



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

**EL UNIVERSO DEL LIVING THEATRE:  
Los elementos de la compañía norteamericana**

Alumno:

José Agustín Espinosa Ardouin

Profesora Guía:

Marisol Campillay

Tesis presentada al Programa Especial de Licenciatura en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de Licenciado en Artes.

Santiago de Chile

2021

©2021, José Agustín Espinosa Ardouin

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

**DEDICADO A:**

*A las víctimas del 18 de octubre del 2019.*

**AGRADECIMIENTO**

*Agradezco profundamente a mi padre, madre y mis hermanos Diego Espinosa y Catalina Espinosa por sus apoyos incondicionales, a mi profesora guía por la paciencia, a Claudia Cattaneo por llenarme de conocimiento, a mis compañeros Bastián, Mora, Oscar y Jocelyn por su perseverancia, a Dios Mamífero e Implicancia Teatro por creer siempre en mi trabajo, a M&L por despejar el estrés, y por último, a mis colegas Matías León y Yesenia Pérez por escuchar mis locuras.*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>DEDICATORIA:</b> .....	<b>III</b>
<b>AGRADECIMIENTO</b> .....	<b>IV</b>
<b>TABLA DE CONTENIDOS</b> .....	<b>V</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1- Antecedentes</b> .....	<b>2</b>
<b>1.1- Teatro político y teatro social</b> .....	<b>2</b>
<b>1.2- Creación Colectiva</b> .....	<b>4</b>
<b>2- Problematización</b> .....	<b>7</b>
<b>3- Objetivo general</b> .....	<b>9</b>
<b>4- Objetivos específicos</b> .....	<b>9</b>
<b>5- Justificación</b> .....	<b>10</b>
<b>6- Marco Teórico</b> .....	<b>12</b>
<b>6.1- Historia del Living Teatre</b> .....	<b>12</b>
<b>6.2- El teatro político y social en el contexto anglosajón</b> .....	<b>17</b>
<b>6.3- La creación colectiva en el contexto anglosajón y latinoamericano</b> .....	<b>22</b>
<b>7- Síntesis Teórica</b> .....	<b>26</b>
<b>8- Marco Metodológico</b> .....	<b>28</b>
<b>9- Cuadro general de la recolección de archivos y documentos</b> .....	<b>32</b>
<b>10- Análisis</b> .....	<b>33</b>
<b>10.1- Cronología de la compañía</b> .....	<b>33</b>
<b>10.2- Los principios de la compañía</b> .....	<b>40</b>
<b>10.3- Técnicas de trabajo de la compañía</b> .....	<b>53</b>
<b>11- Conclusiones</b> .....	<b>59</b>
<b>12- Bibliografía</b> .....	<b>62</b>
<b>13- Documentación Completa</b> .....	<b>67</b>



## Introducción

El presente estudio, de carácter monográfico, pretende dar cuenta, exhaustivamente, de la contribución al desarrollo del arte escénico de la compañía norteamericana The Living Theatre, fundada en 1947. Comprenderemos y analizaremos las características singulares de su experiencia como creadores escénicos, observando sus definiciones de teatro político, teatro social y creación colectiva. El despliegue de estos tres conceptos se hará sobre la base de una acuciosa revisión de 75 documentos recolectados, a través de distintos medios, a fin de reconstruir su historia como grupo, identificar sus principios, y describir y analizar sus técnicas de trabajo como artistas del siglo XX.

Este trabajo tiene como finalidad aportar a la disciplina, a través de una presentación ordenada de la abundante información dispersa, recogida de distintas fuentes, destacando los aportes propios de los integrantes de la compañía, expresados en distintos momentos y lugares; asimismo, la obtención de datos confiables encontrados fuera de nuestro medio, escritos en lengua inglesa; lo que exigió una ardua labor de traducción de diversos archivos, escritos y audiovisuales. Cabe señalar que, en este proceso de búsqueda de documentación sobre el Living Theatre, no se encontró suficiente información dentro de Chile, ninguna tesis académica relacionada con este tema. De manera que esta investigación puede ser considerada como un punto de partida para futuros proyectos de investigación de estudiantes o de profesores de nuestro país que tenga interés en profundizar en el conocimiento sobre esta histórica compañía, que ya cumplió 74 años de trabajo ininterrumpido.

El *Living Theatre* es reconocida como una agrupación histórica, cuya trayectoria se desarrolló, no solamente en Estados Unidos, sino también en Europa y otros lugares. Su influencia ha sido determinante para ampliar la idea del teatro hacia conceptos vanguardistas de ruptura con la tradición, tanto en la generación de nuevos contenidos, como –muy especialmente– en la forma de concebir el trabajo escénico. En efecto, se trata de una agrupación contestataria, de fuerte expresión de protesta, demostrando compromiso y voluntad de lucha y resistencia frente a las injusticias observadas en la sociedad de su tiempo.

Esta tesis, en definitiva, mediante la revisión documental disponible, concluye con una valoración del aporte del Living Theatre, comprendiendo la actualidad de sus principios y

prácticas, las que pueden seguir influyendo en la formación de nuevas generaciones de directores y actores, y propiciando alternativas de desarrollo del teatro en todo el mundo; también en nuestro país.

## **Antecedentes**

### **1.1- Teatro político y teatro social**

La compañía norteamericana, objeto de este estudio, se desenvuelve a partir de una mirada crítica de la realidad social de su tiempo, la que, a través del teatro, se transforma en acción de denuncia y protesta, con fines políticos y sociales concretos. Esta visión es central para comprender la historia del Living Theatre. Los componentes políticos y sociales definen el carácter de lo que será en adelante el llamado teatro social, y serán determinantes para los procesos de innovación en la forma de hacer teatro. Sus repercusiones abrirán nuevos cauces para el desarrollo del arte escénico, y, si bien, al principio con reticencias de la tradición, su propuesta es acogida con especial atención por las nuevas generaciones.

Es importante añadir que la explicación de ambos conceptos se realizará de manera simultánea, ya que su comprensión se retroalimenta constantemente, aportando mayor profundidad al presente estudio. Comprender desde la partida que el teatro se gesta de manera social y política, reinaugura y define un nuevo concepto del teatro social; sin desconocer que en esencia, el teatro siempre es social.

Es por ello que resulta indispensable considerar referencias anteriores al Living Theatre, las que han sido estudiadas por el investigador italiano Oliviero Ponte di Pino, que se ha ocupado de la comprensión del teatro social y la concepción de esta compañía, en documentación aportada el año 2012. En ese sentido, relevante es el aporte de Erwin Piscator, dramaturgo y teórico alemán del llamado Teatro político, siendo una referencia destacada para la historia de la compañía norteamericana, desde 1939.

Pero el propio Piscator aclara en 1930 que no es el inventor del concepto de teatro político. Ya, a finales del siglo XIX, aparecen las primeras señales, en el contexto de la lucha del

proletariado, con un movimiento artístico que defendía y visibilizaba los problemas de los obreros, inspirado en la ideología marxista y que fueron germen del teatro político y social.:

El Teatro Político, tal como se ha ido desarrollando en todas mis empresas, no es ni una invención personal, ni un simple resultado del gran trastorno social de 1918. Sus raíces penetran hasta fines del siglo pasado. En ese tiempo vemos irrumpir nuevas fuerzas en la situación espiritual de la sociedad burguesa, que la cambian de modo definitivo conscientemente o por su sola existencia y, en parte, enalteciéndola. Estas fuerzas venían de dos direcciones: de la literatura y del proletariado. Al cruzarse ambas, nace en el arte una nueva idea: el naturalismo, y en el teatro una nueva forma: la Volksbühne (Teatro del Pueblo) (Piscator, 1963, p. 64)

Desde aquí, Piscator profundiza el denominado teatro político, en donde se argumenta a partir de lo que se venía desarrollando con el teatro del pueblo, también reconocido como teatro del proletariado, y que generaría un estudio que posteriormente Bertolt Brecht profundizaría con su trabajo sobre el teatro épico, estableciendo un cambio de paradigma del arte escénico, vinculándose con el factor social de las artes.

Por lo anterior es de vital importancia la comprensión del contexto histórico que desencadenó la Revolución Rusa de 1917, influyendo de manera determinante el área artística, en donde surge la necesidad de reorientar la función del teatro para la transformación de la sociedad. Esta visión se vería fortalecida, a principios del siglo XX, cuestionando las formas tradicionales de realizar los montajes teatrales, agregando la necesidad de reinventarse a partir del compromiso con la lucha de clases.

por otra parte no acababa de ver nunca el cruce de ambos caminos, en el cual había de nacer una nueva idea del arte, activa, luchadora, política. Esta crisis del sentimiento tenía necesidad de un conocimiento teórico que formulara de manera clara todos mis vagos presentimientos. Ese conocimiento me lo proporcionó la revolución. (Piscator, 1963, p. 53)

Es por ello, que se empieza realizar la creación a partir de un sentimiento de cambio hacia la sociedad, entregando variadas perspectivas que se involucraban con la conciencia del espectador en la representación, más que en su inmersión emocional. La obra de arte se adentraría en el individuo a partir de una representación que lo aproximara a una experiencia que removiera el pensamiento humano con fines políticos y sociales. Ponte di Pino se refiere a lo anterior, señalando lo siguiente:

El teatro es el autoconocimiento de quien participa personalmente en esta experiencia. Para los observadores externos, es el conocimiento del otro y, en consecuencia, el conocimiento de uno mismo: este trabajo constituye muchas veces una “investigación” que visibiliza y resalta fenómenos del cuerpo social que habían quedado “opacados”, ocultos o reprimidos. En esto radica el profundo valor político del teatro social: que no es una representación de la realidad, sino una transformación de las relaciones humanas y los equilibrios sociales a través de un camino de conocimiento de uno mismo y del otro. (2012, s.p).<sup>1</sup>

El artista se involucró en los procesos de creación con un rol de implicancia con las comunidades, generando montajes que delataran los temas que ocultaban las estructuras de las sociedades y de los Estados con fines de cambios concretos hacia el individuo. Estas corrientes, se manifiestan a partir de distintas formas, como el teatro de la crueldad, los happening, las performance, el teatro del oprimido, la creación colectiva y el teatro épico, señalado anteriormente, estableciendo importantes cambios en la manera de concebir la práctica escénica.

Estas nuevas experiencias teatrales representaron un cambio de paradigma en la historia del teatro. Generaron importantes sugerencias transformativas de la producción escénica; visiones nuevas que contribuyeron a configurar la singularidad del Living Theatre y su tránsito hacia la definición propia de la creación colectiva, llevada a la superación de los límites conocidos hasta entonces.

## **1.2- Creación Colectiva**

En general, se entiende por creación colectiva, aplicada al teatro, como un proceso constructivo de una obra, donde se anula la individualidad de un autor y se diversifica, a través de la participación de autores múltiples congregados para la generación de un producto creativo común, donde se ponen en diálogo psicofísico las experiencias guardadas en la memoria de cada cual. Para muchos creadores, se trata de un método escénico con fines

---

<sup>1</sup> Traducido por Claudia Cattaneo: Il teatro è consapevole di come io sappia partecipare a questa esperienza in prima persona. Per gli osservatori esterni, è conoscenza dell'altro, e di conseguenza conoscenza di se: que lavoro spesso a «probe» which rende visible and fa emergere fenomeni del corpo sociale che erano rimasti «opachi», nascosti o rimossi. In ciò risiede la profonda valenza politica del teatro sociale: che non è rappresentazione della realtà, ma trasformazione delle relazioni umane e degli equilibri sociali attraverso un percorso di conoscenza di se e dell'altro.

sociales y políticos, asimilándose a una rama del teatro político y social. Es el caso del Living Theatre.

Para los fines de este estudio, es indispensable el seguimiento del concepto de creación colectiva, observando los antecedentes históricos recogidos en diversos documentos, que pasamos a describir; por cierto, en la perspectiva de identificarlos en el trabajo del Living Theatre.

Una fuente importante que hemos consultado es la investigación desarrollada por Mario Cardona Garzón en 2009, quien dedicó una parte de su carrera a la investigación del trabajo de Enrique Buenaventura, siendo este último, un autor importante en el desarrollo de este concepto.

La creación colectiva se llevaba a cabo desde la edad media, y en los diversos artículos se referencia remotamente “a la Comedia Dell Arte” en el Renacimiento Italiano, que materializó una primera experiencia, en la que grupos de actores y actrices llevaron a cabo obras teatrales a partir de creaciones propias” (Ballerin & Rámoz, 2016, p.4)

La creación colectiva no es, por lo tanto, un concepto ni una praxis modernos, sino que arranca desde hace varios siglos. Sin embargo, a pesar de su aplicación en el pasado, no fue sino hasta la llegada de la década de los 70° y 80° del siglo XX, cuando este concepto se estableció con mayor frecuencia y profundidad. Importantes referentes latinoamericanos y europeos desarrollaron esta práctica. Nombres como Augusto Boal, con el teatro del oprimido, en Brasil; Enrique Buenaventura, con el Teatro Nacional, de Cali en Colombia; o Ariane Mnouchkine, con el Teatro del Sol, en Francia, son representantes destacados del teatro social y político, con un trabajo de creación colectiva.

En efecto, en el contexto de fortalecimiento del sistema capitalista; la guerra de Vietnam y sus muertes, junto con la tensión política entre la Unión Soviética y Estados Unidos en plena guerra fría, el movimiento de artistas con principios y valores se levanta en contra de los nefastos efectos del sistema establecido.

