



**Procesos de investigación de
Maguey Teatro:
laberintos, oráculos y vacío en la
co-creación**



Wili Pinto Cárdenas

Director, actor, dramaturgo, pedagogo e investigador teatral de formación autodidacta, con experiencia en Perú, Latinoamérica y Europa. Fundador de Maguey, grupo teatral con 39 años de trabajo, caracterizado por un enfoque interdisciplinario y transcultural. En su formación han influido maestros como Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Antunez Filho, Victoria Santa Cruz, Santiago García, Fumiyoshi Asai (Teatro Nôh), entre otros. Ha sido profesor en la Escuela de Teatro de la PUCP, la Akademi for Figur Teater en Noruega, Laboratorios del Campo – Proyecto Interdisciplinario en Jalisco, México. Ha realizado estudios, enseñanza e intercambios artístico-pedagógicos en la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe – La Habana, el Odin Teatret en Dinamarca, Jornadas Internacionales de Estudios Teatrales del Caribe, Cartagena, Colombia.

Piero Fioralisso

Docente, artista escénico, investigador y gestor cultural. Antropólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú, casa de estudios en la cual ejerce la docencia en las especialidades de Antropología y de Artes Escénicas. Ha participado como investigador en diversos proyectos artísticos culturales situados en las fronteras entre arte, sociedad, políticas culturales y espacio público. Es miembro de Maguey Teatro - Centro Cultural, organización con la cual desarrolla continuamente acciones culturales como festivales, encuentros artísticos y encuentros pedagógicos tanto en Lima como en regiones.



PROCESOS DE INVESTIGACIÓN DE MAGUEY TEATRO: LABERINTOS, ORÁCULOS Y VACÍO EN LA CO-CREACIÓN

Wili Pinto Cárdenas y Piero Fioralisso

Un experto es una persona que ha cometido todos los errores que se pueden cometer en un determinado campo.

Niels Bohr

Encuentro las imágenes no en mi cabeza, sino con brochas y pintura sobre una tela.

Francis Bacon

El pensamiento orgánico y fluctuante en el teatro laboratorio

Dar cuenta de un proceso de investigación vinculado a vivencias y subjetividades en permanente dinamismo, es particularmente complejo, más aún si se trata de la investigación teatral. El carácter efímero del teatro y la naturaleza del conocimiento vivo, enraizado en la práctica y signado por el cambio constante, hacen que los esfuerzos por transmitir sus “hallazgos”, se conviertan en ocasiones, en una reducción estática de la experiencia vivida. La investigación teatral está marcada por supuestos prácticos y un marco filosófico que son sometidos a prueba una y otra vez, por medio de procedimientos variados y muy concretos. Intentar condensar esta experiencia para compartirla es un desafío paradójico que en la historia del teatro ha sido abordado desde muchos ángulos; a veces, sucumbiendo a la seducción de un discurso excesivamente intelectual que ordena, pero fosiliza, y otras, apostando a un discurso flexible basado en la interrogación abierta que danza y fluctúa, para aportar indicios, hilos que invitan a ser entretejidos activamente, co-creativamente, desde la experiencia particular de quienes reciben la información, generando un diálogo donde las ideas y las vivencias, el pensar, decir y hacer, se entrelazan de manera personal y diversa, a partir del detonante de testimonios parciales e irrepetibles.

La apuesta para compartir nuestras reflexiones en este ensayo se sitúa, no en la búsqueda de certezas, sino en el territorio de la duda que

impulsa, y de las ideas que juegan preservando miradas múltiples y flexibles. Como planteaba el físico Neils Bohr: “Cada frase que pronuncio debe entenderse no como una afirmación, sino como una pregunta” (Mackay, 1991, p. 35). En la ciencia y en el arte, las verdades profundas pueden ser temporales y tienen en sus contrarios otras verdades posibles.

Contexto y genealogía: fuentes, conexiones y debates

Desde sus inicios en 1982, Maguey se define como un Taller de Investigación Teatral donde se integran, como aspectos consustanciales, la labor artesanal rigurosa y la reflexión permanente, desde una opción autodidacta y transdisciplinaria. En el núcleo de sus procesos, habita una mirada crítica respecto al orden social y político, y al mismo tiempo, subyace una apuesta radical al compromiso artístico como forma de vida, respuesta ética y vehículo transformador. El nombre original del proyecto del grupo, Taller de Investigación Maguey, muestra la presencia de estos polos complementarios que hunden sus raíces en la experiencia práctica y orgánica del teatro, concibiéndola al mismo tiempo como un modo activo de pensamiento e investigación.

Esta vía se inscribe en la tradición de los laboratorios surgidos en el mundo teatral a mitad del siglo XX, concebidos como espacios de rigor profesional e investigación sistemática, e impulsados por miradas autónomas y disidentes. La relación que ha cultivado Maguey con fuentes como Brecht, Meyerhold; Grotowski, en sus diversas etapas; Barba; los teatros de grupo y laboratorios artístico-pedagógicos de Perú, Latinoamérica y el mundo; y otros creadores-investigadores escénicos independientes, constituye referentes que, entre proximidades y tensiones, se han vinculado de manera implícita a los procesos que Maguey desarrolla en sus proyectos de creación, pedagogía y acción comunitaria.

