



MIGUEL RUBIO, ARTISTA-INVESTIGADOR: uma leitura de *El cuerpo ausente* como produção de conhecimento a partir da práxis teatral

MIGUEL RUBIO, ARTISTA-INVESTIGADOR. Una lectura de *El cuerpo ausente* como producción de conocimiento desde la praxis teatral”

MIGUEL RUBIO, ARTIST-RESEARCHER. A reading of *The absent body* as the production of knowledge from theatrical praxis

Jorge Dubatti¹

(Instituto de Artes del Espectáculos “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

Resumo

Analisamos o livro *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio, como uma produção de artista-investigador, que gera conhecimento a partir da auto observação na / a partir da / para / por / com a práxis teatral. Consideramos este livro uma das contribuições mais relevantes do teatro latino-americano para a tetralogia mundial desde uma filosofia da práxis teatral e um exemplo notável de pensamento territorializado nas próprias práticas cênicas.

Palavras chave: Teatrologia; Corpo; Yuyachkani; Teatro político; Peru

Resumen

Analizamos el libro *El cuerpo ausente*, de Miguel Rubio, como producción de artista-investigador, quien genera conocimiento a partir de la auto-observación en / desde / para / por / con la praxis teatral. Consideramos este libro una de las contribuciones más relevantes del teatro latinoamericano a la teatrología mundial desde una filosofía de la praxis teatral y un ejemplo notable de pensamiento territorializado en las propias prácticas escénicas.

Palabras clave: Teatrología; Cuerpo; Yuyachkani; Teatro político; Perú

Abstract

We analyze the book *El cuerpo ausente*, by Miguel Rubio, as an artist-researcher production, that generates knowledge from self-observation in / from / to / by / with theatrical praxis. We consider this book one of the most relevant contributions of Latin American theater to international theaterology from a

¹ Jorge Dubatti es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Titular de Historia del Teatro II / Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, FFyL, UBA. Fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires desde 2001. Contribuyó a abrir 53 escuelas de espectadores en más de diez países.

philosophy of theatrical praxis and a notable case of territorialized thinking from the performing practices themselves.

Keywords: Theatrology; Body; Yuyachkani; Political theater; Peru

Miguel Rubio Zapata, director del grupo Yuyachkani (que cumple en 2021 50 años de trayectoria ininterrumpida), es un *artista-investigador* en el sentido más pleno del término. Llamamos así al artista que produce conocimiento en / desde / con / para / por la praxis teatral individual y colectiva, quien genera un pensamiento explícito sobre su hacer, una filosofía de la praxis artística sobre todos los planos de su actividad (los procesos, las estructuras, la circulación, la relación con los espectadores, la docencia, la producción, los vínculos institucionales, el archivo, etc.), creación-investigación.² El artista-investigador produce un pensamiento singular que sólo él puede producir, en forma individual y grupal, o en colaboración con un investigador participativo. Hay que destacar tres volúmenes principales donde ha reunido su pensamiento de artista-investigador: *Notas sobre teatro* (2001), *El cuerpo ausente* (2006, 2008) y *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011).

Basta con escuchar hablar a Rubio sobre su teatro para, desde la oralidad y el diálogo, advertir su sólida autoconciencia sobre la dimensión histórica, ideológica, política, estética, técnica, procedimental de Yuyachkani y sus trayectos investigativos.³ Se trata de un pensamiento explícito sustentado por la praxis, es decir, orgánico, complementario, con lo que se le observa hacer en el hacer. Por supuesto, el pensamiento del artista-investigador no es una representación especular de lo que hace, pero sí una valiosa interpretación de la realidad de la praxis, a la que tiene acceso desde la intimidad misma de sus mecanismos de producción.

En el marco del *1º Congreso Internacional Virtual Morón 2020* pudimos entrevistarle poniendo el eje central en su trabajo de artista-investigador.⁴ Nos detendremos brevemente en algunas de sus declaraciones, para luego concentrarnos en *El cuerpo ausente*. Podemos distinguir dos prácticas fundamentales de Rubio como artista-investigador, que en realidad

² Para ampliar el concepto de artista-investigador, véanse Dubatti, 2014, 2020a y 2020b.