La creación colectiva en la producción de obras teatrales se manifiesta en un marco de resistencia social, donde surgen diversas manifestaciones de protesta en contra del consumo y el autoritarismo, extendiendo su desarrollo político en Latinoamérica.

La creación colectiva se descompone, según su significado etimológico, en el verbo crear, que viene del latín *creare* que significa tener hijos o engendrar y de la palabra *collectivus*, que viene del latín, que se traduce como el que puede hacer grupo; lo que daría, en un sentido aproximado, engendrar (algo) que se puede hacer en conjunto con otros (en grupo). Este origen se asimila a la definición que establece Patrice Pavis en su diccionario, quien define la creación colectiva como el “espectáculo que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los integrantes del grupo que intervienen en la actividad teatral” (2008, p.49), comprendiendo que el trabajo se establece a partir de la desjerarquización de las decisiones de la obra artística.

Se entiende que esta práctica –como hemos dicho- está asociada al valor del trabajo colaborativo y de equipo, superando las voluntades individuales.

Metodológicamente, surge la improvisación, como técnica fundamental para abordar el proceso creativo. Los intérpretes de las distintas agrupaciones jugaban en el escenario de manera libre, generando contenidos necesariamente vinculantes con el espectador, haciéndolos partícipes del proceso. En el escenario había aceptación de cualquier idea o juego escénico, respetando el principio de igualdad en la creación, a partir del diálogo y de las ideas de los integrantes. Buenaventura hace las siguientes precisiones:

yo no digo que no haya que hacer planes, que se vaya al trabajo creador sin saber lo que se quiere, lo que se busca; al contrario, no creo que haya plan inútil, investigación o idea previa inútiles. Hay que tomar este trabajo previo con gran seriedad, pero hay que entender que la creación llamada Puesta en Escena, no encontrará su forma, su estructura, su plena expresión, sino por sí sola. (Buenaventura, 1966, citado por Garzón, 2009, p. 5).

Se confirma, por lo dicho, el principio de igualdad en la creación colectiva con la bajada del director en sus montajes, quien se integra de manera desjerarquizada en las decisiones del grupo. El idealismo de los integrantes se desarrollaba con mayor profundidad a partir del alineamiento en la creación, potenciando el sentido de mayor pertenencia de los participantes en los montajes, como producto colectivo.

Como se viene explicando, con estas condiciones se observa una similitud con la forma de trabajo de la compañía Living Theatre, quienes generaron revuelo en distintas partes del

mundo, precisamente, por el énfasis puesto en la práctica de la creación colectiva. La improvisación, el análisis de textos y la desjerarquización en la praxis de su trabajo se estableció como un modelo de coherencia de vida militante, con la producción escénica; es decir, identificando la práctica de la colectividad con un rol político y social. Esta forma de trabajo adoptaría una posición de mediación activa entre la obra así concebida, con el propósito comunicativo de la compañía norteamericana.

A partir de las especificaciones de los conceptos recientemente descritos, procederemos a definir la problematización del presente trabajo de investigación.

### **Problematización**

En la historia del arte se constata un correlato de la realidad social y cultural de las distintas épocas del desarrollo de la humanidad. Así también, las visiones de mundo de los artistas y su interpretación de hechos, costumbres, modos de pensar y emocionarse, frente al devenir profundo de lo humano. Lo hace desde una perspectiva estética; es decir, a través de códigos formales particulares que sean capaces de transmitir una sensibilidad, una perspectiva y un relato potencialmente asombrosos para el contemplador de la manifestación artística. El arte verdadero no puede esperar sino una conexión espiritual con sus públicos eventuales. Más aún si esos públicos son atraídos por una expectativa de novedad y si, ulteriormente, esos públicos se reconocen a sí mismos y adhieren a su propuesta.

Los artistas vehiculizan sus propuestas, a través de distintos materiales: la forma escultórica, el sonido musical, la imagen visual de la pintura, el movimiento en la danza y, el material del lenguaje en la literatura. En el caso del teatro, el material escénico puede integrar todos los anteriores. Es el arte superior de la comunicación. El arte integral.

¿Cómo se construye esa entrega? ¿Cómo promueve esa conexión espiritual con el público? ¿cuáles son sus códigos estéticos particulares?

Estas preguntas fundamentales tienen sus respuestas en cada una de las concepciones acerca de lo teatral, observadas en las distintas etapas de la historia evolutiva del teatro; incluso, podríamos hablar de la prehistoria del teatro. Su evolución responde a la historia de los conflictos de la humanidad, cada uno de los cuales, como reflejo de las preocupaciones

específicas de la sociedad. La historia del teatro es, en definitiva, la historia íntima del hombre y de la sociedad.

En el caso particular de la concepción teatral del Living Theatre, las preguntas anteriores responden a los conflictos particulares de su tiempo. Estamos hablando de la temporalidad que se inicia a fines del siglo XIX y que se extiende hasta los años 70s y siguientes del siglo XX, cuando explota la cuestión social, los impactos del capitalismo y la lucha del movimiento obrero, que devienen en protesta y conciencia política. El arte escénico compromete ese mensaje, buscando experimentalmente las formas que mejor vehiculizan esas problemáticas. Surge, entonces, el teatro político y social.

Diríamos que el Living Theatre se hace cargo del momento más intenso de las preocupaciones políticas y sociales. Recoge la experiencia inmediatamente anterior y la transforma, conforme a sus propios códigos estéticos, exigiendo fidelidad a ciertos principios que ellos mismos fueron capaces de definir, sobre la base de un trabajo extenso e intenso, de compromiso, tras su deber de representar la realidad que les correspondió asumir. Un camino difícil, pero desafiante. Desde el año 1947 hasta, incluso ahora, construyeron el modo de entrega escénica, lo consolidaron y lo mantuvieron. Lograron percibir esa conexión espiritual con el público, haciéndolo partícipe del proceso generativo de la producción escénica y textual, a través de una creación colectiva, a la vez coherente con el mensaje interpelativo de la conciencia social.

La experiencia del Living Theatre mantiene su actualidad en el contexto de un siglo XXI donde parece que los conflictos de los siglos anteriores, no solo se han mantenido, sino que en muchos casos se han agudizado. Podemos demostrarlo, incluso, más cercanamente, con acontecimientos recientes ocurridos en Chile.

¿Cómo refrescar el aporte del Living Theatre para dar respuesta, desde el trabajo escénico, a los requerimientos actuales? ¿Cómo lo hacían? ¿De qué manera lograban sus objetivos? ¿Cómo podemos asimilar esa experiencia y aplicarla, tal vez con mirada renovada, a una realidad que exige ser denunciada? ¿Cuánto nos sirve hoy esa experiencia?.

Judith Malina ilumina este camino de indagación:

Siempre que comenzamos un nuevo programa hablamos durante semanas, a veces durante años: "¿Qué es lo siguiente que queremos decir? ¿Qué es importante expresar? Pero quedan ciertos principios fundamentales: somos anarquistas, pacifistas, feministas ... es una actitud única y queremos mirar los diferentes momentos históricos y los diferentes lugares donde trabajamos. Nos preguntamos: "¿Qué es útil decir ahora? ¿Qué es crucial ahora para nosotros y para la audiencia? (Malina, 2001, citado por Monteverdi, 2002, s.p).<sup>2</sup>

Cuánta vigencia tienen las palabras de la fundadora del Living Theatre. En definitiva, para los propósitos de esta investigación, formulamos la siguiente pregunta orientadora:

*¿Cuáles son los elementos de teatro social, teatro político y creación colectiva que se pueden identificar en la compañía norteamericana The Living Theatre?*

Para resolver este problema, nos proponemos los siguientes objetivos.

### **Objetivo general**

Analizar los elementos de teatro social, teatro Político y creación colectiva de la compañía norteamericana The Living Theatre.

### **Objetivos específicos**

- 1- Conocer la Historia del Living Theatre.
- 2- Identificar los componentes de teatro social, teatro político y creación colectiva en el contexto Anglosajón y Latinoamericano.

### **Justificación**

---

<sup>2</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: "Ogni volta che iniziamo un nuovo spettacolo parliamo per settimane, qualche volta per anni: "Cos'è la prossima cosa che vogliamo dire? Cosa è importante esprimere?" Ma certi principi fondamentali rimangono: siamo anarchici, pacifisti, femministi...è un unico atteggiamento e vogliamo guardare ai diversi momento storici e ai diversi luoghi dove lavoriamo. Ci chiediamo: "Cosa è utile dire in questo momento? Cosa è cruciale adesso per noi e per gli spettatori?"

Para comenzar, referimos que los elementos de la compañía norteamericana, se establecerán a partir de un rescate histórico que se manifiesta por su gran gama de montajes ejecutados y documentados, que generarán un valor importante por sus contenidos políticos y sociales.

Por lo anterior, recordar que esta compañía convivió en los contextos sombríos de países que ejercían violencia e injusticia, entregando al espectador experiencias que provocaban conciencia de los daños que se estaban ejecutando en la historia de la humanidad. El asesinato de Gandhi, la Guerra de Vietnam, La Guerra Fría y las dictaduras en Latinoamérica, entre otras referencia que describen los hechos importantes de las cuales han sido testigos, son señales de un valor que se puede rescatar a partir de esta investigación.

Considerar lo anteriormente señalado, como un aporte más a las investigaciones que se han ejecutado en relación a los hechos mencionados, ya que entregaría otra perspectiva histórica a las documentaciones de investigadores y académicos de la disciplina, permitiendo nuevas reflexiones que consideren el valor de resistencia y de lucha que promovieron compañías y colectivos teatrales en el siglo XX.

También mencionar el valor pedagógico que se puede realizar con esta investigación, ya que los elementos de la compañía norteamericana, aportaría en el conocimiento de Teatro Político, Teatro Social y Creación Colectiva, generando nuevas herramientas de creación escénica al estudiante de artes escénicas, permitiendo incrementar las opciones de sus utilidades para la sociedad. Añadir que se encontrarían particularidades propias del Living Theatre, relacionándolas con las vivencias que establecieron durante su historia, y generando características propias de los análisis que se realizarán a través de la observación del trabajo audiovisual que ejecutó la compañía durante diversos montajes como Antígona, o Paradise Now..

Agregar que el aporte del Living Theatre mantiene su vigencia, señalando su contemporaneidad en el siglo XXI, siendo reconocida como una compañía que sigue su recorrido a pesar de su antigüedad. Es por ello que se puede atribuir el incentivo necesario a las investigaciones de compañías antiguas, entregando un aporte con sus testimonios, considerando su historia como un reflejo de las situaciones actuales del país. Por lo anterior, citar a Julian Beck quien señala su percepción de la realidad antes de su fallecimiento:

La vida se imagina como un campo de batalla, y por buenas razones, pero esta idea nos esclaviza, y todos nos convertimos en soldados, reclutas, dispuestos a matar o morir también. (...) El problema es poder considerar esto como una idea, una quimera que ha ocupado la imaginación y se ha infiltrado en los canales de la cultura en una mentalidad marcada por el miedo, el problema es no aceptar esta inyección demoníaca como un axioma (Beck, s.f, citado por Cristini, 2001, s.p.).<sup>3</sup>

Considerando la cita anterior, se reflexiona a partir de las similitudes que puede reflejar el pensamiento de una compañía de 1947 en una realidad del 2021, agregando que la compañía viajó por todos los continentes, promoviendo a través del arte principios que se atribuyen al respeto y al diálogo en la creación escénica. Señalar que la compañía norteamericana se expresó de manera enfática en contra del individualismo capitalista norteamericano, estableciendo el peligro que puede conllevar el surgimiento de este sistema que hoy en día lidera en Latinoamérica y en el mundo.

A modo de conclusión sobre este punto, mencionar que esta investigación pretende ser profundizada posteriormente, considerando el inicio de un proyecto que puede abarcar diversas aristas para un futuro. Por consiguiente, las formas de creación de la compañía norteamericana, son el comienzo de la comprensión de las diversidades que pueden existir en la historia del teatro, repensando las particularidades que han accionado las agrupaciones escénicas por siglos. Es por ello, que daremos inicio al marco teórico de este estudio para vincular esta necesidad de manera concreta y realizable.

### **Marco Teórico**

El marco teórico de este trabajo se desenvolverá a partir de tres apartados descriptivo-analíticos, comprendiendo, a través de diversos autores, la historia de la compañía, el

---

<sup>3</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: "La vita è immaginata come un campo di battaglia, e per buone ragioni, ma questa idea ci riduce in schiavitù, e diventiamo tutti soldati, coscritti, pronti anche noi a uccidere o ad essere uccisi. [...] Il problema è riuscire a considerare ciò come un'idea, una chimera che ha occupato l'immaginazione e si è infiltrata attraverso i canali della cultura fino a una mentalità segnata-da-paura, il problema è non accettare questa iniezione demoniaca come un assioma."

contexto del teatro político y social de Estados Unidos y la creación colectiva en el contexto Latinoamericano y Anglosajón. Lo anterior nos permitirá comprender de manera amplia las claves orientadoras que facilitarán el desarrollo de esta tesis.