En este diálogo con las fuentes y referentes, la experiencia de praxis e investigación en el laboratorio magueyano, en interacción con su trabajo creativo, pedagógico y comunitario, ha ido definiendo su propia identidad y ha transitado hacia la necesidad de adoptar e inventar un

lenguaje y categorías de trabajo propias. Estas son herramientas con las que el grupo condensa su terminología y operativiza procesos complejos que no encuentran equivalentes en el lenguaje escénico tradicional, y menos en el lenguaje cotidiano. Términos como *danzacción*, *cantablar*, *vibración*, *acciones maestras*; *cardiograma*, vinculado al flujo rítmico; *ciclos energéticos*, referido a ejercicios y posturas con nombres de animales, elementos y procesos de la naturaleza y la ecología; *energema*, referido a la codificación de calidades de energía en frases; o *teatrósfera*, alusivo al ecosistema donde se construye el acontecimiento teatral en sus múltiples dimensiones, conviven con términos que refieren a principios provenientes de diversas filosofías, cosmovisiones y tradiciones artísticas que resuenan con los procesos de Maguey y son parte de su genealogía. Entre estos principios se encuentran *Lila*, referido al juego rítmico creador; y *Sunyata*, vinculado al vacío activo donde habitan todas las potencialidades, ambos pertenecientes a la filosofía hindú; *Ma*, principio perteneciente a las artes zen y el teatro noh; *Sats*, propio de la cultura teatral del Odin Teatret; *Ionización*, adoptado del trabajo de Antunes Filho; *Kata Hara* y *Hiraki*, procedentes de las artes escénicas y somáticas del Japón; *Hana*, transmitido por Zeami, padre del teatro Noh, entre otros.

La utilidad y sentido de estas herramientas, filosas pero frágiles y siempre listas a mutar, dependen, desde la mirada del grupo, de que no se universalicen, “ordenen” o establezcan con corsés conceptuales desligados de su contexto, y de que mantengan el esencial contacto con la experiencia práctica. En este terreno, donde el conocimiento se arraiga y vitaliza desde la inasible experiencia sensible e intuitiva, los conceptos y el pensamiento discursivo requieren movilidad y una permanente plasticidad para sobrevivir y reinventar los modos de enunciación, organización y transmisión.

Podemos mencionar como referentes históricos y muestras paradigmáticas de esta capacidad para asumir el riesgo de una constante reinención, que permite mantener vivo el sentido profundo de las investigaciones y su arraigo en el territorio de la praxis, el trabajo de Jerzy Grotowski y su evolución a través de diversas etapas independientes y conexas

a la vez; o el caso de Stanislavski y el desarrollo dialéctico de su pensamiento y sus investigaciones en constante reformulación. Otra muestra contemporánea de dicha capacidad, son los procesos de cambio que Eugenio Barba testimonia respecto a la vida del Odin Teatret. Este maestro contemporáneo habla de terremotos desatados periódicamente en la vida del grupo, introduciendo preguntas y situaciones de riesgo e inestabilidad, para mantener en vida su trabajo, sus respuestas y motivaciones (Barba, 2008). En la visión de estos reformadores cruciales del teatro, el cambio, el desorden voluntario y la incertidumbre, constituyen los motores del crecimiento y evolución.

Esta manera de concebir la generación de conocimiento teatral, se encuentra en el núcleo de la *cultura de grupo-laboratorio* que Maguey practica, cultura que está atravesada por principios de acción-pensamiento que a la vez que orientan sus procesos creativos, pedagógicos y performáticos, se reformulan y recrean en cada experiencia particular.

Su desarrollo, como pensamiento, está inscrito en el contexto del teatro de investigación y de grupos alternativos que durante las últimas cinco décadas han constituido un movimiento histórico en Latinoamérica y el mundo¹. Este movimiento ha generado nuevas tradiciones, referentes teóricos, metodologías, pedagogías, dramaturgias, territorios, públicos y circuitos; en suma, una *ecología teatral* alejada de la estandarización de la cultura y del teatro

1 Cuando se funda Maguey, diversos grupos independientes trabajaban en Lima y Perú proponiendo nuevos caminos teatrales. Dos de los más emblemáticos, por la permanencia alcanzada hasta la actualidad, su opción de vida como Teatro de Grupo y su trascendencia internacional son Yuyachkani y Cuatrotablas, con los que Maguey ha mantenido contacto desde sus inicios. Podemos nombrar también como referentes y conexiones que han acompañado los procesos de Maguey, a grupos del teatro colombiano como La Candelaria, el TEC, el Teatro Taller de Colombia, Ensamblaje Teatro, Teatro Tierra y otros colectivos cuyo contacto e intercambio se dio, ya sea a través de la difusión de sus espectáculos o en encuentros pedagógicos, talleres, intercambios y giras. En la generación de grupos nacidos en los 80, Maguey compartió experiencias y un proceso de crecimiento interrelacionado con grupos peruanos como Raíces, Setiembre, La Tarumba, Teatro del Sol, Ensayo, Alondra, Barricada, Expresión, Huerequeque, Kuntur y muchos otros. Algunos de ellos continúan y otros generaron nuevos grupos y proyectos que tienen gran trascendencia y son parte de la continuidad de un intenso movimiento teatral que ha reconfigurado el territorio y la práctica teatral en el Perú.

oficial², que entre los 70 y 80 se denominó Nuevo Teatro Latinoamericano y que Eugenio Barba caracterizó, desde su particular propuesta, como Tercer Teatro.

