ventajas de ser un grupo, pero sus miembros están involucrados en otros proyectos de corte personal o con otros colectivos.

### **A modo de cierre**

En este recorrido se han puesto en relieve las implicaciones sistémicas presentes en el actual declive del teatro de grupo en Latinoamérica. Sin duda, el teatro es y será una actividad social y poética basada en el colectivo. Ésta es su naturaleza, pero la operación de los grupos abiertos o relacionales que observo actualmente me confirma que el teatro de grupo se despide ante las opciones y luchas cotidianas por sobrevivir en las condiciones sociales y económicas centradas en la competencia individual y contrarias al establecimiento de comunidades perdurables. A excepción de algunos grupos relacionados directamente con las utopías posmodernas, la desestructuración impactó a las formaciones teatrales cohesionadas alguna vez por ideales, código de ética, espíritu militante y rebeldía creadora. La innovación y la creatividad individual se encuentran en acciones y

---

<sup>33</sup> Alejandro Ricaño, *Más pequeños que el Guggenheim*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009, p. 122.



obras singulares, pero no se considera necesario crear estructuras sólidas, buscar la institucionalización, objetivo del teatro de grupo desde el inicio del siglo XX y destino de los grupos más longevos. La curva del orden de grado alto que se ha vivido en el arribo al siglo XXI está sedimentando nuevas formas de operación en el campo teatral, menos definido en sus contornos, más abarcador en la acción teatral y parateatral. El arte renuncia a su autonomía y el teatro de grupo renuncia a su identidad colectiva girando en centros múltiples.

[efediuk@gmail.com](mailto:efediuk@gmail.com) y [efediuk@uv.mx](mailto:efediuk@uv.mx)

**Abstract:**

In this essay I discuss contemporary Latin American theatre, the one which decide not to follow the dominant models, in the context of postmodern utopias and the market economy. I propose to use the term "the group theater" to encompass the phenomenon linked to the project of modernity. I present the current trends in theater groups from different countries of Latin America by means of a selective survey of key examples.

**Palabras clave:** Teatro, Grupo, Latinoamérica, sociedad relacional, Yuyachkani

**Keywords:** Theatre, Group, Latin America, relational society, Yuyachkani