### **6-1- Historia del Living Theatre**

El Living Theatre es una compañía norteamericana de 1947, que se considera parte del selecto grupo de las compañías más antiguas de su país. Son reconocidos mundialmente por sus cualidades artísticas, reflejando una lucha anarco-pacifista por distintos continentes. Nos adentraremos en contar su historia a partir de recopilaciones de artículos e investigaciones rescatadas por los autores Oliviero Ponte di Pino, Lorena Cristini, Anna Maria Monteverdi y Cristina Valenti, quienes dedicaron su interés por el Living Theatre.

La compañía norteamericana, que se inicia con la aventura de un poeta y pintor llamado Julian Beck, y una joven de 18 años que trabajaba en una lavandería, y soñaba con el teatro llamada Judith Malina, se encuentran para iniciar una historia de amor y de arte. En 1943, se conocieron y posteriormente en 1945 entran a estudiar en la universidad New School for social Research, en donde reciben la educación de uno de los autores más importantes para el Living Theatre, el director italiano Erwin Piscator. Con él recibieron la influencia de la investigación que venía desarrollando sobre teatro político, la cual se vinculaba con el teatro épico de Brecht. Es así, como se inicia el despertar de la historia marxista y los primeros principios de la compañía, en donde podemos verificar con el testimonio del diario de Judith Malina en 1948. Ana María Monteverdi lo añade en su artículo, citando a las palabras de la joven norteamericana:

Judith Malina enumera en su diario las tres etapas necesarias para la construcción de un teatro político: una abstracta, una concreta, una "activa": 1) Desarrollar una teoría de la filosofía política (resumen), 2) Desarrollar una comprensión histórica de lo que contribuye a la

felicidad humana (concreto), 3) Ser capaz de sugerir procedimientos para integrar la situación social ideal con el factor humano real, individual (activo). (Monteverdi, 2001, s.p)<sup>4</sup>

Desde este punto de partida, se empieza a relucir las intenciones de la compañía, en donde el interés de las investigaciones anarquistas de la época, se ven enfrentadas en las conciencias de Judith y Julian. El recibimiento de una revista llamada “Why?”, profundizaba las primeras ideas de principios libertarios y revolucionarios que despertaban el interés de los jóvenes neoyorquinos. Estas ideas se complementaron con los estudios del director italiano, que gatillaron los inicios de la compañía.

La resistencia como un principio fundamental, era reconocido en el Living Theatre, que cada vez sonaba más fuerte en los años 50°, detonando su primer montaje en 1951, generando un reconocido teatro de lucha por aquellos que era excluidos en la sociedad (Homosexuales, Afroamericanos, Mujeres, Emigrantes). Así lo señala, Cristini, quien agrega lo siguiente: “el concepto de "resistencia" siempre ha tenido significados cruciales para el Living Theatre, en primer lugar se entiende como un compromiso de permanecer unidos y enfrentar las dificultades de vivir y trabajar colectivamente con el grupo, además es inherente a la doble lucha: investigación teatral y política.” (2001, s.p)<sup>5</sup>. Por lo anterior se comprende que la compañía se manifestaba a través de la investigación escénica constante, y el factor político que conllevaba esta investigación, desarrollando la valoración del proceso de la creación del montaje como una observación frecuente.

El asesinato de Gandhi en 1948, La Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, junto al auge del sistema capitalista, generó una serie de repercusiones sociales que vincularon la rabia y la necesidad de expresar a miles de artistas de la época. Es así como se inicia una serie de vanguardias que se sumarían a la ya mencionada compañía en la década de los 50, que a

---

<sup>4</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: Judith Malina elenca, nel suo diario, i tre stadi necessari per la costruzione di un teatro politico: uno astratto, uno concreto, uno "attivo": 1) Develop a theory of political philosophy (abstract) 2) Develop a historical understanding of what contributes to human happiness (concrete) 3) Be able to suggest procedures for integrating the ideal social situation with the real, individual, human factor (active)

<sup>5</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “Il concetto di "resistenza", inoltre, ha da sempre significati cruciali per il Living Theatre: prima di tutto viene inteso come impegno a rimanere uniti e ad affrontare con il gruppo le difficoltà del vivere e del lavorare collettivamente, inoltre in esso è insita la duplice lotta: la ricerca teatrale e politica.”

través del arte expresaban en la calle sus diferencias con la sociedad. Es así como conocen a exponentes importantes para el desarrollo artístico teatral que venían ejecutando y desarrollando con grandes artistas de la época como John Cage, Tennessee Williams, Paul Goodman, y varios exponentes de la reconocida generación Beat (Poetas neoyorquinos de 1950). A partir de lo anterior, hay que agregar que dentro de su trayectoria trabajaron con Antonin Artaud, quien fue un exponente importante en el tono de actuación de la compañía, en donde profundizaron los happening. Adquiriendo una actuación reconocida por la experiencia del espectador, en donde fueron conocidos por establecer el ejercicio de un teatro vivo, agregando también la estructura narrativa del sueño y la contemplación de su teatro de la crueldad.

Entrando en los años 60°, la compañía se posiciona en un espacio establecido de trabajo, teniendo fines políticos claros en su época, trasladando el teatro a la calle con creaciones que removían el círculo socio/político de los Estados. Es por ello que esta compañía se vio involucrado en el exilio político debido a su revuelo en Estados Unidos en 1963, en donde fueron censurados y presos por la policía norteamericana, generando la emigración de la compañía a Europa (Francia). Es aquí donde siguieron su lucha con la creación, realizando montajes como, *The Brig* (1963), *Frankenstein* (1965), *Antígona* (1967). Después se vincularon con las protesta del Mayo Francés, en 1968, y estrenan ese mismo año su obra más emblemática llamada *Paradise Now*, conocida también por el reencuentro con su país después de varios años en el extranjero. En esta obra expresaban la realidad de un mundo imaginario y utópico. Es por lo anterior que Cristini señala lo siguiente:

¿Y a dónde lleva este camino? ¿Es el período previo a emprender el vuelo? ¿No es acaso para cambiar su condición humana que el hombre se vuelve hacia arriba para alcanzar su estado original, que lo lleva a la unión total con la tierra y el aire? Esa huida iba a ser el resultado final de *Paradise Now* que, como ahora, quiso conducir hacia la realización terrenal de un "mundo más allá" a través de un viaje de búsqueda del hombre de teatro que busca sus orígenes y del resiliente que buscan su patria perdida. (2001, s.p)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: "E' la rincorsa per spiccare il volo? Non è forse per mutare la propria condizione umana che l'uomo si rivolge verso l'alto per raggiungere il suo stato originario, ciò che lo conduce all'unione totale con la terra e l'aria? Quel volo doveva essere il risultato finale di *Paradise Now* che come ora voleva guidare verso la realizzazione terrena di un "mondo di là" attraverso una ricerca-viaggio dell'uomo di teatro che cerca le sue origini e del resistente che cerca la sua patria perduta."

Ya en los 70°, el Living Theatre ya habían hecho giras por distintos países como Inglaterra, Bélgica, Alemania, Italia, entre otros, y decidieron separarse trasladando algunas sedes en sectores que existía la represión de los Estados, es así como parte de la compañía se traslada al medio oriente y Asia. Mientras tanto Malina y Beck toman el compromiso de trasladarse a Latinoamérica, en donde se vivían diversas dictaduras. Es en esta época en donde la pareja neoyorquina es encarcelada durante dos meses después de una función en Brasil en 1971 por realizar varias performance en el espacio público de Ouro Preto. Lo anteriormente señalado generó la conciencia de variadas protestas en relación al arresto de la compañía norteamericana, que posicionaba la conciencia del espacio público y la opresión de un país que estaba viviendo un régimen totalitario y una lucha armada en contra de las opresiones militares del país.

Después de ser liberados siguen su trabajo, en donde venían desarrollando la creación colectiva, profundizando con su experiencia en Latinoamérica el desarrollo de esta forma de trabajo. Agregar que en los años 70° se agudizó la investigación de esta técnica de creación con las autorías de Enrique Buenaventura y Augusto Boal en el continente, señalando una fuerte corriente en los países del sur y del centro de América, de la cual estuvo recorriendo la compañía norteamericana a través de diversas intervenciones artísticas.

Ya en la década de los 80° la compañía tiene que vivir la pérdida de uno de sus fundadores en 1985. Julian Beck, después de venir arrastrando un cáncer al estómago fallece en Estado Unidos, generando la pérdida de un artista que vinculó su arte como una solución a la sociedad. Monteverdi le hace una dedicatoria recordando su legado:

Julian caminaba por las calles gesticulando como si estuviera en un escenario. Decidió que el arte tenía que romper con el pasado y eso fue lo que pasó con sus cuadros. Imaginó un teatro que inventó un nuevo lenguaje y con Misterios y piezas más pequeñas. Intentó crear obras de teatro que hicieran un uso revolucionario de los textos clásicos y con Antígona lo consiguió. Quería que el teatro se convirtiera en un lugar donde todo fuera posible y con Paradise Now, lo consiguió. Según él, el teatro tenía que poder llevar noticias de las luchas de los trabajadores al público en general en las calles y con El legado de Caín, lo hizo. Creía que las actitudes políticas de las personas reflejaban su vida sexual y pensaba que la libre

expresión de la diversidad sexual abriría las puertas al nuevo mundo. Era un hombre dulce y feroz que podía reír y gritar. (Monteverdi, 2006, s.p)<sup>7</sup>

Es así como, la compañía, inicia un nuevo rumbo con Malina y el nuevo coordinado Hanon Reznikov, quienes contraen matrimonio después de la muerte de Julian Beck. El Living Theatre se establece con una sede en Italia en Rocchetta Ligure, generando varias giras y charlas por el continente. Cercanos al 2001, la compañía decide volver a Estados Unidos, situándose en una cafetería en las calles Houston y Stanton de New York. Esto debido al desalojo de su sede en Europa.

Aquí se encuentra la nueva sede neoyorquina del Living Theatre inaugurada tras el desalojo, en 2005, del Centro Living Europa de la sede italiana en Rocchetta Ligure, donde el grupo ha permanecido algunos años desde 1999 en el antiguo Palazzo Spinola. Pero, oficialmente, el motivo de la repatriación del Living se debe a la conciencia, en palabras de Hanon Reznikov, de "tener que volver al vientre de la bestia" para luchar contra el imperialismo capitalista. (Sibille, 2001, s.p)<sup>8</sup>

A partir de lo anterior la vida de la compañía vive la muerte de Reznikov en 2005 y posteriormente en 2015 el fallecimiento de Malina, entregando un legado que sigue en la memoria y en la práctica de distintos escenarios, considerando que la compañía sigue vigente en distantes lugares del planeta.

La búsqueda de ese mundo utópico, la incompreensión del origen del humano, la experiencia del espectador, agregando su lucha por las injusticias de la sociedad, se convirtieron en motores fundamentales de la compañía, entregando un gran énfasis a la

---

<sup>7</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: Julian camminava per le strade gesticolando come se fosse in scena. Decise che l'arte doveva rompere con il passato e con i suoi quadri successe così. Immaginava un teatro che inventasse un nuovo linguaggio e con *Mysteries and smaller pieces* fu compiuto. Cercava di creare spettacoli che facessero un uso rivoluzionario dei testi classici e con *Antigone* vi arrivò. Voleva che il teatro diventasse un luogo dove tutto è possibile e con *Paradise Now*, ci riuscì. Secondo lui, il teatro doveva essere capace di portare notizie delle lotte operaie al grande pubblico nelle strade e con *The Legacy of Cain*, lo fece. Credeva che gli atteggiamenti politici delle persone rispecchiassero la loro vita sessuale e pensava che la libera espressione della diversità sessuale avrebbe aperto le porte del nuovo mondo. Era un uomo dolce e feroce, che sapeva ridere e urlare.

<sup>8</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: Qui c'è la nuova sede newyorchese del Living Theatre aperta dopo lo sfratto, nel 2005, del Centro Living Europa dalla sede italiana di Rocchetta Ligure, dove il gruppo ha soggiornato per alcuni anni dal 1999 nell'antico Palazzo Spinola. Ma, ufficialmente il motivo del rimpatrio del Living è dovuto alla consapevolezza, secondo le parole di Hanon Reznikov, di «dover ritornare nella pancia della bestia» per lottare contro l'imperialismo capitalista.

acción pacífica de sus montajes, en donde se declaraban en contra de cualquier principio de violencia. Ellos no querían ver la muerte, ni tampoco el egoísmo del sistema, ellos deseaban la colaboración y la empatía hacia el otro.

## **6.2- El teatro político y social en el contexto anglosajón**

Para comenzar en este capítulo desarrollaremos el recorrido que ha tenido en la historia de Estados Unidos el teatro político y teatro social, que durante los años de 1939-1961, se vio enfrentado con autores que pisaron el suelo norteamericano, ejerciendo cambios de paradigmas en el teatro y en el continente. También mencionar que en este período se ve involucrado la compañía norteamericana Living Theatre que ejerce los principios de su forma de trabajo en esta época, en donde la influencia de los autores que desarrollaremos son fundamentales para toda la investigación de la compañía. Añadir que hablar de teatro político, conlleva la relación social del humano, lo que genera que estos dos conceptos se retroalimenten mutuamente durante el desarrollo del escrito.

Este documento hará un recorrido de manera cronológica de los autores Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Erving Goffman, Victor Turner y José A. Sánchez, que ayudan a comprender el período de Teatro Social y Político de Norteamérica. Agregar a los autores Ricardo Melgar Bao, Juan Guerrero Zamora y Carlos Carrilho, que aportaron con artículos y tesis para la comprensión de los autores anteriores.