Todas estas experiencias han dialogado con las obsesiones y procesos internos de Maguey, ligados a su investigación de la marginalidad, la historia no oficial, la memoria orgánica, los saberes somáticos transdisciplinarios presentes en las culturas populares y las cosmovisiones no occidentales. En la *cultura de grupo-laboratorio* de Maguey, lo ético, lo técnico, lo social, lo político, lo personal y lo colectivo son aspectos indesligables de un *organismo teatral* que inventa y desarrolla sus experiencias a través de una visión holística e integradora. Estas experiencias y los conocimientos implicados no son lineales ni compartimentados, por el contrario, circulan a través de los diversos proyectos que Maguey desarrolla y conforman una red de combinaciones que se realimenta de manera continua desde la acción personal y colectiva, que es a la vez reflexión.

Diálogos inauditos, hitos creativos y procesos sincréticos en cocción

La mejor manera de sacar a la superficie algunas fuentes y principios con los que el pensamiento-acción de Maguey ha venido dialogando durante sus casi cuatro décadas de trabajo —y que se encuentran inmersos e imbricados, tanto en sus procesos creativos, como en las demás líneas de acción— es remitirnos a hitos y desarrollos de su práctica artística y a algunas creaciones especialmente representativas en las que dicha conversación se ha desplegado.

El inicio, la semilla contiene el bosque

El primer espectáculo que estrena Maguey en 1983, *El Cuento del Botón o Historia de dos Botelleros*, una exploración sobre la marginalidad de migrantes campesinos y el desborde popular en el Perú, a partir de un libreto escrito por el director, inaugura una ruta de sincretismos y alquimia

² Cultura teatral vinculada prioritariamente a los valores, prácticas y circuitos canónicos del teatro.

creativa, en consonancia con los procesos socioculturales característicos de los pueblos de Latinoamérica y El Caribe, donde, traspasando los cánones oficiales, se cocinan exploraciones y resultados enriquecidos por múltiples voces y haceres diversos en constante reinención³.

Una raíz brechtiana en el planteamiento social y la dramaturgia, un laboratorio grotowskiano-barbiano de entrenamiento radical, que reprocesa principios esenciales para la *artesanía de la acción* (Grotowski, 1986) y la *escritura performática*, e incorpora también la investigación del trabajo sobre el *ritmo orgánico* de Victoria Santa Cruz (2019) y los conocimientos del danzante de tijeras Qori Sisicha⁴; la vertiente de saberes de la cultura campesina del norte del Perú, con sus narrativas danzario-musicales y su riqueza de ingenio y oralidad popular; la apuesta por el trabajo con materiales y objetos que se reciclan y resignifican, característica típica de Maguey; y una elaboración mixta que conjuga la dramaturgia de autor y herramientas de creación colectiva, se cocinan durante un año, inaugurando al mismo tiempo el camino de búsqueda y consolidación de un grupo laboratorio comprometido con un proceso de largo aliento, que haría de cada creación un nuevo viaje, un nuevo enigma a resolver, desde el juego de la acción que poliniza, sorprende, piensa y subvierte las certezas y cánones establecidos.

3 Otras referencias sobre la obra y el trabajo de Maguey en sus inicios, se pueden encontrar en la revista *Conjunto*, N° 70, 1996, editada por la Casa de las Américas.

4 Desde la mirada de Maguey, traspasando los criterios occidentales, la danza de tijeras es una forma de teatro que danza, sustentada en manifestaciones alternativas de teatralidad. El ejecutante de la danza de tijeras, expresión cultural de algunas regiones del Ande peruano, por ejemplo, es claramente ejecutante, receptor y puente. Su acto implica una conexión con los apus, dioses tutelares, con los elementos de la naturaleza y con su comunidad entera, incluyendo a los vivos y los muertos. En conexión con dichas esencias, su cuerpo se transforma desde una técnica psicofísica depurada, precondition que le permite acceder a la manifestación visible a través de las acciones dancísticas, acrobáticas, pruebas mágicas y de faquirismo e interacción con otros danzantes, en consonancia rítmica con el sonido metálico de la tijera que lleva en una mano, el pañuelo que lleva en la otra, el sofisticado vestuario, la música del arpa y el violín y la comunicación con el público. Condensadas en un lenguaje simbólico, el danzante, con su accionar, su indumentaria y demás elementos característicos, transmite una serie de contenidos de carácter histórico, social, cosmogónico y personal. El eje de su acto es su cuerpo y energía vital, en armonía con diversos niveles de existencia. Con su cuerpo iluminado, el danzante, danza y es danzado, en y por el cuerpo-espíritu comunitario, en resonancia con la cosmovisión andina.

A partir de 1987, Maguey integra, gradualmente y de manera más sistemática, las herramientas de la antropología teatral. Una serie de estrategias de trabajo que venían siendo investigadas en el entrenamiento y exploración creativa del grupo, resuenan y metabolizan la información teórico-práctica propuesta por dicha disciplina y pasan a ser procesadas desde las necesidades y búsquedas del grupo, profundizando al mismo tiempo la apuesta transcultural y la investigación de otros paradigmas para pensar y vivir el teatro y las teatralidades múltiples. Maguey desarrolla esta investigación desde el cuerpo-voz orgánico que condensa y comunica informaciones complejas concernientes a lo personal, lo social y lo arquetípico.