³ Destaquemos su conferencia de apertura del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica de la Cátedra Ingmar Bergman, UNAM, el 24 de febrero de 2021. Disponible en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman: <https://www.youtube.com/user/CatedraBergmanUnam>

⁴ Entrevista realizada el 18 de setiembre de 2020. Disponible en el canal de YouTube del Teatro Municipal Gregorio de Laferrère de Morón: <https://www.youtube.com/watch?v=lqSdh8XDCIE>

son inseparables, se entretajan y alimentan entre sí fecundamente desde su visión de artista del teatro: el estudio de las teatralidades populares del Perú; la praxis como creador, docente y gestor en el grupo Yuyachkani. Insistimos: son inseparables en su concepción artística e investigativa, pero combina las perspectivas del artista-investigador dentro de Yuyachkani (director, docente, gestor, etc.) con las del investigador participativo (aquel que coloca su “laboratorio” dentro de la experiencia festiva de las comunidades).

Hay un plano de artista-etnógrafo que Rubio realiza en convivio con comunidades peruanas y festividades. Si bien es sociólogo (egresó de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega con dicha especialidad), establece una focalización investigativa diversa: las “teatralidades”.

Me interesa observar las prácticas simbólicas y de representación en las comunidades andinas desde el convivio, desde la reunión, desde la teatralidad, para repensar nuestro oficio. Son prácticas de representación que no tienen una finalidad estética, sino que se proponen generar vínculos de reciprocidad, afirmar lazos de memoria con la comunidad. Agradecer a la tierra, celebrar un acontecimiento, la cosecha, el matrimonio, el bautizo... Si por convivio entendemos a todos los que estamos participando en el acontecimiento escénico, para la cosmovisión andina todos somos personas, todo está vivo: la piedra, el agua, el animal, el cerro. Ese espacio convivial es mucho más amplio que el de solamente los seres humanos. Todo está vivo. Mirar desde esa cosmovisión está siendo, está exigiendo una visión desde las prácticas de reciprocidad [...]. Ahí aparecen rasgos de teatralidad de las culturas: el uso simbólico de la máscara, el vestido, el canto, la danza. Desde este lugar, hay que repensar la convivialidad, no para imitarlo en la sala teatral, sino para reconocerlo a través de los principios. Nuestras obras son muy urbanas, pero esconden principios que tienen que ver con esa manera de teatralidad.⁵

Rubio brinda como ejemplo de su investigación los estudios en proceso de las teatralidades en la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, a la que asiste desde hace 25 años. Observa cómo dichas investigaciones se reelaboran y están presentes en los procesos de composición de los espectáculos de Yuyachkani:

En la Fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, el acto central sucede en la Plaza Mayor, un espacio circular donde todos estamos reunidos: actores-danzantes y espectadores. Todos somos importantes, todos somos necesarios. No hay un espacio para el proscenio y otro para el público, sino que todos estamos reunidos compartiendo en el mismo lugar. Eso me permite pensar la dramaturgia del espectáculo como la organización de la acción en el espacio compartido. La dramaturgia como organización de la acción en el espacio. No como algo que sucede al frente, impuesto. Este principio lo reproducimos en la sala: hemos eliminado butacas, para investigar estas relaciones nuevas con el espectador.

⁵ Todas las citas, salvo indicación contraria, corresponden a la mencionada entrevista.