Iniciaremos en los años de 1939, en donde el autor Piscator entra al territorio Norteamericano después del surgimiento del Nazismo. Este autor italiano que provenía de combatir en la primera guerra mundial, se ve afectado por la ineficiencia del artista frente a la guerra. Estuvo ejerciendo teatro en Europa, en donde se ve involucrado con la profundidad de su gran teoría. El teatro político, que es considerada la forma de expresión a las injusticias de la sociedad, invita al espectador a introducirse en la experiencia de la lucha social y política en contra de los Estados a través del arte y del texto como un arma de resistencia.

A partir de lo anteriormente señalado, cabe mencionar que el concepto de teatro político para el autor, se refleja a partir de la continuidad del teatro proletariado que se realizó a finales del siglo XIX, vinculando la teoría Marxista que impactaría después en la Revolución Rusa

en 1917, y que ya se mencionó anteriormente. Para Piscator, el concepto no es creado por él, sino la profundización de la continuidad del teatro del proletariado. Para entregar mayor información, el autor añade las finalidades que tenía este teatro, señalando lo siguiente:

“La aspiración que han de animar a la dirección del Teatro proletario han de ser: simplificar la expresión y la construcción, procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo proceso artístico al objetivo revolucionario: o sea inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases.” (Piscator, 1963, p. 75)

En la cita anterior, se logra apreciar la idea del autor, en donde expresa la finalidad de este teatro, desarrollando el dominio del arte como una herramienta de cambio. El movimiento que generó en Europa, repercutió al país norteamericano con la influencia del director italiano, involucrando su teoría artística/política en diversos talleres del país. Sus clases gatillaron las ideas iniciales del Living Theatre.

Piscator, durante su periodo en Europa se vio involucrado con el autor alemán Bertolt Brecht, que en 1941, aterrizaría en Estados Unidos debido al exilio político por la segunda guerra mundial. Estos dos autores, que trabajaron juntos con el desarrollo del teatro político en Alemania, se introducen en el mundo norteamericano.

El autor Alemán venía de ser un punto de inflexión en el teatro contemporáneo desde 1918, en donde se introdujo en la teoría del autor italiano, profundizando la idea de un Teatro Épico. Este Teatro que provenía del expresionismo Alemán del contexto de entreguerras, rompió los cánones del teatro burgués, buscando el distanciamiento del espectador, refiriéndose específicamente a la no identificación del público con los personajes de la obra.

La finalidad del distanciamiento, era provocar la lucidez necesaria para encontrar la conciencia de la crítica social del contexto de violencia que se estaba experimentando. El autor alemán, aportó al país norteamericano la capacidad de generar espectáculos en espacios no habituales, trasladando el teatro a la calle como una herramienta de expresión escénica, generando nuevas perspectivas que se reflejaban de manera más aguda al factor social del teatro. Por lo anterior Brecht agrega lo siguiente: “a luchar con la obra; es abrir la vía a una transmutación que va mucho más lejos de los simples problemas formales; es comenzar a

percibir la función propia del teatro, que es función social” (Brecht, 1949, citado por Zamora, 1967, p.141). Es por esto que se entrega un nuevo paradigma en Estados Unidos que afecta a las percepciones del montaje de la época, impartiendo un diálogo con el espectador que rompe con la convencionalidades del espectáculo, entregando una mayor participación al público y generando la presencia de aquellos como un rol fundamental de las exhibiciones.

Ya en 1958, a partir de lo entregado anteriormente se establece en Norteamérica el autor Francés Antonin Artaud, impartiendo su teatro de la crueldad que expresaba al espectador la realidad desastrosa de la sociedad, movilizándolo a través del horror la provocación necesaria para remover al espectador. También mencionar la estructura narrativa que trabajó el autor francés, asimilando la experiencia del sueño como un sello importante, al igual que la idea utópica de un mundo deseado, pero irreal.

Las ideas anteriores las tomaría el Living Theatre después de conocer a Artaud, tomando en cuenta el desarrollo del tono de actuación que exigía el teatro de la crueldad. Lo recién mencionado gatilló los inicios de los Happening en 1959 en Estados Unidos con Allan Kaprow y John Cage, considerando aquellos actos artísticos como “la degradación de los aspectos de la vida cotidiana” (Carrilho, 2015, p. 232), y que se relacionaban con generar una experiencia real a los espectadores, delatando las contradicciones de una época.

Es por ello que el camino del teatro se fue enfrentando cada vez más a la relación entre la realidad y la representación ficticia de la puesta en escena, generando provocaciones a un espectador que tomaba su protagonismo en los acontecimientos del espectáculo, camuflándose en el recorrido de la experiencia personal a través de la contemplación como factor importante. El autor Francés escribe en su manifiesto lo siguiente:

Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del Teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos (Artaud, 1932, p. 3)

Es por esto que el arte escénico se aproximó de manera veloz hacia distintos sectores de la cotidianidad, encontrando visualmente relaciones que podían generar de manera simple otros profesionales del país. Los análisis resultaban similares a investigaciones de otras disciplinas como la sociología, psicología y antropología, utilizando el teatro como una herramienta de observación en todo ámbito social. Sánchez señala en esta época lo siguiente:

Si la sociedad es un teatro y los ciudadanos comienzan a ser conscientes del simulacro, si ellos mismos ya se sienten actores e integrados en diversos dramas sociales que se cruzan y se entretajan, ¿qué sentido tiene duplicar en el ámbito artístico esa misma estructura? (2010, p. 21)

Como bien se refiere la cita anterior, se empezó a desarrollar la expansión del oficio en diversas situaciones laborales como una herramienta útil para comprender al individuo sus acciones, dando inicio a la profundización de nuevos componentes a observar a través de los procesos creativos.

Es así como en 1955-1961, se establecen las investigaciones del sociólogo norteamericano Erving Goffman y el antropólogo Victor Turner. Ambos desarrollaron dos investigaciones que influenciaron fuertemente al continente americano. El primero, utilizaba conceptos básicos del teatro para encontrar análisis de las conductas del humano en la sociedad y el segundo se introdujo en el mundo del rito y de los signos, principalmente en Africa y Latinoamérica.

Goffman, quien publica en 1956 *“La presentación de la persona en la vida cotidiana”*, genera la importancia del teatro en la sociología, desenmascarando las estructuras sociales que relacionaban a la persona con su espacio, considerando el estudio de los objetivos de Stanislavski como factores relevantes en las observaciones y análisis de sus futuras investigaciones. El autor señala lo siguiente:

Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol... Es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos nosotros mismos. (Goffman, 2001, p. 31).

El sociólogo encontró en el teatro la realidad que necesitaba para desarrollar una investigación que ayudara a comprender las acciones humanas de un grupo colectivo. Por lo anterior, se logra apreciar que el teatro de Estados Unidos se ve involucrado con el auto conocimiento con el arte, desarrollando durante todo este siglo el rol pedagógico del espectáculo, utilizando sus variadas cualidades como una herramienta de conciencia a los actores, y espectadores de manera activa.

Por su parte el antropólogo Turner, que provenía de gran Bretaña, al igual que las ideas de Goffman, utilizó el teatro como una herramienta para encontrar respuesta a las problemáticas del humano. Es aquí donde el estudio de los símbolos e inicialmente de los ritos en África y posteriormente en Latinoamérica, son un detonante para el estudio teatral en Estados Unidos, ya que entrega un material que posteriormente se trasladó a lo conocido performance art. Turner añade lo siguiente: “Aquello que para un actor que desempeña un rol específico parece insignificante, puede resultar altamente significativo para un observador y analista del sistema total” (lo cita Melgar, 2001, p. 19), es así como se comprende por completo que el teatro no se inmovilizó a través de su recorrido, en donde se acercó de manera eficaz a la transformación de la sociedad a través de sus cualidades

De manera de conclusión de este eje, se puede comprender la significativa relación que generaron los recorridos que presentaron el teatro político y social en la historia de Estados Unidos. Añadir, la importancia de la diversidad que generó el país norteamericano con autores que provenían de diferentes países de Europa, resistiendo el contexto social de entreguerras, desarrollando vínculos en distintos continentes, profundizando técnicas y metodologías que hasta el día de hoy se involucran en nuestra sala de ensayo. Es así como, la explicación de este análisis, entregó como punto de partida a un variado de prácticas teatrales y vanguardias artísticas, que vincularon a la compañía Living Theatre con los autores mencionados.

Lo anterior ayuda a comprender de mejor manera la metodología de la Creación Colectiva como forma de trabajo político y social en Estados Unidos, generando un conocimiento determinante en los elementos de la compañía norteamericana. Es por ello que daremos inicio al desarrollo de la historia de la creación colectiva en el continente Americano.

### **6.3- La creación colectiva en el contexto anglosajón y latinoamericano**

Tomando en cuenta los puntos anteriores que se desarrollaron a partir de la historia del Living Theatre y la profundización del teatro social y político en Estados Unidos, nos adentraremos en la comprensión histórica de la creación colectiva, que se vincula con la compañía norteamericana, afectando como un eje fundamental en la comprensión de los elementos que profundizaremos.

Rescatar la lectura inicial del concepto, en donde señalamos que la creación colectiva se desarrolló durante la edad media, recorriendo la práctica de la comedia del arte. Su formación metodológica no fue hasta la década de los 70 del siglo XX, en donde se profundizó con investigaciones concretas de su uso, y su práctica en Latinoamérica.

Por lo anterior, es importante referirnos que ahondaremos en las investigaciones de los maestros, Augusto Boal y Enrique Buenaventura, que dedicaron su vida en la profundización de esta práctica escénica de manera social y política, asimilándose al uso que ejecutaba la compañía norteamericana. Señalar que utilizaremos la información de las observaciones de los ensayos de Beatriz Rizk y Tomás Motos, que generaron importantes conclusiones de la práctica de los maestros señalados anteriormente, añadiendo información relevante al desarrollo de la creación colectiva en la historia.

Los inicios de esta forma de trabajo, de manera metodológica en las salas de ensayos de las compañías de teatro del siglo XX, fue en Estados Unidos por Provincetown Players en 1915 por George Cram Cook, desarrollando los comienzos del trabajo colaborativo de forma sistémica. Esto fue generado a partir de la necesidad de establecer una nueva forma de crear a la convencionalidad estadounidense de Broadway y el teatro comercial que se venía ejecutando, es por ello que esta compañía se inició en el viaje de establecer una libertad creativa con fines experimentales.

Años después se le sumó el Living Newspaper en 1935, en donde el colectivo era considerado parte del proyecto federal de Teatro que estableció en Estados Unidos el presidente Roosevelt, provocando gran controversia con sus montajes que se asemejaban a la comprensión del teatro político de Brecht y Piscator. El presidente había decidido entregar

empleo a intérpretes del medio escénico, junto a periodistas del país durante la crisis norteamericana que había vivido en 1929. El trabajo que se realizaba, a partir de creaciones colectivas que se vinculaba con otras disciplinas para desenmascarar la violencia fascista de la época, generó la poca vida de este colectivo, ya que en 1939 dan fin a su trabajo realizado. Rizk se refiere a lo anterior, señalando lo siguiente: “Los Living Newspaper tuvieron corta vida pues debido al contenido “controversial” de las obras propuestas (Etiopía, por ejemplo, daba razón de la invasión de Mussolini al país Africano) fueron cancelados así, y en gran parte, como el proyecto mismo” (Rizk, 2008, p.112), es por ello que se comprende la relación que generó esta forma de trabajo como una cualidad cercana a las funciones de protesta que asimilaban a la comprensión del teatro político, provocando la contracorriente de los sistemas y convencionalidades de la época, implantando los inicios de una metodología que años después desarrollaría la compañía norteamericana Living Theatre en 1947.

La ola de este movimiento tiene un punto de inflexión importante, en el año 1957 con la llegada de la revolución cubana en el continente, generando la repercusión en la consciencia humana, que permitía comprender la posibilidad de un mundo sin la facultad privada del individuo. Esto afectó en los países de Latinoamérica, provocando Estados opresivos e imperialistas, animando la necesidad de una lucha de clases, en donde la sangre y la corrupción envolvían la injusticia que se sometía a la ciudadanía, estableciendo un impulso a los creadores escénicos del continente. Añadir que se vivía a partir de las constantes amenazas que generaba la guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

Diferentes países de Latinoamérica empezó a utilizar esta metodología de forma contestataria al individualismo capitalista yanqui, dando el impulso en varias naciones como Brasil con el Teatro Arena de Sao Paulo (1951), en Chile el Ictus (1955) y el Teatro Aleph (1969), en Cuba el Teatro Escabray (1968), en Argentina Libre Teatro Libre (1969), en Perú y Venezuela los Grupos Cuatro Tablas (1970) y el Grupo YuyachKani (1983), y en Colombia el esquema general del método de trabajo colectivo del TEC se posicionaba en 1970, firmando una de las primeras investigación que determinaba el trabajo de la creación colectiva como una forma de trabajo concreta .por Enrique Buenaventura y su esposa Jacqueline Vidal.