Asimismo, se profundiza en los saberes somáticos y performáticos que habitan en la imaginaria y el arte danzario, especialmente rico en el Perú, Latinoamérica y el Caribe, y se integran a los paradigmas de las culturas escénicas de Europa y Asia, alimentando la investigación de sincretismos, principios y herramientas para la eficacia y autonomía creativa del actor y el desarrollo de las propuestas performáticas.

En este camino, a las herramientas de la antropología teatral y las culturas danzario-teatrales, se integran también principios de las artes zen, que Maguey reconoce como afines a sus procesos, en su marco conceptual y a nivel operativo. En el sustrato de las investigaciones de Maguey también está presente el diálogo con diversas disciplinas orientales como el yoga, el karate-do, el kabuki y el teatro noh; y continúan implícitas nociones vinculadas a los procesos de trabajo de Jerzy Grotowski y Victoria Santa Cruz, en los que Maguey identifica resonancias y vasos comunicantes: *el acto total*; *el cuerpo memoria*; *la organicidad de las acciones físicas* (Grotowski, 1986); *el flujo-ritmo orgánico* (Santa Cruz, 2019) encarnado en la acción-danza-canto-palabra que acciona; la reflexión sobre el sentido mismo del arte y la búsqueda artesanal de la unidad; la consciencia orgánica y ruptura del pensamiento dualista; la acción como núcleo de la producción de experiencia y conocimiento, y la concepción de la investigación performática como penetración en la

naturaleza humana⁵ (Grotowski, 1986), conversan y acompañan de manera permanente los procesos creativos y pedagógicos del grupo.

***Micaela*, el cuerpo como territorio inalienable**

Un segundo hito en este viaje es la obra *Micaela*, una exploración poética sobre la vida y sueños de Micaela Bastidas, esposa de Túpac Amaru II, su contexto histórico y sus conexiones con el presente. En la gestación de esta creación, estrenada en 1992, se establece una conexión entre el trabajo interno del laboratorio y un proyecto artístico-pedagógico de desarrollo comunitario a través del arte, que Maguey llevaba adelante en ese período, en el ámbito de un barrio urbano-marginal de la ciudad de Lima. El espacio íntimo y personal mantiene así una relación crucial de retroalimentación con la experiencia colectiva y social, confirmando el enfoque integrador con el que Maguey ha trabajado los procesos creativos desde sus inicios.

Esta creación de grupo con actuación unipersonal y un músico en escena, se desarrolla en un contexto de crisis socioeconómica y violencia política, circunstancia que confirió un sentido adicional a la opción característica de Maguey de adentrarse de manera profunda en su investigación del cuerpo, definiendo la corporeidad como un territorio simbólico de identidad y resiliencia, no solo respecto a la temática de la obra, sino también en relación al contexto político extremo, donde la vida podía perderse, literalmente, entre ensayo y ensayo. El cuerpo como expresión del ser humano íntegro, in-diviso —no dividido—, como decía Grotowski (1986), el cuerpo-mente-corazón que interactúa y se prolonga sinápticamente en el hábitat. El cuerpo, sujeto y objeto, o *los cuerpos*, en plural, como se concibe en muchas culturas no occidentales, asumiendo de manera integrada sus dimensiones materiales e inmateriales, y reconociéndolo como memoria-canal, portador de saberes implícitos,

5 En consonancia con el pensamiento de Grotowski, Victoria Santa Cruz nos dice: “Sabemos que estamos divididos [...]. Re-encontrar el eslabón que conecte y restablezca el flujo vital, indispensable en la Unión del Hombre con el Hombre [...]. Desde la pluralidad, desde el desorden, va organizándose la vida” (2019, p. 36).

conexión con el inconsciente personal y colectivo, y generador de nuevos conocimientos. Dentro de esta visión, Maguey concibe también la voz y la palabra como energías que se enraízan y prolongan desde la dimensión somática, en consonancia con las múltiples inteligencias de los actuantes, los creadores y también de los espectadores.

En *Micaela*, el trabajo de la actriz protagonista se concentra en la elaboración artesanal de una *partitura física* (Meyerhold, 1982; Barba, 2010), integrando también el texto, el canto y el manejo de materiales y objetos de múltiple significación. Durante el proceso, Maguey evoca el espíritu de Artaud e imagina su diálogo secreto con las mujeres y hombres de la nación Q'ero de Cusco, que cantan y danzan, y cuyos saberes son destilados en el proceso de laboratorio del grupo.

Uno de los aspectos fundamentales del trabajo se centra en la tarea de canalizar y modelar el intenso flujo de energía de la actriz, nutrido por sus asociaciones personales, estímulos objetivos y el diálogo con el director-dramaturgo que va definiendo la *partitura del espectáculo*, donde se condensan múltiples niveles de comunicación sensorial y significación⁶. De esta manera, la *técnica rigurosa* (Grotowski, 1986) y *el flujo orgánico de los impulsos* (Santa Cruz, 2019), artificio y espontaneidad, alimentan el vínculo creativo y el proceso dramático de la actriz, el director y la creación misma, que como organismo pensante dialoga y propone activamente con voces propias.