Rubio recurre al pensamiento de Silvia Rivera Musicanqui para pensar el espesor de teatralidades (“capas”) que habitan en las prácticas festivas:

Silvia Rivera Musicanqui, socióloga boliviana, llama la atención sobre el concepto de *ch'ixi*, palabra aymara, como propuesta descolonizadora alternativa al mestizaje, para poder convivir y habitar las contradicciones subjetivas que se dan entre lo indio y lo europeo. Entender el mestizaje como una hibridez forzada, o como una fusión que desaparece la fuente, responde a una mentalidad colonizadora. Esta palabra *ch'ixi*, que habla de esta lucha y esta convivencia, me permite entender estas teatralidades como capas de teatralidades que coexisten, no que desaparecen. En estas teatralidades que estamos investigando, puedes ver que hay moziganga, auto sacramental, rasgos prehispánicos, teatralidades contemporáneas, todo eso son capas superpuestas que no desaparecen, están presentes.

Rubio analiza estos fenómenos populares desde sus saberes de teatrero y reivindica el concepto de artista-investigador:

Te agradezco que menciones que soy investigador, y no desde la Sociología. Yo no me considero sociólogo, sino teatrero. Escribo desde el espacio, mi espacio de trabajo. El riesgo que tenemos los teatreros cuando hablamos de memoria, de experiencia, es quedarnos en lo anecdótico. El problema es hacer una memoria que, según Tzvetan Todorov, no se quede solamente en la literalidad, sino que sea ejemplar, que genere conocimiento, que te permita ver qué implicancias tiene esta memoria en el presente. Cuando pienso en esta forma de teatralidad es justamente para pensar en el presente y sobre todo en el futuro, porque eso es lo que nos da consistencia para afirmar la teatralidad que hacemos hoy. No es querer volver al pasado, ir al tiempo de los incas, la memoria no como nostalgia, sino como reconocer fuentes que están presentes, vivas y renovadas ahora en el presente. Así se enriquece un panorama que ha sido negado, esas expresiones de teatralidad están maltratadas y vistas despectivamente como folclore, ni siquiera como cultura tradicional, sino como un dato de algo que se repite. Y eso es no atender la función que tienen en la comunidad en un estado permanente de renovación.

El nuevo libro de Rubio, en proceso, implica repensar los orígenes del teatro peruano y latinoamericano:

El libro que estoy preparando se llama *El gran teatro de Paucartambo*, y es una lectura teatral de lo que sucede en esa fiesta. Es un libro que estoy haciendo con la fotógrafa Pilar Pedraza. La pregunta es desde cuándo podemos pensar que hay teatro en el Perú. Si buscas los estudios sobre los orígenes del teatro en el Perú te vas a encontrar con los trabajos sobre el teatro quechua colonial, sobre el *Apu Ollantay*, *La tragedia del fin de Atahualpa*, en su mayoría obras basadas en núcleos dramáticos de origen andino, pero formateadas a la manera hispana. Han tenido un origen oral, y luego eso ha sido danzado, pero ha sido formateado y escrito para convertirlo en “la obra”. Antonio Cornejo Polar, gran investigador de la literatura peruana, habla del acontecimiento de Cajamarca, cuando el inca recibe la Biblia y la arroja al piso como el momento cero de esa mutua ajenidad entre oralidad y escritura. Tiene implicancias hasta hoy, siguen vivos ese mutuo rechazo y esa mutua ajenidad. Esta danza, como *La tragedia del fin de Atahualpa*, que se impuso con un formato hispano, ha sido devuelta y ahora se danza. Cornejo Polar dice: una cosa es contar la historia, otra es danzar la historia.

Rubio reconoce la existencia de escrituras singulares del acontecimiento teatral, vinculadas al cuerpo, el espacio físico, el convivio, y que deben ser pensadas desde su singularidad, no a partir de sus relaciones con la cultura occidental:

Estamos hablando de otras escrituras. Otros códigos. Nuestras culturas originarias son ágrafas, entonces hemos tenido otras formas de escritura: en el quipu, en el telar, en los murales, en el cuerpo. En el cuerpo se guarda información, se guarda escritura, las danzas están codificadas, no son arbitrarias en su codificación, tienen narrativa, tienen una razón simbólica que hay que desentrañar. Interesa cómo se transmiten. Así como hay una transmisión oral, también hay una entrega corporal. Tiene que ver con las tradiciones asiáticas: cómo modelan en el cuerpo de los nuevos actores y le van entregando el personaje. Pensar en el origen es pensar en el presente también. Nos encontramos con un acontecimiento quechua, *taki*, que quiere decir cantar y bailar al mismo tiempo. Los cronistas de la conquista, aquello que se parecía a lo que ellos reconocían como teatro, lo denominaron como tragedia o como comedia, pero había ya nombres para esas prácticas de teatralidad prehispánica. Este es un país, y somos un continente, que baila hace miles de años. En esta teatralidad no hay que buscar equivalencias con el teatro occidental.

Así como hay una escritura corporal, hay narrativa en la fiesta popular:

En la fiesta de Paucartambo hay un acontecimiento convivial que dura tres días. El primer día viene un grupo de danzantes del sur andino a recuperar a la Virgen, que supuestamente llegó por equivocación, y ellos dicen que les pertenece. Esa historia se va desarrollando. Hay fiesta pero hay una narrativa también. Es interesante cómo esta teatralidad es una afirmación de identidad local, es como un Año Nuevo, son veinte comparsas de danzantes enmascarados que están jugando, improvisando, que están en los techos y en las calles.

¿Cómo es la cocina del artista-investigador? ¿Cuáles son sus herramientas teóricas y metodológicas, cómo piensa su base epistemológica, es decir, las condiciones de producción de conocimiento y de validación de dicho conocimiento? Reflexiona aquí como investigador participativo:

Mis compañeros conocieron primero esta fiesta, pero cuando la conocí no dejé de ir. Hace veinticinco años que voy a la fiesta. Fui atraído por las máscaras, por los diablos que caminan por los techos, pero fue curioso porque en el camino me hice devoto de la Virgen del Carmen. Ahora cuando voy, lo primero que hago es llegar a la iglesia, cargo a la Virgen, soy cargador de la Virgen, y he dejado la libreta. Los primeros años iba con libreta y cámara fotográfica, hasta que un día, yo preguntando siempre a la gente, le pregunté a un señor: “¿Qué significa esto, qué están tratando de decir?”. Uno es un poco imberbe, o torpe, cuando está investigando, y este señor me miró y me dijo: “Están gozando”. Con esta respuesta guardé la libreta y cambié la estrategia de observación. Hay bibliografía de antropólogos e historiadores, creo que mirar esta fiesta de Paucartambo significa hacerlo desde diferentes entradas. La mía es la de las teatralidades, de la máscara, del comportamiento del actor-danzante, y tienes que participar en la fiesta, tienes que estar en la comida, tienes que comprometerte. En la comparsa de los *chucchus* me acogieron con una tremenda generosidad, por eso cuando llego, luego de ir a la iglesia y saludar a la Virgen, voy a visitar a los *chucchus*, y algunas veces me he comprometido a poner algo para la fiesta. Un año me tocó poner la cerveza y tuve que ahorrar durante un año para poner las cervezas, y ahora estaba elegido para ser el “mayordomo”. Como no hubo fiesta este año 2021, mi cargo se ha postergado

para el 2022. La única manera posible de este trabajo es convivir con la gente, compartir con humildad y tratar de sentir la fiesta, no ir como el investigador extractivo que llega a sacar información y no regresa nunca. Como producto de esa primera investigación he generado una historietita con Jesús Cossío, que es un dibujante extraordinario: *Guerrilla en Paucartambo*, que está dirigida a los niños. La hemos difundido en Paucartambo, en el Cusco, y está también en librerías de Lima. Lo que es difícil es ponerle final a las investigaciones. Estamos en el 90% de *El gran teatro de Paucartambo*, lo estamos cerrando, va a ser un libro con muchas fotografías.

¿Cómo está presente la investigación sobre la teatralidad andina en las producciones de Yuyachkani? ¿Cómo se entretrejen y multiplican entre sí, fusionándose, ambas prácticas investigativas?