Para Enrique Buenaventura, el montaje se vinculaba a partir de diversos organizadores de los códigos teatrales, en desmedro del uso del director. Todo el grupo estaba a disposición para utilizar ese rol de manera desjerarquizada durante todas las sesiones que requería el colectivo. Generó diversas posibilidades de práctica, estableciendo la improvisación y el análisis de texto como factores determinante en las creaciones que se unían a la utilización del Teatro como una herramienta de lucha en contra de la corrupción. Risk, añade lo siguiente:

También hubo otros grupos que partiendo del proceso de creación colectiva, a través de todas sus etapas iniciales, o sea la investigación, el análisis de los textos recogidos y la improvisación, el texto final lo escribía un dramaturgo. Este es el caso de Enrique Buenaventura. (Risk, 2008, p. 115)

Señalar a partir de lo anterior que la finalidad de esta forma de trabajo, se comunicaba constantemente con el valor pedagógico que debía relacionarse con la obra de arte, impartiendo la enseñanza a un público que era participe del contenido que se exhibía, generando conciencia activa a los hechos que se estaban viviendo en los países latinoamericanos.

Es así como se empieza establecer un vínculo con el Teatro del Oprimido que se empezó a desarrollar en Brasil por el director Augusto Boal, realizando igual que el autor colombiano, un estudio que se desarrollaba a partir del uso de la creación colectiva. Sus puestas en escenas se asociaban al cambio de una sociedad a partir de la enseñanza pedagógica, señalando que «No se trata solo de hacer teatro político, sino de hacer políticamente el teatro» (Boal, 2018, p.15) Es por ello que esta forma de trabajo se determina desde un factor de lucha, en contra de la individualidad y el egoísmo.

El trabajo del autor brasileño se inicia desde Estados Unidos, en donde parte su carrera en la Universidad de Culumbia de New York en 1953, en donde fortalece la comprensión y la experiencia inicial del fenómeno teatral y dramaturgico, conviviendo con el aprendizaje del ya mencionado colectivo Living Newspaper. Después, se devuelve a Brasil en 1955 donde ejerció su trabajo en el Teatro Arena de Sao Paulo, ejerciendo una lucha en contra de la

violencia de la dictadura de su país que lo lleva a prisión en 1971, siendo torturado por la policía brasileña y posteriormente exiliado a Buenos Aires.

Después del exilio político del autor, se sumerge en la teoría de lo que se venía desarrollando del Teatro del Oprimido, dando pie al desarrollo de la transformación de la ciudadanía a partir de un teatro popular, vinculándose con la investigación del pedagogo Paulo Freire, que al igual que el autor brasileño, se asimilaban sus estudios desde la opresión que vivía el individuo. Tomás Motos, a partir de la comparación de los trabajos de Boal y Freire, señala lo siguiente:

Ambas metodologías coinciden en la preocupación de sus autores por los problemas generados por las formas de opresión derivadas de los contextos socio-políticos en que ellos vivieron. Ambas pueden ser entendidas como un sistema de vasos comunicantes, cuyos principales puntos de sustentación son las cuestiones éticas, morales, sociales y estéticas y donde las relaciones entre las personas y las sociedades se construyen mediante el diálogo, pues las personas se educan en comunión, mediatizadas por el mundo. La educación y el teatro son concebidos como medios para conseguir la autonomía del sujeto en relación con su universo social, como una forma de entender y de percibir la opresión como un deseo contrariado y reaccionar contra ella. (Motos, 2009, p.14)

Como se logra apreciar en la cita anterior, el trabajo del Teatro del oprimido, tenía un férrea convicción con el cambio social/político a través del Teatro, en donde establecía una relación de cercanía con el pueblo – espectador. Se posicionaba un diálogo constante con las opresiones que experimentaban las comunidades, e integraba en la puesta en escena la creación de diversas obras con las temáticas, y los conflictos que tenía la gente de manera activa. Para ello, Boal generaba el espacio, de manera que el espectador se integrara en la realización de su obra, siendo actor principal del mensaje de la puesta en escena: Boal se refiere a lo anterior, agregando lo siguiente: "Para que se entienda esta Poética del Oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, «espectador», ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en «actor», en transformador de la acción dramática" (Boal, 2018, p. 24), considerando el autor brasileño el factor de cambio en cada comunidad, a través del teatro como una mediación que ejerciera la exposición de temas que se relacionaban a las injusticias del pueblo, a través del juego y la conciencia de la realidad opresiva.

A partir de lo anterior, el espectador se hacía partícipe de la propia problemática que experimentaba, desarrollando acciones concretas que permitieran hipotéticas soluciones a los conflictos sociales, como por ejemplo, el alto porcentaje de alfabetización de los países latinoamericanos. Boal, se enfrentó a este problema de manera metodológica con su Teatro del Oprimido, generando positivos resultados por todo el continente. El trabajo que realizaba era de manera colectiva, fortaleciendo la creación colaborativa de los participantes de cada país y haciendo una desjerarquización de status en el aula. Boal se refiere a su trabajo, señalando lo siguiente:

“El Teatro del Oprimido es un teatro-límite: límite entre la ficción y la realidad, la persona, la personalidad y el personaje, entre el teatro y la psicología, el teatro y la pedagogía, el teatro y la acción social. Nuestro plan prevé el estudio de esos límites, sus fronteras, sus superposiciones.” (Boal, 2018, p. 10)

Es así como la metodología del autor brasileño tomó fuerza de manera eficaz en distintas partes de Latinoamérica, y traspasó los continentes en 1979, posicionando una sede de su trabajo en París. El trabajo de creación colectiva que se llevaba a cabo, se utilizaba como puente de conexión con la gente, realizando puesta en escenas a partir de la gran gama de ejercicio que se desarrolló en los libros que publicó Boal, para comprender el Teatro del Oprimido. Agregar que esta forma de trabajo se difundió por todo el mundo, siendo una práctica constantes hasta el día de hoy, y estableciéndose en diferentes instituciones de los cinco continentes.

### **Síntesis Teórica**

De manera de finalización de todo este escrito, me referiré en el primer apartado que denominé la historia del Living Theatre, mencionando la labor de la recopilación de todo su recorrido a partir de diversas documentaciones que se dieron gracias a variados autores italiano, tomando en cuenta la gran prolongación de la estadía de la compañía en Rocchetta Ligure. Agregar también que las investigaciones de autores como Monteverdi, Ponte di Pino, Cristini, Marchant, Mastroascua, entre otros, ayudaron a encontrar parte de la historia del Living Theatre en sus documentos traducidos y rescatados, permitiendo comprender su recorrido desde 1947, pasando por sus grandes éxitos, hasta la emoción de las pérdidas de los fundadores en 1985 y 2015. Por lo anterior se considera óptimo mencionar el factor

determinante del análisis del contenido, en donde la comprensión del material observado se relaciona consistentemente en la creación colectiva, el teatro político y teatro social, generando constantes vínculos entre los conceptos para aportar a la comprensión básica de los otros puntos del Marco Teórico.

En el segundo apartado nos sumergimos en el teatro político y social en el contexto anglosajón, en donde desarrollamos de manera cronológica la llegada de diversos autores a Estados Unidos, implicándose directamente con el lenguaje de la práctica escénica de la compañía desde 1939 hasta 1961, fundamentando la comprensión de la influencias del teatro social y político en ese periodo de tiempo. También es importante considerar que cada autor que se instaló en Estados Unidos durante los años recién mencionado, generó importantes movimientos artísticos que desenmascararon nuevas percepciones con el espectador, contribuyendo cada uno con sus investigaciones, estableciendo cualidades importantes que se asocian a decisiones que tomó el Living Theatre durante su desarrollo. Pasamos desde la llegada de Piscator en 1939 al país norteamericano, vinculándose con la compañía a través de la enseñanza de su contenido a los fundadores. Después nos detuvimos en 1941 con Brecht, quien generó el rompimiento de paradigma entre el espectador y la calle, trasladándonos con los aportes del autor francés Artaud en 1958 con su Teatro de la crueldad y su estructura narrativa. Finalizamos con las investigaciones de Goffman y Turner por los años 1955 y 1961, aportando el desarrollo de la expansión del teatro en otras áreas de la sociedad como una herramienta pedagógica, pasando por la investigación del rito y generando análisis a la conducta del humano.

En el último punto del marco teórico, nos adentramos en la creación colectiva en el contexto anglosajón y latinoamericano, en donde se abordó desde las perspectivas de Boal y Buenaventura la creación colectiva como un factor social y político, comprendiendo su asociación con los puntos anteriores. Partimos vinculando la historia de la creación colectiva a partir de la perspectiva de Rizk, quien establece la historia de la práctica escénica desde la edad media, pasando por exponentes importantes de Estados Unidos como los Provincetown Players en 1915 y los Living Newspaper en 1935. Después nos sumergimos en las autorías de los colectivos de Latinoamérica que se desarrollaron a través de la protesta del individualismo capitalista del contexto, abriendo paso a la documentación en 1970 de la

creación colectiva en Colombia por Buenaventura y Vidal, estableciendo la comprensión de características importantes de esta forma de trabajo a partir del análisis de texto, la improvisación y las desjerarquización en la sala de ensayo. Finalizamos con la relación del trabajo de Boal como un factor a observar por su desarrollo social y político, vinculando la capacidad de su teatro del oprimido como una herramienta relevante por sus cualidades de cambio social y pedagógico.

De manera de termino referirme que los tres apartados mencionados recientemente, se adhieren de forma comprensiva para la realización del seguimiento de la compañía norteamericana, entregando en los tres puntos aportes importantes para generar los análisis necesarios para esta investigación. Considerar también el material audiovisual y fotográfico que la propia compañía respaldó como una herramienta de acercamiento a las realidades, y sensaciones que generaban a través de sus trabajos, permitieron observar obras como *Paradise Now*, o *Antígona*, dando la oportunidad de entregar a miles de espectadores la experiencia del arte escénico como una herramienta de cambio social y político.

### **Marco Metodológico**

Para iniciar esta investigación, es necesario acudir a las definiciones metodológicas que se ejecutarán en todo este escrito, comprendiendo de mejor manera la intención que se piensa transmitir con dicho contenido. También, para especificar los marcos en los cuales se desenvuelve esta tesis, con el fin de entregar al lector mayores índices en la comprensión total de la investigación.

Como hemos señalado, la investigación es una revisión documental sobre una compañía de teatro de 1947 y sus cualidades específicas del teatro social, teatro político y creación colectiva que se observan en sus características básicas.

Por lo anterior, comenzaré destacando el valor de la disciplina, que se relaciona con la investigación artística, entendiendo la posición distinta que esta posee para su ejecución, destacando la definición que Sánchez y Pérez remiten, añadiendo que “el ‘arte’ es una abstracción derivada de la observación de cualidades artísticas en diferentes obras, acciones e incluso actitudes”(2010, p.7) , considerando su propia complejidad en su

metodología y diferenciándose desde un principio a la investigación científica que se aplica de manera cuantitativa.

En esta investigación, utilizaremos el enfoque cualitativo, por el hecho de utilizar la observación documental, en donde se desarrolla el análisis de datos, produciendo elementos descriptivos que nos acercan a la interpretación y entendimiento de los grupos, comprendiendo que se centra en “conocer la realidad sociocultural desde la perspectiva de los actores sociales” (Sandoval, 2002, p.157). Asimismo, mencionar la recopilación de información no numérica en todo este proceso, en donde se focalizará la profundidad de la investigación sobre el arte, y que bien lo define Borgdorff como: “la investigación que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio.” (2010, p.29) optando por la distancia como característica importante.

En el ámbito del paradigma de esta tesis, considerándola como nuestra pretensión frente a la investigación, con una clarificación respecto a la forma de acercamiento de nuestro estudio, nos desenvolveremos a partir del análisis hermenéutico, ya que nos centraremos plenamente en la interpretación de los textos, además de la reconstrucción del universo de la compañía a partir de mi propia lectura, entendiendo desde esta perspectiva que “la comprensión de la realidad social se asume bajo la metáfora de un texto” (Sandoval, 2002, p. 67), donde se decide utilizar la comprensión de la cultura de la época, además del acercamiento a grupos, individuos, o cualidades de vida alrededor de la interpretación teórica para la ejecución de este escrito.

Por lo anterior, cabe destacar la cita de Sánchez y Pérez, que señala en 2010 lo siguiente:

Otro método relevante para garantizar la comunicabilidad del proceso artístico consiste en explorar el entorno en el que la investigación se lleva a cabo, localizar su contexto histórico, crítico y artístico y determinar la posición que el creador asume frente a ellos (p. 9)

Comprendiendo que nuestra tesis centra su estudio en la compañía norteamericana *Living Theatre*, nuestras fuentes de recolección se centrarán en la revisión con perspectiva a través de archivos variados que nos aportarán de manera teórica a la interpretación. Es así como se puede comprender que nos basaremos en una técnica documental, focalizando las lecturas de

diversos archivos académicos como nuestros principales participantes, en donde autores como Brecht, Piscator, Artaud, Boal, Buenaventura, entre otros, nos ayudarán a comprender los conceptos básicos de la compañía, además de archivos audiovisuales existentes, que nos entregan su recorrido artístico, permitiendo analizar de mejor manera su contexto y sus cualidades, entendiendo que “las operaciones de lectura pretenden asegurar la calidad del cuestionamiento” (Campenhaut, 2005, p.45), para así desarrollar con mayor distancia una interpretación coherente a toda la información recolectada.