Maguey no reconoce sus procesos creativos como creación colectiva, en el sentido acostumbrado del término, pero tampoco los reconoce como obras de autor, aun cuando en sus creaciones estén presentes diversos textos generadores. En *Micaela* se asume más bien el concepto de *co-creación*, como experiencia que se articula desde el accionar conjunto (actriz, director y músico) desarrollando secuencias físicas, improvisaciones

6 Para profundizar en la visión de Maguey sobre el director como dramaturgo, se puede revisar el libro *Arte y oficio del director teatral en América Latina* de Gustavo Geirola, en el cual se dedica una sección a Wili Pinto Cárdenas, director de Maguey.

exploratorias, que incluyen múltiples lenguajes con la misma jerarquía, y el cotejo con detalladas notaciones en proceso hacia la partitura. Esta visión está presente también en las demás creaciones del grupo. Los creadores conducen y son conducidos para descubrir y elaborar cada detalle y acción, en conexión con la totalidad.

En *Micaela*, el cuerpo y la palabra se integran codificando acciones y un lenguaje simbólico de múltiples significaciones. Los pies son raíces que danzan y cuentan, la voz, la palabra y el canto accionan en conexión con esas raíces, los impulsos miniaturizados y la columna vertebral conmueven, cuentan y relatan, tanto o más que las palabras, los objetos son tratados como energías visibles que, desde su materialidad, condensan sensaciones e informaciones, interactuando con los demás textos, verbales y no verbales. El lenguaje musical es parte de *la partitura orgánica*, al igual que la iluminación. Pero el eje de todo el proceso es la presencia y accionar de la actriz que comparte su rito con los espectadores. Actúa y no actúa, oficia, cuenta épicamente, muestra, esconde, sugiere, acciona reuniendo en un mismo momento los polos de la incandescencia y la distancia (Artaud, 2002). Maguey intuye desde ese momento que su trabajo se irá situando en el terreno performático y que el concepto de actuación se convierte en una categoría liminal.

El espectador se conmueve y comparte, desde su individualidad, un viaje de sensorialidades, memoria, reflexiones y pensamientos asociativos, y al mismo tiempo se generan corrientes colectivas únicas. Maguey confirma que las emociones que afloran y circulan desde los espectadores son el resultado, no del propio movimiento emocional de la actriz, sino más bien de su presencia orgánica y objetiva, su proceso de contención, canalización y su máxima concentración en *la partitura física del espectáculo*. Cada célula del trabajo mantiene conexión y vibra con la totalidad, así como en cada gota de sangre se pueden reconocer los aspectos sistémicos de un ser vivo. *Micaela* lleva a Maguey a corroborar el valor del pensamiento y accionar paradójico, como un principio que atraviesa desde el entrenamiento hasta el resultado: no contar para contar, ocultar para permitir ver, no buscar la

emoción para emocionar, trabajar la multiplicidad para construir la unidad, profundizar en la materialidad para conectar la espiritualidad, conectar la memoria personal para abarcar la memoria colectiva.

Con esta creación Maguey profundiza en interrogantes nacidas del propio proceso y el intercambio con los espectadores, ¿qué factores contribuyen a que una creación escénica logre su eficacia en la comunicación y produzca un acontecimiento vital, más allá de los aspectos racionales? ¿Es el *distanciamiento brechtiano*, la apuesta poética del espectáculo, el trance de la actriz, la belleza de las imágenes, acciones y estados que construye, la contundencia física de su presencia, el canto de su voz, el espíritu de los apus que trasciende, la presencia de nuestras abuelas y memorias personales que siempre estuvieron acompañándonos, el tema mismo de la obra que nos sacude, los hermosos textos, el lenguaje musical y sonoro, la *escritura espacial*, el tono de la iluminación, las asociaciones racionales e irracionales de los espectadores? *Micaela* lleva a Maguey a la constatación de que, en su particular experiencia, se trata de todos esos factores a la vez y que sin el trabajo depurado de la actriz sobre su humanidad, la artesanía de la acción orgánica y la experiencia co-creativa que se condensa en diversos niveles dramáticos y operativos, nada de eso se orquestaría como un universo que late y resuena en el momento del encuentro vivo.

En los siguientes años, Maguey continúa nutriendo estas investigaciones, concibiendo el laboratorio como una experiencia en la que se complementan y realimentan el trabajo interno del grupo y el diálogo permanentemente con comunidades, tradiciones culturales diversas y el acontecer social.

Danzación y paradojas: Zeami y el Gabo conversan en la casa de Maguey

En el año 2003, Maguey estrena una nueva creación gestada durante dos años: *Azul naranja, el Espejo de la Flor*, un viaje onírico, por el revés de la trama, que, a partir de un cuento de Gabriel García Márquez y otras fuentes, aborda el tema de la mujer-país-continente y la relación entre las interioridades

impregnadas de rezagos patriarcales, y las herencias y “fachadas” cargadas de una forzada apariencia de belleza, modernidad y armonía. En el cuento original de García Márquez, *Eva está dentro de su gato*, que sirvió como detonante del proceso creativo, una mujer extremada y dolorosamente bella está siendo recorrida por insectos a través de sus arterias. Esta condición es traspasada irremediabilmente de generación en generación.

A finales del año 2000, luego de una serie de acontecimientos dramáticos y de una década signada por la entronización de la corrupción, cae el gobierno de Alberto Fujimori, dejando un país sumergido en el descrédito y la descomposición institucional enmascarada por los mecanismos del maquillaje neoliberal. Durante los siguientes dos años esta dicotomía se haría aún más patente. *Azul naranja*, apostando por un lenguaje simbólico y metafórico, aborda esta escisión actuante y presente en el inconsciente personal y colectivo a lo largo de nuestra historia.