Los viajes de Yuyachkani a principios de los años ochenta por el Perú nos llevaron a conocer las comunidades del interior del país. Buscábamos un entrenamiento que nos ayude a reconocer nuestro cuerpo, no desde una mirada fría. El aporte de la Antropología Teatral de Eugenio Barba ha sido muy importante y está presente en la formación de Yuyachkani, ha sido un elemento ordenador muy importante, pero sin embargo podía haber en algunos momentos una suerte de cortocircuito con el cuerpo. Cuando digo cortocircuito quiero decir que la fuente tenía que reelaborarse a partir de las propias tensiones, de la propia organicidad de un cuerpo danzante, latino, peruano, andino. Lo primero que hicimos fue buscar principios de equivalencia de la Antropología Teatral en las danzas tradicionales, aprender las danzas tradicionales andinas y afroperuanas, pero las prácticas del taichí, de las artes marciales, de tradiciones que venían de Asia, han servido mucho para entender esa relación con el cuerpo codificado. Desde estas nociones de cuerpo codificado, tomar estas prácticas dancísticas, ha sido una forma de entrenar al cuerpo. Este entrenamiento tuvo primero una base por la danza, por la parte de “afuera”. Otro momento ha sido cuando entiendes que esa danza tiene una función en la comunidad y dentro de una cosmovisión. Acercarte a esa cosmovisión es dejar el sentido utilitario de la danza, no robarte la forma y traerla a tu cuerpo, sino mandarla al cuerpo pero sabiendo que hay una cosmovisión detrás, que es la que alimenta esa corporalidad.

Cuando le pedimos ejemplos, propone observaciones sobre dos espectáculos de Yuyachkani que, además, analiza en *El cuerpo ausente*. Sobresale el concepto de “mediación”:

Un trabajo representativo de esto ha sido la obra *Rosa Cuchillo*, que hace Ana Correa. Pensamos esta obra para ser contada en los mercados del sur andino. Se hace en un espacio de un metro y medio por un metro y medio, como un puesto de verdura, de fruta, de comida, y allí ella danza la historia. Pero para hacer ese proceso de trasladar la novela hacia el teatro, ella ha tenido que buscar equivalentes dancísticos desde su formación de artista marcial, de danza de espadas y de danzas tradicionales, para buscar justamente estas calidades distintas de energía que le permitan buscar un relato danzado. Danzar la novela. Estas cosmovisiones se han integrado en el cuerpo de la actriz. Lo que siempre les digo es que uno manda información al cuerpo, como mandar información al disco duro, y hay un momento en que aparece el personaje. Desde mi punto de vista, el personaje no se construye como quien va poniendo ladrillo a ladrillo; no entiendo la construcción del personaje, sino entiendo la aparición y la sensibilidad. La mecánica del aprendizaje físico codificado del cuerpo y la sensibilidad y la otra información que tienes que

te permite conectar. Esta conexión hace que la información en algún momento aparezca en el cuerpo. Aparece porque el cuerpo ya tiene información. No ando con un libreto en mano diciendo que vamos a representar, estamos en esta página, cómo el personaje respondería, sino que son largos procesos de entrenamiento físico corporal, y en ese proceso van apareciendo señales, rutas a seguir investigando. Tiene que ver mucho la danza, la música, el entendimiento de la cosmovisión, y mucho el compartir con la gente también, eso es fundamental. Las técnicas para nosotros no son compartimentos estancos que uno escoge, sino herramientas para enfrentar desafíos, para las crisis, y como uno está permanentemente en crisis, uno tiene que escoger la herramienta que necesita para esa respuesta. Y cuando no encuentras la herramienta, pues la tienes que inventar. Este encuentro lo hacemos con mucha delicadeza, porque entendemos que estamos hablando de estados que no nos corresponden como urbanos, como limeños. En nuestra propuesta buscamos que el actor no desaparezca, que el actor esté también diciendo “Estoy tomando esto, estoy dialogando con esto desde mi cultura de actor, o de actriz, desde mi cultura de grupo, desde lo que yo genero”. No pretendo tomar la palabra del otro, no pretendo ser el otro, sino que pretendo presentar al otro. Soy testigo, y como testigo convoco y hablo el otro, pero reconociendo dónde estoy yo, cuál es mi lugar de enunciación, quién soy y cómo desde este lugar de quién soy estoy conmigo y con el otro, con la otra y frente a los demás. También en *Adiós Ayacucho* está presente esta condición mediadora. El personaje mediador tiene que ver con la función mediadora del actor-danzante. El danzante de tijeras es como un sacerdote andino que intermedia ante la comunidad para que haya una buena cosecha, ofrece una buena danza, pone el cuerpo para que sea el *apu* protector el que a través de su cuerpo aparece y danza. Esa condición mediadora es fundamental para entender estos comportamientos escénicos que vienen de cosmovisiones que no nos pertenecen.