La información está organizada en 4 tipos de recolección:

- Artículos de revistas y libros.
- Noticias y páginas Web.
- Tesis sobre el Living Theatre.
- Documentación Audiovisual.

En total, se trabajará con 65 documentos que nos ayudarán a reconstruir la historia, permitiendo un análisis completo de la compañía norteamericana, señalando que los archivos que se recolectaron son desde 1964, hasta la fecha de hoy, 2021. Estos abarcan información de diversas partes del mundo, considerando el trabajo internacional que desarrolló el Living Theatre. Se logró recolectar documentación de 11 países distintos, tomando en su gran mayoría Italia, y Estados Unidos.

La recolección de datos pasó por una curatoría inicial, que se basaba a partir de los propios lugares donde estuvo la compañía norteamericana, comprendiendo que gran parte de la documentación está realizada en Italia; especialmente, en la ciudad de Rochetta Ligure, donde se logró generar un contenido sólido para la historia del Living Theatre, mencionando que la revista Ateatro entregó cerca de 24 artículos con diversos autores que nos permiten tener una mejor visión del recorrido que tuvieron como grupo.

Es importante señalar las páginas web y libros, destacando que diversas páginas de Latinoamérica como Ecuador, Argentina, Perú y México nos aportan material relevante para completar el mapa de esta investigación, agregando el libro de Carlos Granés, “La Invención del Paraíso: El Living Theatre y el Arte de la Osadía (Pensamiento)” y la traducción de José

Martín Arancibia, del libro del fundador Julian Beck, “El living Theatre”, considerándolos como los pocos libros de lengua española relacionados con la compañía.

En cuanto a Tesis, se rescató solamente una de Estados Unidos, de W, Terrell y B, A, Marrs, “THE LIVING THEATRE: HISTORY, THEATRICALS, AND POLITICS”, dejando relucir la escasez de investigaciones relacionadas con la compañía norteamericana en Latinoamérica.

En la recolección, se reunió el contenido audiovisual, considerando antecedentes públicos que la propia compañía dejó a disposición, donde se pueden apreciar obras como, *Resistance!*, “Mysteries and Smaller Pieces”, “ParadiseNow”, “Antígona” y “Frankenstein” en el canal de Youtube, en la que se incluyen también entrevistas de la compañía. Asimismo, mencionar la película de Jonas Mekas de la obra de Brig, como un aporte significativo a la recolección de datos.

En el ámbito de la organización de las lecturas, en una etapa preliminar, pudimos leer los 75 archivos mencionados para generar una completa reconstrucción del quehacer de la compañía. Primero, se leyeron todas las noticias y páginas web, con el fin de poder encontrar una parte de la biografía del *Living Theatre*, donde se trabajó con 27 documentos. En la segunda etapa, nos adentramos en las lecturas de los artículos y libros, una cantidad de 28 documentos involucrados con la compañía norteamericana. En la tercera fase, se desarrolló la comprensión de la Tesis recuperada, que dio pie a una serie de textos teóricos complementarios, en donde autores como Piscator, Artaud, Brecht, Breton, Boal, Buenaventura, Gooffman, y Turner, nos permitieron establecer una opinión crítica respecto a la investigación, con una cantidad de 10 archivos. En la última etapa, se trabajó con el contenido audiovisual, después de una completa visión de conjunto con las lecturas anteriores, constatando de manera práctica la información de la compañía, cuya observación nos ayudó a completar un análisis final de todos los archivos.

### Cuadro general de la recolección de archivos y documentos

<b>Total de países en la documentación:</b>	<b>11</b>
Italia	28
Estados Unidos	20
España	6
Francia	4
Colombia	1
Ecuador	1
Argentina	1
Perú	1
México	1
Alemania	1
Gran Bretaña	1
<b>Total</b>	<b>65</b> documentos sobre Living Theatre

Documentos de artículos de revistas y libros	28
Noticias y páginas web	27
Tesis	1
Textos complementarios teóricos para el análisis. (Interpretación propia)	10
Países	8

<b>Fechas de la documentación del Living Theatre</b>	<b>1964 al 2021</b>
--	---------------------

<b>Total de autores de la tesis</b>	<b>47</b>
<b>Total de archivos</b>	<b>75</b>

## Análisis

### 10.1- Cronología de la compañía

La historia que se logró identificar a través de los documentos y artículos revisados permite ir respondiendo a la pregunta de investigación. En este apartado indagaremos sobre la cronología del Living Theatre, ya que los autores revisados otorgan gran énfasis al contexto histórico y social de la compañía norteamericana.

A modo de interpretación, consideraremos 4 hechos que nos entrega la cronología estudiada sobre la compañía, los cuales considero relevantes para este análisis, comprendiendo que avanzaremos a elementos característicos de teatro social, teatro político y creación colectiva que tienen la compañía.

Estos hechos son:

- Off Broadway
- El exilio
- Mayo del 68
- La muerte de Julian Beck.

La historia nos demostraría que no estaremos hablando de una simple compañía de teatro de Estados Unidos de 1947, sino de un colectivo que trabajó durante toda su existencia a través de principios políticos y sociales; dispuestos, incluso, a arriesgar su vida, para responder a sus convicciones de cambiar el mundo a través del arte.

En la revista NYC, se reconoce a la compañía como los precursores que “marcaron la génesis del movimiento Off-Broadway” (Documento 2.24)<sup>9</sup>, que tenía directa relación con la contracultura que se fue gestando en Estados Unidos, en respuesta al teatro comercial que se respiraba por las calles de los grandes teatros del país.

Lo anterior da cuenta de que uno de los elementos iniciales provenía de este germen que tenía directa conexión con su visión política y social del mundo, en donde las obras Doctor

---

<sup>9</sup> Traducción de José Agustín Espinosa: “which marked the genesis of the Off-Broadway movement”

Faustus (1951), Many Loves (1958), The Connection (1959) y The Brig (1963), responderían con rabia viva a las injusticias sociales, a través de la manifestación teatral, considerando, desde pequeños, la cercanía de la familia Beck con la devoción del arte y de Broadway, fundando, a partir de esa experiencia, una de las compañías más importantes del mundo.

A partir de los textos, se identifica que los fundadores se vieron envueltos en la realidad de no poder realizar su oficio, debido a la tendencia de ejercer un teatro comercial que no era de su agrado; sin dejar de mencionar la dificultad que tenían para entrar al círculo privilegiado del Bellas Artes, tanto como intérprete y escenógrafo de parte de Malina y Beck. Lo anterior causaría un nuevo teatro de la época que provocaría una demanda concreta de un grupo de artistas que no eran considerados en la cartelera norteamericana.

Marss, en su tesis sobre el Living Theatre, cita a Beck, quien declara lo siguiente:

Empecé a darme cuenta de que el teatro tal como existía en ese momento, 1943, no tenía lugar para mí. No había un teatro en el que pudiera trabajar satisfactoriamente. Judith fue más tenaz. Ella insistió en trabajar en el teatro y si no había un lugar para trabajar, entonces ella haría un lugar para trabajar. Ella me contó sobre esto. No hubo vacilación; por supuesto, haríamos nuestro propio teatro. (Documento 3.1)<sup>10</sup>

A partir de lo anterior, este nuevo teatro vendría con una fuerte idea de cambio a lo establecido, lo que generaría una impronta de la compañía. El enfrentamiento constante a las convencionalidades en el medio escénico, sería una cualidad repetible durante toda su existencia, considerando que “sus producciones eran tanto declaraciones como representaciones.” (Documento 2.12). Es por lo anterior que se ligaba la repercusión de sus montajes con fines de protesta social, contrastando una gran diferencia con el teatro comercial de Broadway.

Granés en su libro agrega lo siguiente, respecto a la compañía:

Por lo general, los críticos neoyorquinos destrozaban sus obras, lo cual no impedía que un público nuevo y juvenil, seducido por las propuestas arriesgadas de la naciente escena off-

---

<sup>10</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “I began to realize that the theatre such as it existed at the time, 1943, had no place for me. There wasn't a theatre I could work in that could be at all fulfilling. Judith was more tenacious. She insisted on working in the theatre and if there was no place to work then she would make a place to work. She told me about this. There was no hesitation; of course, we would make our own theatre.”

Broadway, atiborrara la sala de la Calle 14... Judith y Julian ya se habían dado cuenta de que el teatro no era un invento para agrandar o divertir al público. El teatro estaba ahí para desconcertarlo, inquietarlo, amedrentarlo. Ya habían dejado el camino del teatro convencional y se acercaban a los experimentos vanguardistas. (Documento 1.3, p.33)

Sin más preámbulos, no es coincidencia que su primer montaje fuera Ladies Voice (1951), obra que se mostró en el propio hogar de los fundadores, en donde “actos únicos de Paul Goodman, Gertrude Stein, Bertolt Brecht y García Lorca” (Documento 2.20) se representarían en la residencia de Beck y Malina como una contra propuesta al no tener un espacio artístico, dando a entender el cuestionamiento político-social necesario en su círculo, siendo reconocido por crear montajes denominados “dramas poéticos”(Documento 2.24)<sup>11</sup>, agregando la particularidad de trabajar una nueva estructura dramática que posteriormente sería integrada en la línea posdramática en 1999 por Lehman.

The New York Time rescata una cita de Beck que nos dice lo siguiente:

Creemos en el teatro como un lugar de experiencia intensa, mitad sueño, mitad ritual, en el que el espectador se acerca a una visión de autocomprensión, pasando de consciente a inconsciente, a una comprensión de la naturaleza de todas las cosas... solo el lenguaje de la poesía puede lograr esto, solo la poesía o un lenguaje cargado de símbolos y muy alejado de nuestro habla cotidiana puede llevarnos más allá del presente ignorante hacia estos reinos . (Documento 2.12)<sup>12</sup>

Como podemos apreciar, la compañía trabajó sus elementos básicos a partir de este hecho en concreto, sin mencionar que intentaron asimilar su teatro a lo que realizó su mentor y maestro Erwin Piscator, quien buscaba cambios concretos a través del arte, involucrando desde su reconocida teoría de teatro político cambios sociales que enfrentarían los convencionalismos establecidos.

Ya por el año 1959, la compañía se refugiaba en el no convencionalismo de la época, con el montaje The Connection, un drama del autor Jack Gelber, en donde “la obra utilizaba a verdaderos drogadictos como actores” (Documento 2.20), con el fin de generar conciencia

---

<sup>11</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “poetic drama”

<sup>12</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “We believe in the theater as a place of intense experience, half-dream, half-ritual, in which the spectator approaches something of a vision of self-understanding, going past conscious to unconscious, to an understanding of the nature of all things,”

social y política en un tiempo en el que se consideraban tabú en la sociedad los temas de las adicciones.

Después de desarrollar este movimiento, la compañía tiene una repercusión importante en su entorno, así lo mencionan distintas noticias respecto a ellos, e incluso importantes artistas como Al Pacino se sintieron identificado con su teatro, quién señala lo siguiente en una entrevista:

El público se convirtió en teatro. Ellos fueron el evento. Ellos eran la obra de teatro. Y a un lado del teatro estaba Judith Malina y al otro lado estaba Julian Beck. Lo controlaban a ambos lados. Lo estaban orquestando. Y fue literalmente la cosa viva más emocionante y vibrante que yo he vivido, solo lo puedo describir como un cambio en mi vida. (Documento 2.18)<sup>13</sup>

Por lo anterior, se da inicio al segundo hecho importante de esta cronología que es el exilio constante del Living Theatre, donde su impacto empezó a llegar fuertemente, con críticas voraces al arte y a la sociedad, provocando a su país hasta los límites, siendo boicoteados permanentemente por demandas de no pago, y de incumplimientos a la vía pública. Este hecho venía arrastrado de su férrea idea de cambiar al mundo violento, en donde se desempeñaban, queriendo desaparecer las fronteras de arte y vida a partir del elemento de “acción social”/”acción directa”.

Impulsaron la idea de la primera huelga general mundial por la paz que se llevó a cabo en enero de 1962, culminando en una marcha; todo eso fue una forma de inspirar a la gente a practicar la acción directa, por lo que la experiencia se repetiría un par de veces más. (Documento 2.15)

Se tuvieron que enfrentar a la justicia norteamericana, después de su montaje *The Brig* (1963), arriesgando por parte de Beck y Malina 18 y 8 años de cárcel, por sus deudas como

---

<sup>13</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: The audience became the theater. They were the event. They were the play. And on one side of the theater was Judith Malina and on the other side was Julian Beck. They were controlling it on either side. They were orchestrating it. And it was literally the most exciting, vibrant alive thing that I - I can only describe it as changing my life.

compañía. The Living Theatre se auto-exilia, según diversos archivos, entre 1963-1964, después de los escándalos de sus montajes, y de sus acciones que problematizaban al Estado norteamericano.

Este hecho aporta el elemento de verse obligados a la situación de reconocer otras culturas para poder desarrollar la acción social que siempre tuvieron en mente, ya que el exilio a Europa les permitió profundizar sus formas de trabajo, en la cual encuentran la particularidad de la creación colectiva en el viejo continente.