Desde 1996, el grupo venía profundizando su investigación sobre los escritos de Zeami y el aprendizaje práctico de los principios del teatro tradicional japonés, en especial el teatro noh. En el proceso creativo de *Azul naranja*, Maguey cristaliza esa experiencia y sigue produciendo nuevas estrategias de entrenamiento, creación y escritura escénica.

El *big bang* que desata el proceso, para llegar a la dramaturgia y *partitura performática* final del espectáculo, es el intenso trabajo físico y la composición de una secuencia de acciones y relaciones danzadas propuesta por las dos actrices protagonistas, en respuesta al universo del cuento, como metáfora de los procesos personales y sociales, a la memoria autobiográfica del equipo creativo y a piezas musicales de J. S. Bach y Erik Satie. Desde ese punto de partida, como un origami o kirigami que se va desplegando, desde la simplicidad hasta una derivación compleja y multidimensional, o como un bosque que nace de una semilla, se llega a la obra y montaje final, donde las danzas del teatro noh y sus principios medulares habitan sin ser reconocidos directamente, sino a través de la energía organizada como una danza y accionar intensos y sutiles al mismo tiempo.

Saberes provenientes del oriente teatral se integran a los principios que Maguey venía investigando, y alimentan la creación como una propuesta que discurre entre la experiencia onírica y un discurso escénico real maravilloso que yuxtapone diversos planos de significación, proponiendo al espectador un amplio margen para sus interpretaciones.

En *Azul naranja, el Espejo de la Flor*, el trabajo del equilibrio de cuerpos y objetos es constante, la resignificación y combinación de objetoría y materiales también está presente; los cuerpos y objetos como sillas, rejas, ventanas, se integran en nuevas entidades; la palabra es accionada, hablada y cantada para fiscalizar textos poéticos imbricados con textos científicos; la acción, más que la actuación, continúa presente como sustento de la experiencia. Nuevamente la paradoja: es con la presencia del registro onírico como podemos aproximarnos mejor a la realidad para reinterpretarla desde nuevos ángulos y miradas. En esta propuesta, Maguey acentúa el procedimiento de una escritura performática que invita a los espectadores a completar sus propias lecturas. En este caso, el plano social no está presente de manera explícita, sin embargo las lecturas suscitadas nos hablan constantemente de lo social e histórico, en íntima relación con lo personal, de lo poético en directo vínculo con lo político.

En los años siguientes, Maguey tiene contacto con el director brasileño Antunes Filho⁷ e integra sus investigaciones sobre el desequilibrio, el distanciamiento —no brechtiano— y las artes zen⁸, el taoísmo y la física

7 Para conocer más sobre este encuentro con Antunes Filho se puede revisar la revista *El tao del teatro, una aproximación posible. Reflexiones y notas sobre el taller teatral "Técnicas del actor para la expresión y el distanciamiento" dictado por Antunes Filho durante el IX Taller de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC), realizado en La Habana, Cuba en 1992*. Edición a cargo de Teatro Esquina Latina de Cali, Colombia. La revista se encuentra en la Biblioteca del Centro Cultural Maguey.

8 Un principio del pensamiento y arte zen que Maguey profundiza en sus investigaciones se refiere a las relaciones y correspondencias fluctuantes entre sustancia y manifestación. Desde las esencias inmateriales de la experiencia humana, sus interinfluencias y su pertenencia a un orden mayor, afloran diversas formas de manifestación que bien pueden traducirse en la materialidad del cuerpo que acciona y danza, o en sonido, canto, imagen, espacialidad, objeto que prolonga al cuerpo u otras variables y combinaciones, cuya diversidad es equiparable a la polifonía de procesos, visibles e invisibles, presentes en la naturaleza y el cosmos. El actuante es emisor y receptor, es el que danza y es danzado, y es ante todo un puente, un resonador.

cuántica. Esta aproximación se traduce en procedimientos que abarcan el entrenamiento actoral, la calidad de la presencia y los caminos de la creación e interpretación. La alquimia del entrenamiento propio de Maguey se abre a una etapa de síntesis, que implica una delimitación de estrategias y selección de dinámicas donde coexisten sincréticamente saberes que se complementan e integran en haceres específicos.

Hiroshima, el camino de la Oruga

Estos referentes continúan madurando hasta llegar a un nuevo hito en la producción y laboratorios de Maguey, el proceso de creación de la obra *Hiroshima, el camino de la Oruga*, estrenada el año 2019. Este es el único espectáculo de Maguey donde aparecen de manera visible rasgos formales específicos y reconocibles del teatro noh, a través de la re-codificación de una danza tradicional que conecta con aspectos temáticos de esta creación cuyo detonante es el acontecimiento de la bomba atómica de Hiroshima, para luego entretejer otras derivaciones vinculadas a la temática de segregación étnica y conflictos bélicos contemporáneos. La memoria y relatos de víctimas y sobrevivientes de la bomba atómica de Hiroshima, desatan una red de conexiones, imágenes, acciones y acontecimientos donde se fusionan tiempos, lugares y diálogos entre vivos y muertos.