El libro *El cuerpo ausente*, con sus dos ediciones (2006 y 2008, esta última ampliada) y su bella diagramación, rica en imágenes,⁶ es una de las contribuciones más relevantes del teatro latinoamericano a la teatrología mundial desde una filosofía de la praxis teatral y un ejemplo notable de pensamiento territorializado en las propias prácticas escénicas. Rubio reflexiona sobre la experiencia creadora de Yuyachkani y pone en evidencia que la experiencia (y su auto-observación) es productora de un conocimiento singular (Dewey, 2008). Rubio comprende cómo el *teatro teatra* (Kartun, 2015: 136-137) y cómo el cuerpo es parte fundamental del teatrar. Por razones de espacio, nos detendremos en las claves que Rubio expone en la “Presentación” (Rubio, 2008: 35-38) como articuladoras del volumen.

A partir de la auto-observación de la praxis de Yuyachkani, y siguiendo una razón práctica (al margen de cualquier imposición o concesión a una razón bibliográfica contemporánea), Rubio sostiene que “el cuerpo del actor es el lugar donde se concentra y desde donde nace el hecho escénico” (idem p. 35), y por lo tanto el libro partirá de una revisión histórica del trabajo del grupo con los cuerpos de los actores. A lo largo de su

⁶ Haremos todas las citas de *El cuerpo ausente* por la edición de 2008.

trayectoria (desde 1971), Yuyachkani manifiesta una constante: la investigación transformadora sobre concepciones del cuerpo actoral. Escribe Rubio: “Durante más de 30 años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, en una palabra, presente” (idem). “Durante todos estos años, el cuerpo, nuestro cuerpo re-valorado, ha sido el lugar, el punto de partida, el centro de nuestro oficio” (idem p. 36). La investigación siempre estuvo articulada en “largos procesos de trabajo” (idem p. 35), como también afirma en la entrevista del Congreso de Morón.

Ahora bien: Rubio descubre momentos diferentes en esa trayectoria, marcados por distintas concepciones de trabajo con cuerpo. Ubica un hito en *Músicos ambulantes*, en los inicios de los ochenta: “Con los *Músicos ambulantes* (1982) orientamos la búsqueda de un cuerpo festivo, danzante, un cuerpo para recibir la máscara y sellar con ella una unidad corpórea que baila, canta y toca instrumentos diversos” (idem p. 36). El espectáculo *Encuentro de zorros* (1986) marca un cambio: “[...] el cuerpo busca entender en el sueño y la vigilia los motivos de una migración forzada. Es el cuerpo que viaja, el cuerpo ‘recursero’ de la ciudad” (idem p. 36).

Rubio reconoce un cambio contrastante en la concepción del cuerpo como resultado de “la violencia que asoló y enlutó nuestro país” (idem p. 36): “El aliento feroz de crímenes y masacres impunes se instaló también en el campo de la creación artística” (p. 36). En consecuencia “los supuestos básicos de nuestro trabajo afrontaron nuevos retos” (p. 36). Este será el centro de *El cuerpo ausente*: una nueva forma de concebir el cuerpo actoral entre fines de los ochenta y principios del siglo XXI.