En Europa, se convirtió en un colectivo, sus miembros vivían y trabajaban juntos hacia la creación de una nueva forma de actuación no ficticia basada en los compromisos políticos y físicos de los actores. Los logros más importantes de este período incluyen "Misterios y piezas más pequeñas", "Antígona", "Frankenstein" y "Paradise Now". (Documento 2.24)<sup>14</sup>

Por lo anterior, como lo mencionamos, se empieza a gestar todo su proceso en Europa, en donde experimentan, quizás, el hecho con mayor relevancia como compañía en el Mayo del 68 en Francia, ya que, como bien se puede comprender con la historia, el país europeo entró en crisis, en donde las manifestaciones, en un inicio por la juventud, se apoderaron en las ciudades con tomas de establecimientos y huelgas generales, estableciendo aires revolucionarios de la época en el país.

La compañía, desde sus inicios, se basó en los principios anarco-pacifistas que acercaban sus sentimientos al cambio de manera revolucionaria. Sus obras hacían constante guiño a esta necesidad de cambio. Es por lo anterior que se desarrolla como elemento fundamental de la compañía, la constante revolución como objetivo en su creación cotidiana. El propio Beck le dice a un reportero, "somos una revolución disfrazada de teatro" (Documento 1.27, p.166), como consigna de lo que quería representar el Living Theatre.

Malina se refiere a este tema en una entrevista relacionada con el aniversario del Mayo del 68, señalando lo siguiente:

---

<sup>14</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: "In Europe, it evolved into a collective, its members living and working together toward the creation of a new form of non-fictional acting based on the actors' political and physical commitments. Landmark achievements of this period include "Mysteries and Smaller Pieces," "Antigone," "Frankenstein" and "Paradise Now."

Lo que está sucediendo aquí es lo más hermoso que he visto en un teatro. Durante veinte años hemos estado llamando a la revolución, y pensamos que la prueba de nuestro éxito sería el momento en que comenzara la revolución. Pero hay que recordar: esto es solo el comienzo. La revolución debe continuar. (Documento 2.3)<sup>15</sup>

Este elemento de la imagen de la revolución define la importancia de la organización como compañía, dando cabida a la buena capacidad de diálogo colectivo que tenía el grupo, desplegado a través del debate y la asamblea; una herramienta frecuente en sus formas de trabajo en cada montaje, sin mencionar que para ellos el anarquismo, “se trata de organización y nada más que de organización.”(Documento 2.7),<sup>16</sup> desarrollando un trabajo desjerarquizado en su vida y el arte.

Beck hace referencia a este tema señalando lo siguiente:

La creación colectiva. Concepción de una compañía teatral, un grupo de trabajo, como una comuna anarquista. Teatro libre. Y con él, improvisación: creación sobre la marcha. Compañía teatral itinerante como unidad programante, un modo de vivir al margen, fuera del cerrado centro. Teatro antiviolenso. Teatro como portavoz de la anarquía, de la revolución no violenta, de la revolución. (Documento 2.20)

Lo anterior nos une directamente al último hecho relevante, considerando esta lucha revolucionaria que provocó el Living Theatre a partir de uno de sus cabecillas, el fundador Julian Beck, quién fallece en 1985, dejando en la memoria una serie de hechos que marcaron los rasgos constitutivos de esta compañía que, sin duda, fortalece su imagen después de los años.

Su corazón se paró el 14 de septiembre, el aniversario del día en que había conocido a Judith en Genius Incorporated, en 1943, el día que siempre había considerado como su verdadero

---

<sup>15</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “What is happening here is the most beautiful thing I have ever seen in a theatre. For twenty years we have been calling for revolution, and we think that the proof of our success would be the moment the revolution began. But it must be remembered: this is only the beginning. The revolution must go on”

<sup>16</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “it's about organization and nothing but organization”

aniversario de bodas. La muerte había escrito en su último poema, era “deliberadamente escogida como si todo fuera chocolate” (Documento 1.27, p.227)

Se logra apreciar que esta historia no podía detenerse, y que la construcción del Living Theatre no podía derrumbarse. Es por ello que el elemento de la resistencia entra en juego en la compañía, en donde se propusieron seguir adelante, a pesar de todos los problemas que se les sumaron en el trayecto de su historia, entre estos problemas: la prisión, el endeudamiento, el constante movimiento por no estar en un espacio establecido, e incluso la crítica del espectador que en variadas ocasiones les lazaron desechos. Todo lo cual no era impedimento para detener la máquina construida.

Considerando que para ellos la resistencia venía a combatir a un monstruo en el que ellos mismos estaban envuelto, “hoy: guerras, dinero, capitalismo, globalización” (Documento 1.20)<sup>17</sup>, serían razones irrenunciables para no detener su trabajo. Es por ello que la muerte de Beck termina entregando un factor determinante relacionado con la memoria y el recuerdo del camino realizado, la cual su historia se recolecta y se archiva, en la *Fundazione Morra de Napoles*, en la Universidad de Yale y el Lincoln Center de Nueva York, como forma de resistencia, para no olvidar su gran legado.

En una entrevista Malina señala lo siguiente:

Soy un optimista profesional, aunque no me gusta llamarme optimista. Los optimistas piensan que las cosas van a ir bien; El optimismo es partir de la situación creación y pensar en el mejor escenario: "¿Cómo puedo hacer lo óptimo con esta situación?" Cuando digo que soy optimista sobre la capacidad de los jóvenes para cambiar la forma en que están las cosas, me refiero a un determinado grupo de personas. Hay otros que se han retirado a una zona de seguridad y tienen miedo de protestar porque es difícil cambiar el status quo. Así que hay mucho trabajo por hacer. Mantener la visión mientras se dan los pequeños pasos es una dificultad que todos tenemos. (Documento 2.6)

A partir de lo anterior, se logra concluir que, por parte de la fundadora, la resistencia que desarrollaron durante toda su existencia, e incluso hasta el día de hoy, se debe a este

---

<sup>17</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “di oggi: guerre, denaro, capitalismo, globalizzazione”

optimismo que tuvieron desde 1947 con cambiar a la sociedad a través del arte, ya que las realidades oscuras que observaron como las guerras, la pobreza, la desigualdad, la violencia e incomprensión del mundo, los alentaba a realizar montajes tanto en la calles, como en un teatro, con el fin de poder entregar su aporte para sanar estos problemas sociales.

Judith y Hanon Raznikov tomaron el mango del Living Theatre, dándole continuidad a la producción y, a pesar de sus respectivos fallecimientos en 2008 y 2015, hasta la fecha, siguen resistiendo con su memoria, en donde “ha representado unas 80 obras, actuando en numerosos idiomas y en 25 países diferentes “(Documento 2.27)<sup>18</sup> como compañía, desde 1947. Su legado nos entrega muchos elementos que seguirán esperando por ser descifrados y descubiertos. Su cronología es solo el comienzo de un universo que perdura, y que exige la oportunidad de ser revisado.

En este apartado de la cronología de la compañía, se puede reconocer el contexto como un elemento fundamental de su legado, es decir, la noción de teatro político y social como una posibilidad de crear memoria a través del arte.

## **10.2- Los principios de la compañía**

En el capítulo anterior reconocimos algunos elementos como la no convencionalidad, la acción social/acción directa, la revolución y la resistencia de la compañía, entregándonos la capacidad de poder profundizar en los principios generales que trabajó el Living Theatre, lo que nos ha permitido comprender de mejor manera los elementos de teatro político, teatro social y creación colectiva.

Se encontró en la página web Surveillance Camera Players de Estados Unidos, referencia de los ejes que llevaban los hilos conductores de la compañía, siendo señalados por Julian Beck, con el fin de generar una mayor comprensión del Living Theatre al público. Este documento, denominado "Los siete imperativos del teatro contemporáneo" (Documento 2.17), son la base de este capítulo, ya que alimentan la parte medular en la estructura de esta tesis, donde analizaremos cada punto, permitiendo ahondar en los elementos expuestos.

---

<sup>18</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “Living Theatre has performed some 80 works, acting in numerous languages and 25 different countries.”

Estos puntos son los siguientes:

1. En la calle: fuera de las limitaciones culturales y económicas del teatro institucionalizado.
2. Gratis: Actuación para el proletariado, el lumpen proletariado, los pobres, los más pobres de los pobres, sin cobro de entrada.
3. Participación abierta: Break thru, Unificación: Creación colectiva.
4. Creación espontánea: Improvisación: Libertad.
5. Vida física: Cuerpo: Liberación sexual.
6. Cambio: Aumento de la conciencia consciente: Revolución permanente: Ideología no fija (flexible, libre).
7. Actuando como acción. (Documento 2.17)<sup>19</sup>

A partir de lo anterior, se logra analizar en los 7 puntos un valor directo al cambio social y político, considerando que no es menor que “estamos hablando de uno de los arquitectos de la contracultura” (Documento 2.18)<sup>20</sup> del siglo XX, en donde se fija su visión en una realidad cruda, señalando que se creó la compañía con las repercusiones de la segunda guerra mundial, la guerra fría, la guerra de Vietnam, el asesinato de Gandhi, entre otros hechos importantes de nuestra historia.

Los elementos de la compañía se gestan desde la conciencia de la realidad, junto a la pobreza que arrastraron estos hechos mencionados anteriormente: “creían que el teatro podía ser el instrumento revolucionario adecuado para liberar a la humanidad de sus taras e injusticias” (Documento 2.11). Se entregó la disposición de generar contenido que ayudara a cambiar las situaciones inhumanas que se vivieron.

En el libro, “La invención del Paraíso” de Granés, se menciona un hecho que marcó a los fundadores, como un detonante de los principios de la compañía. El propio autor señala lo siguiente en una entrevista sobre Beck y Malina:

---

<sup>19</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: 1. In the Street: outside of the cultural and economic limitations of institutionalized theatre. 2. Free: Performance for the proletariat, the Lumpenproletariat, the poor, the poorest of the poor, without admission charge. 3. Open Participation: Break thru, Unification: Collective Creation. 4. Spontaneous Creation: Improvisation: Freedom. 5. Physical life: Body: Sexual Liberation. 6. Change: Increase of Conscious Awareness: Permanent Revolution: Unfixed (Flexible, Free) Ideology. 7. Acting as Action.

<sup>20</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: we're talking about one of the architects of the counterculture.

Estando en Taxco, salen de una iglesia y ven a un niño ciego que tenía los ojos purulentos, una imagen muy impactante que les deja una culpa en su interior y les lleva a hacer un juramento que va a ser determinante para toda su carrera: que todas sus obras deben ir encaminadas a hacer algo por gente como ese niño. Y el niño de Taxco se convierte en un desafío permanente: hacer algo por el Tercer Mundo. (Documento 2.10)

Desde lo anterior, se observa que este hecho detona los 7 imperativos del teatro contemporáneo que ya se mencionaron, como parte de los principios de la compañía, en donde se enfrentarían a las tradiciones establecidas, en donde sería la representación de la resistencia y revolución de los sin voz de nuestra sociedad hasta el día de hoy.

### **En la calle: fuera de las limitaciones culturales y económicas del teatro institucionalizado**

Si bien ya venimos desarrollando este tema en el primer capítulo, no es coincidencia que se establezca en los puntos mencionados por los fundadores, ya que ejercieron constantemente una lucha contra las convencionalidades norteamericanas establecidas como la escenificación en una típica sala italiana de teatro; la actuación a partir de la cuarta pared; la creación a través de un texto literario; el trabajo de montajes que respondieran solo a la entretención del espectador o un montaje que se ejerciera solamente con la decisión de un director.

A partir de lo anterior, la compañía definió parte de sus principio: "Living Theatre también definió los fundamentos programáticos de su obra teatral: rechazo del escenario, eliminación de las fronteras entre arte y vida" (Documento 2.27).<sup>21</sup> Comprendiendo con este elemento la transformación constante hacia el conflicto en la escena, siendo una cualidad habitual en las creaciones experimentales que desarrollaron.

Este constante laboratorio que ejercían tanto en el teatro como en la vida, se veía desprestigiado por las instituciones teatrales establecidas por el Bellas Artes, "que ofrece un drama que no tiene como objetivo instruir o entretener, sino atacar y provocar a la audiencia"

---

<sup>21</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: Living Theatre also defined the programmatic foundations of its theatrical work: rejection of the stage, elimination of the boundaries between art and life

(Documento 2.27).<sup>22</sup> Lo anterior generó cambios sociales y políticos en la gente, a partir de una experiencia que los marcara como individuo.

Un ejemplo es el gran montaje *Paradise Now*, que se estrenó en el año 1968 en Europa. Esta es una de las representaciones más características del emblema que arrastra el *Living Theatre*, ya que este montaje muestra todos los aspectos de los principios de la compañía, y que, sin duda, refleja esta contracorriente del teatro institucionalizado, además de los aspectos callejeros y provocadores que ejercía la obra, en donde jugaban a los límites establecidos del espacio del montaje. En la revista *Milenio* se rescata la sensación del montaje que expresa el siguiente comentario:

Era un frenesí de libertad, de delirio, pasión y locura, ya que se trataba de un teatro liberado, sin ningún tipo de normas, que dentro de sus rituales proponía la quema de dinero, el consumo de marihuana, la desnudez e incluso el contacto sexual, pues se trataba de abrir un espacio donde el ser humano fuera más libre que en ningún lado. (Documento 2.10)

El montaje consistía en la búsqueda de ese paraíso deseado por los individuos, en donde se requería romper todo lo establecido para realmente sentir la libertad y, por sobretodo, en la calle, en donde se confiaba en la gente para llegar a una revolución que marcaba a la compañía, considerando que en ese espacio cotidiano se podía camuflar el mensaje de mejor manera, acotando aún más la distancia entre arte y vida.