El proceso de creación sigue un curso sinuoso y fragmentario. Muchos materiales escénicos son creados independientemente por cada actriz y poco a poco van encontrando su lugar en un proceso de composición y montaje. Se acentúa aún más la propuesta de escritura escénica abierta, el trabajo sobre la simultaneidad y su relación dinámica con la concatenación. El texto performativo organiza energías, acciones, desplazamientos, textos, cantos, objetoría, vestuario polivalente, música, sonoplastía e iluminación. Maguey propone a los espectadores construir activa y co-creativamente sus lecturas, y este rol se prolonga, después de la función, en un espacio anexo a la sala teatral donde, en paredes acondicionadas, se expresan escribiendo y dibujando sus testimonios y sensaciones. Los testimonios rememoran asociativamente la violencia de nuestra propia historia, enlazada a la presencia sutil de poderes y mecanismos globales, y resaltan al mismo tiempo la capacidad de resiliencia.

Maguey reconoce un hilo continuo que recorre desde el entrenamiento diario, el trabajo del laboratorio creativo, la fabricación de objetos, la construcción dramática, el encuentro vivo con los espectadores, sus resonancias y sus respuestas durante dicho encuentro y al regalarnos luego sus testimonios personales. Un *ciclo ecológico teatral* donde los procesos cuentan tanto como los resultados.

Lo transcultural y el saber de los ancestros

Otra de las líneas medulares, en el largo recorrido de Maguey, es el diálogo con poblaciones de diferentes regiones del país, en especial con los sectores marginales y minoritarios que la cultura oficial ignora, pero que constituyen el alma y fortaleza del tejido social. Maguey vive y propone el teatro como una experiencia transcultural, que conecta los polos de aquello que es específico e irrepetible con dimensiones que trascienden las particularidades y permiten reconocernos desde la experiencia compartida de lo humano.

En esta línea, el grupo ha creado espectáculos y desarrollado experiencias performativas investigando fuentes históricas y raíces culturales ancestrales y contemporáneas, que atraviesan la costa, el Ande y la Amazonía del Perú. El diálogo transcultural requiere, desde la mirada y necesidades de Maguey, ir más allá de los aspectos formales y del nivel explícito. En las diversas culturas somáticas de los pueblos hay memoria, conocimiento y potencialidades que desde su alteridad nos enriquecen porque nos descentran y nos cuestionan, alimentándonos al mismo tiempo con posibilidades diversas. Por otro lado, en este diálogo transcultural, la experiencia de Maguey se ha desarrollado en espacios diversos, convencionales y alternativos como plazas, calles y lugares públicos⁹. En ello, la resonancia con la diversidad de concepciones para el encuentro comunitario que caracteriza a las tradiciones y prácticas populares, se confirma y retroalimenta.

⁹ Maguey desarrolla de manera permanente un Laboratorio de Calle y Espacios Alternativos que produce espectáculos, experiencias pedagógicas, de intercambio e inmersión comunitaria y encuentros interescénicos.

En 2016, como parte de un proceso nacido en el territorio de la pedagogía actoral y derivado al laboratorio de creación, Maguey estrena la obra *Fabiana Pasos y Latidos*, un espectáculo y demostración de trabajo que aborda el tema de las herencias afroperuanas a partir del siglo XVI, tendiendo un hilo conector con las migraciones forzadas contemporáneas de poblaciones africanas a Europa. Al mismo tiempo, la dramaturgia integra testimonios autobiográficos de la actriz, desde sus propias herencias culturales, y su viaje co-creativo, compartiendo con los espectadores los principios metodológicos de Maguey. El/la creador/a teatral e intérprete del acto performático transita por múltiples registros de acción que el *texto performático* entreteje generando una orquestación y contrapunto de informaciones provenientes de fuentes diversas: el laboratorio y el diario de la actriz, la bitácora del director-dramaturgo, crónicas históricas, textos poéticos, textos escritos para la creación, noticias contemporáneas, cantos y decires tradicionales, idiomas inventados, danzas africanas y afroperuanas, materiales, objetaría. Más de tres décadas de investigaciones se concentran en 45 minutos de espectáculo, y es siempre la humanidad que se desnuda y transparenta a través de la acción orgánica, el eje del ritual escénico.

Así como *Fabiana Pasos y Latidos*, Maguey ha desarrollado diversas creaciones que reconocen en el encuentro de culturas diversas una reserva de potencialidades creativas y transformadoras. Desde esta mirada, lo ancestral abarca también la conexión con el presente. Como muestra de ello, es elocuente el título de la obra *Duik Muun*, que en lengua del pueblo amazónico Awajún significa “el saber de los ancestros”.

Laboratorio y artesanía: des-aprendizajes que orientan

Este viaje por los procesos internos del laboratorio y las creaciones escénicas del grupo, a la vez que da cuenta de su singularidad, en tanto resultado de procesos irrepetibles, permite vislumbrar principios compartidos que, en interrelación permanente, han orientado las investigaciones escénicas y que forman parte de la cultura de grupo-laboratorio de Maguey. Dichos principios, aunque difíciles de aislar, pueden ser agrupados en los siguientes ejes.

En primer lugar, se puede mencionar el laboratorio y artesanía como un eje vinculado al diálogo con el pensamiento de Stanislavski, Grotowski, Barba y las fuentes latinoamericanas que a través del trabajo artesanal del actor-creador sobre sí mismo y sobre sus herramientas escénicas, proporcionan un marco para una comprensión particular del hecho teatral. Un trabajo que se realiza sobre el bios del actor (Barba, 2010) y que confiere a su cuerpo-mente fundamentos técnicos y un pensamiento paradójico y multívoco, indispensable para la creación poética.