El cuerpo que antes era “centro y fuente de la acción”, ahora “se diluía frente a nosotros, perdía valor, pues nada parecían valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política que vivimos durante las dos últimas décadas del siglo pasado” idem (p. 36). Rubio agrega: “Los cuerpos de nosotros los peruanos, se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados, mutilados y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos” (ide, pp. 36-37).

El giro en la concepción corporal fue el de la invocación a los muertos: “Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo

porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora” (idem p. 37). Como dice Rubio en un capítulo central del libro: “¿Cómo corporizar un personaje que no tiene cuerpo?” (idem p. 95).

Para Rubio los tres espectáculos que encarnan esta concepción son *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo* y *Antígona*:

Alfonso Cánepa, en *Adiós Ayacucho*, busca su cuerpo masacrado y mutilado para enterrarse. Rosa Cuchillo, madre, busca el cuerpo de Liborio, su hijo, y lo sigue buscando aún después de muerta. *Antígona* se suma a aquellas otras que en el mundo buscan el insepulto cuerpo de sus hermanos para darles enterramiento. (idem p. 37)

Rubio concluye: “Así, nuestros actores, que habían tenido como centro la presencia, han debido trabajar la ausencia en sí mismos para evocar los cuerpos de los ausentes” (p. 37). Esta concepción contribuye a una acción memorialista, inscrita en el cuerpo de los actores. El libro despliega un análisis de los procesos y las estructuras de *Contraelviento*, *Adiós Ayacucho*, *Antígona*, *Cásate con la verdad*, *Rosa Cuchillo*, *Santiago*, *Sin título*. Julia Varley entrevista a los Yuyachkani grabadora en mano y los estimula a reflexionar. Rubio demuestra en este cambio la producción de nuevas poéticas para el teatro político peruano, así como otras formas de reelaborar las territorialidades, la relación con los contextos sociales. Finalmente destaquemos que *El cuerpo ausente* contiene aportes sustanciales para pensar el cuerpo y la corporeidad en el acontecimiento teatral.

Referencias

- DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona: Paidós, 2008
- DUBATTI, Jorge. “**El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo**: Filosofía de la Praxis Teatral”. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014, pp. 79-122.
- DUBATTI, Jorge. (ed.). **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral**. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", 2020a.
- Kartun, Mauricio. (2015). **El teatro teatra**. En su *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires, Colihue, pp. 136-137.
- DUBATTI, Jorge. **Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: Teatro, pensamiento teatral y Ciencias del Teatro**. *Escena. Revista de las Artes*, Universidad de Costa Rica,

Instituto de Investigaciones en Arte, San José de Costa Rica, 2020b, Vol. 80, Núm. 1, julio-diciembre, pp. 8-31.

- RUBIO ZAPATA, Miguel. **Notas sobre teatro**. Edición crítica y anotada de Luis A. Ramos-García. Lima-Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

_____. **El cuerpo ausente**. (*Performance política*). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

_____. **El cuerpo ausente**. (*Performance política*). Segunda edición ampliada. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

_____. **Raíces y semillas**. *Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: 2011, Grupo Cultural Yuyachkani.

Registros en YouTube

Entrevista a Miguel Rubio por Jorge Dubatti, **1º Congreso Internacional Virtual de Teatro Morón 2020**, 18 de setiembre de 2020. Disponible en el Canal de YouTube del Teatro Municipal Gregorio de Laferrère de Morón:

<https://www.youtube.com/watch?v=lqSdh8XDCIE>

Conferencia de Miguel Rubio **Representación y crisis en la obra de Yuyachkani**, apertura del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica de la Cátedra Ingmar Bergman, UNAM, 24 de febrero de 2021. Disponible en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman: <https://www.youtube.com/user/CatedraBergmanUnam>

Recebido em fevereiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.