Por otro lado, se hace presente una filosofía del cuerpo pensante que pone en relieve la conexión entre la organicidad animal y la conciencia dilatada que opera a través de las estructuras formales. Es un pensamiento orgánico de ritmos e impulsos, el lenguaje de la danzación, que es a la vez portador de pensamiento y memoria, información orgánica pero también sociocultural; que permiten rebasar el marco de lo culturalmente específico para ir al marco de lo humano.

Asimismo, como eje transversal se manifiesta una ética profunda que se hace visible en la entrega vital del actor al teatro y al trabajo artesanal sobre sí mismo más allá del propio teatro (Stanislavski, 2003). Trabajo riguroso como proceso que propicia la liberación de impulsos y la emancipación del cuerpo-mente de los automatismos adquiridos socialmente (Grotowski, 1986). Liberación en lo orgánico que al permitirle al cuerpo un espacio de acción que deviene en expresión, lo convierte en lugar de respuesta contracultural. Además, esta visión crítica de lo social concibe lo orgánico como una dimensión no solo ligada al cuerpo biológico, sino también al cuerpo social, pues es desde la corporalidad del actor y de su memoria e historia personal que se produce una mirada crítica de lo social y político. Así, este sentido ético, que entiende que el compromiso político del actor debe darse fundamentalmente a través de un discurso artístico riguroso, se condensa al afirmar que *un acto poético es un acto político*.

En la cultura de grupo-laboratorio de Maguey se manifiesta la transculturalidad como una forma de pensar y valorar la diversidad de saberes

somáticos que son incorporados en la *escritura performática*, no como apropiación estereotipada sino por medio de una metabolización de sus cualidades, que a la vez que particulares son reconocidas como comunes a toda la humanidad.

Finalmente, en el eje de la co-creación y organización performática, se delinearán las estrategias para la creación como un proceso co-creativo de múltiples entradas que involucra a los actuantes más allá de su calidad de intérpretes y deriva en un *texto performático* concebido como *organismo escénico*, que incluye al espectador en el acontecimiento creativo, y concibe el hecho escénico más allá del acto expositivo que divide escenario, actores y público. Aún en el nuevo contexto producido por la pandemia, donde transitamos entre lo presencial y lo virtual, sigue siendo el contacto con la mirada y la participación co-creativa de los espectadores lo que activa y completa el sentido profundo del encuentro. El teatro no ocurre solo en el escenario ni en la pantalla, ocurre en el cuerpo, en la mente y en el espíritu.

Crear y ser creado, tejido de arte y vida

Eficacia y juego creativo, conciencia y organicidad, flujo y forma, lo poético y lo político, lo transcultural y lo onírico, precisión y rigor, vitalidad y vulnerabilidad, orquestación de la diversidad, germinación a partir del pensamiento paradójico e intuitivo, escucha y alerta permanente, continuidad dentro-fuera, transformación de obstáculos en derivaciones creativas, complementación individuo-grupo, peripecias y sentido de adaptación, visión más allá de lo explícito, lectura panorámica y microscópica, valor y trascendencia de los detalles, multiplicidad y sentido co-creativo, entre otros, constituyen aspectos indesligables de un *organismo teatral* que desarrolla sus experiencias a través de una visión holística e integradora. El *training*, la investigación, la creación, la trasmisión, la interacción con el espectador y las comunidades, e incluso las estrategias organizativas y acciones para la autogestión y subsistencia, funcionan de manera interrelacionada y sinérgica, y encarnan, desde el cuerpo y el pensamiento-acción, una cultura de grupo-laboratorio,

una filosofía, una mirada ecológica, una actitud política y un diálogo permanente con el entorno¹⁰.

Este itinerario laberíntico de historia, memoria y testimonios de vida y arte del grupo de teatro Maguey es un intento por compartir reflexiones sobre procesos multidimensionales que siendo volátiles, a la vez son muy concretos y nos conectan con niveles de experiencia en permanente desarrollo y cuestionamiento. Lejos de establecer formulaciones cerradas y estáticas, el principal valor de este recorrido está en sus posibilidades de suscitar nuevas interrogantes y provocaciones. Como se dijo en un inicio, en la ciencia y en el arte las verdades profundas pueden ser temporales y tienen en sus contrarios otras verdades posibles.

Agradecimientos

A María Luisa De Zela, Graziapaz Enciso, Daniela Hudtwalcker, Doris Layme, Rosa María Ochoa, Gume Escobar, Santiago Montoya, Isabel Muchaypiña, Ana Fossa, Luna Espinoza, integrantes de la comunidad artística de Maguey, que participaron y aportaron con su diversidad de propuestas en las investigaciones y co-creaciones referidas en este escrito.

A Graziapaz Enciso, por su especial colaboración en el presente ensayo.

10 Para profundizar en la experiencia integral de Maguey Teatro, se puede consultar el libro *El Escenario y la Memoria: Testimonios de Teatristas Peruanos II* de Carlos Espinoza Domínguez, en el cual se dedica una sección a Wili Pinto, director del grupo Maguey.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica Ediciones.
- Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. Lima, Perú: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Barba, E. (2008). *La conquista de la diferencia*. Lima: San Marcos.
- Grotowski, J. (1986). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Mackay, A. L. (2019). *A dictionary of scientific quotations*. Londres: Routledge.
- Meyerhold, V. E. (1982). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Santa Cruz, V. (2019). *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Seminario Afroperuano de Artes y Letras.
- Stanislavski, K. S. y Saura, J. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.