**Gratis: Actuación para el proletariado, el lumpen proletariado, los pobres, los más pobres de los pobres, sin cobro de entrada.**

Una de las características de la compañía era generar un teatro libre, en donde todos tuvieran acceso a un cambio, considerando que para ellos el arte escénico era una herramienta que permitía ser el puente a una sociedad mejor. En variadas oportunidades ellos exigían que sus funciones fueran de libre acceso para el público: “el teatro es una forma de vida y sus integrantes viven en comunidad según los principios libertarios; el propósito es transformar

---

<sup>22</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “working on dramatic effects and the audience’s physical and emotional involvement.”

la organización del poder en el seno de una sociedad jerarquizada para lograr una comunidad cooperativa de expresión” (Documento 2.20).

Se observa que en el Living Theatre tenían una férrea lucha contra el sistema capitalista. En muchos lugares eran vistos como una compañía que traía problemas, pero, sin duda, comprendían la posición que tenían que ejercer para llevar a cabo sus ideales. En la página web The Low-Down de *Estados Unidos*, el productor ejecutivo actual del Living Theatre, Brad Burgess, se refiere a este punto, añadiendo lo siguiente sobre la compañía: “ideas creativas de recaudación de fondos que unan a los grupos artísticos y artistas y la comunidad local de maneras que sean mutuamente beneficiosas y que fomenten dinámicamente el comportamiento político social progresista. ” (Documento 2.22)<sup>23</sup>

Se establece que Living Theatre ejercía una obra en la vida misma, traspasando los límites, donde en variadas ocasiones, el formato de libre acceso a sus montajes le jugaba una mala pasada, ya que los problemas económicos eran su gran impedimento para crear. Así siempre se mantenían en los bordes de una sociedad que no los comprendía en su época, y que gran parte del tiempo los desechaba como una amenaza en la vida cotidiana.

### **Participación abierta: Break thru, Unificación: Creación colectiva.**

Como ha quedado comprendido, la compañía tiene una fuerte idea colaborativa en su grupo, en donde toda persona es bienvenida a participar en la experiencia del Living Theatre, considerando que sus montajes son abiertos, con el fin de unificar a través del conflicto del espectador.

Se logra entender que, en este punto, la compañía unificaba el colectivo, ya que la desjerarquización en la creación ayudaba a la convivencia del grupo, además de ser receptivos con el debate de las obras. Ahí se le permitía a cada integrante entregar cualquier contenido que se viniera a la mente, sin juzgar violentamente, sino construir un discurso que fuera representativo de todos los miembros, como una forma de identificar el sentimiento revolucionario que llevaban como esencia, con la finalidad de cambiar al mundo de manera

---

<sup>23</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “looking for creative fundraising ideas that bring arts groups and artists and local community together in ways that are mutually beneficial and that dynamically encourage progressive social political behavior.”

social. En la revista Acracia de España señalan lo siguiente, a partir de la comprensión de la colaboratividad de la compañía, agregando:

La creación escénica surge del grupo y no del individuo al considerarse que éste se desarrolla y crece a nivel colectivo a partir de debates en los que todos participan. Este modelo colectivo insiste en la responsabilidad compartida y en la idea de que todo el mundo debe tener la posibilidad de expresarse. (Documento 2.20)

Desde lo anterior es necesario mencionar la importancia de su rol como compañía en el punto de la creación colectiva, puesto que su trabajo traspasó los continentes, profundizándose en Latinoamérica de manera especial, entregando el rol político y social que conllevaba esta práctica, y así traspasar la crítica del individuo capitalista a los extremos del arte y de la vida.

Dejaron la escuela de la creación colectiva en Latinoamérica la idea de que no era un autor quien debía imponer un texto, sino que la obra se creaba en la comuna y lo que la obra debía reflejar más que una ficción, el modo de vida de la comuna. (Documento 2.10)

Un ejemplo relacionado a esta práctica es el trabajo intenso que llevó la creación de Frankenstein en 1965, en Europa, en donde la compañía norteamericana se atrevió a llegar a los límites, en la cual gran parte de su montaje se realizaba con lo más mínimo de texto, donde el silencio y los sonidos se hacían protagonistas, pero que su construcción conllevaba un mayor esfuerzo relacionado a la unificación del grupo a través de la creación colectiva en la obra. Tytell señala en su libro, respecto al proceso de este montaje, lo siguiente:

El objetivo de la interacción del grupo era incrementar una conciencia mutua, que podría entonces ser formulada en un drama. Para llegar a un público, los actores primero tenían que aprender –y era una lección de anarquismo elemental- la manera de comunicarse unos con

otros sin ser hirientes o competitivos, aun cuando estuvieran condicionados para un comportamiento competitivo. (Documento 1.27, p.141)

Se desprende de lo anterior que esta práctica requería de mucha paciencia y comunicación, considerando que el permanente diálogo en una creación produciría un aburrimiento, junto a un sentimiento de retroceso. La salida de intérpretes en la compañía se vio en varias ocasiones durante su montaje, ya que algunos no soportaban el constante debate en la obra, dando paso a la integración de nuevos miembros que generarían otros componentes en la escenificación.

Sin duda, el Living Theatre demuestra un férreo compromiso con la obra de arte como característica de la compañía, en donde el trabajo se analiza en cada jornada, dando cabida a la inagotable comprensión de variadas interpretaciones de los creadores del montaje, generando un infinito proceso recreativo en la producción escénica.

### **Creación espontánea: Improvisación: Libertad.**

Para abordar este tema, una gran referencia ineludible de la compañía es el autor Antonin Artaud, quien genera a través de su teatro un germen que influye poderosamente en todos los aspectos de este principio. Variadas revistas como *Printed Matter*, de Estados Unidos, señalan que “The Living Theatre se inspiró en el Teatro de la crueldad de Antonin Artaud y buscó inspirar la disidencia política utilizando el teatro que atrajo a la audiencia a través del espectáculo directo” (Documento 2.7)<sup>24</sup>

Cabe mencionar que el autor francés fue determinante en el rol de la espontaneidad de la compañía, que se sumergió en la improvisación como su práctica más común en sus montajes, en donde siempre existía un espacio para ese elemento, considerando las palabras de Artaud, quien señala que “El más pequeño acto de creación espontánea es un mundo más complejo y más revelador que cualquier metafísica”. (p.44, Documento 1.27)

The Living Theatre opta por las leyes artaudianas, considerando la búsqueda de la libertad a través de la crueldad de la vida, entendida como la importancia de pasar por aquel camino que generará la conciencia del espectador para la emancipación de la obra de arte. Malina se

---

<sup>24</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “The Living Theatre drew its inspiration from Antonin Artaud’s Theatre of Cruelty and sought to inspire political dissidence using theatre that engaged the audience through direct spectacle”

refiere a las cualidades de la crueldad que aplica para el Living Theatre, como fuente creadora. En un artículo de Sansalone, precisa lo siguiente:

Utilizo el término crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico, de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que atraviesa las tinieblas, en el sentido de ese dolor sin cuya ineluctable necesidad no podría existir la vida; el bien se quiere, es consecuencia de un acto; el mal es permanente (Documento 1.17)<sup>25</sup>

Es por lo anterior que se logra entender que la compañía se vincula con la crueldad a partir de la necesidad de buscar la vida misma en la obra de arte, en donde el malestar de nuestra realidad no se puede apartar de la experiencia artística, considerando que el espectador tiene que experimentarlo para generar un cambio social y político importante, que entregue la capacidad de transformar los problemas en soluciones viables.

No es de extrañar que Living Theatre usara como referencias la improvisación del Jazz, y la espontaneidad del expresionismo abstracto en sus obras, ya que, sin duda, concuerdan con las líneas generales de Artaud, en donde existe una búsqueda constante de la verdad.

Es por lo anterior que la improvisación, la libertad y la creación espontánea, son parte de los postulados esenciales de la compañía, agregando que sus ideales anarquistas-pacifistas, se asimilan a estos conceptos, en donde el caos se podía establecer de manera no violenta en el Teatro, considerando que las convencionalidades escénicas de la cultura occidental necesitaban ser problematizadas para conocer nuevos horizontes.

### **Vida física: Cuerpo: Liberación sexual.**

La compañía, como hemos revisado, tiene varios elementos que se diferencian con la reconocida convencionalidad de su época: se reconocen la desnudez y el gesto como herramientas en el escenario, que se unían para generar comunicación y provocación al espectador.

---

<sup>25</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: Uso il termine crudeltà nell'accezione di appetito di vita, di rigore cosmico, di necessità implacabile, nel significato gnostico di turbine di vita che squarcia le tenebre, nel senso di quel dolore senza la cui ineluttabile necessità la vita non potrebbe sussistere; il bene è voluto, è la conseguenza di un atto; il male è permanente.

En la página web del museo de Napoli en Italia, está una parte de la colección del Living Theatre, que señala lo siguiente:

El lenguaje teatral del grupo se basó en gran medida en los gestos y el lenguaje corporal, trabajando en los efectos dramáticos y la participación física y emocional de la audiencia. Inspirado en el Teatro de la crueldad de Artaud, (Documento 2.27)<sup>26</sup>

Como se mencionó en puntos anteriores, la inspiración del autor francés fue fundamental en el lenguaje de la compañía, entrando la corporalidad en el escenario como principio fundamental; asimismo, el desarrollo del gesto que provenía del estudio realizado por Brecht y Piscator, anteriormente.

El Living Theatre, se caracterizaba por mostrar una cercanía extrema con sus cuerpos en cada montaje. No temían expresar su desnudez al público, ocasionando en variados momentos rechazo, o incluso incomodidad a sus espectadores. Es por lo anterior que la compañía advirtió cierto retroceso de la gente al enfrentar temas que expresaba la liberación sexual, teniendo en cuenta que dicho contenido abarcaba la libertad del individuo en la ideología del grupo, siendo un elemento que rompía con la convencionalidad de un sistema capitalista.

El destacado ganador del Nobel de literatura, Mario Vargas Llosa, señala lo siguiente en un artículo que le dedica a la compañía:

... la primera batalla por ganar era la liberación sexual, practicando la promiscuidad y el “desarreglo de todos los sentidos”, para pasar luego a las grandes reformas sociales, aunque nunca tuvieron claro en qué debían consistir estas reformas, salvo en que el capitalismo era la madre de todos los vicios (Documento 2.11)

En cuanto a la cita anterior, se observa una fuerte carga de contenido detrás de cada montaje de la compañía, comprendiendo que el despojo de la ropa no se atribuye a un simple capricho, sino más bien a un fuerte discurso político y social de por medio. Tomando en

---

<sup>26</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “The group’s theatrical language was based largely on gesture and body language, working on dramatic effects and the audience’s physical and emotional involvement. Inspired by Artaud’s Theatre of Cruelty”

cuenta la perspectiva de análisis que realizaba el Living Theatre, su contexto miraba estas acciones como imprudentes y vulgares.

En efecto, se utiliza el cuerpo como un espejo del tercer Milenio, donde expresan la tragedia del mundo en cada parte corporal, tras la búsqueda de una verdad en el movimiento, con los gestos y el despojo de las ropas. Abarcaban un trabajo grupal de mucha dedicación y confianza, a fin de generar comunicación con el interlocutor de la obra. La actriz Cathy Marchand, integrante del Living Theatre, nos cuenta parte de este principio, señalando que: "La urgencia es representar una partitura colectiva donde crear por uno mismo junto con otros es unirse en muchos impulsos que bailan y laten juntos. Nunca partiendo del hecho de que quiero entretener al público sino comunicarme con él". (Documento 1.14)<sup>27</sup>

En este sentido, se logra apreciar sus cualidades sociales, políticas y colectivas. Se manifiestan en sus características, basándose constantemente en la construcción del bien del grupo, el estudio del cuerpo se plantea como un puente de confianza para la creación, generando a través de la desnudez la libertad de los intérpretes, y la constante reflexión de los espectadores.

**Cambio: Aumento de la conciencia consciente: Revolución permanente: Ideología no fija (flexible, libre).**

*The Living Theatre*, durante toda su historia, se ha visto envuelto en constante itinerancia como compañía, debido a su fuerte capacidad de problematizar su territorio con sus montajes. Viajaron por los 5 continentes, compartiendo con variadas culturas y adoptando en todos los lugares diversos conocimientos que los ayudara a fortalecer sus cualidades como creadores escénicos.

Este movimiento constante no es coincidencia, considerando la biografía de los autores, donde, desde un comienzo, desarrollaron esta característica como principio de sus formas e ideales personales, encontrando permanentemente a un joven Julián Beck con el cuestionamiento de su sexualidad e ideales políticos que lo problematizaban. En la página web Insumissia de España se hace referencia a este punto, señalando lo siguiente: Julian

---

<sup>27</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: "L'urgenza è il rappresentare una partitura collettiva dove il creare da se stessi assieme agli altri è un unirsi in tanti impulsi che ballano e battono insieme. Non partendo mai dal fatto che voglio intrattenere il pubblico ma comunicare con esso"

todavía no se había convencido aunque mantenía una posición crítica respecto al comunismo por causa del estalinismo. Se sentía disgustado con la política estatal, vivía la realidad de esos tiempos horrorizado por la barbarie bélica. (Documento 2.15)

El contexto permitía generar pensamiento dubitativo del individuo, en donde la compañía tuvo que convivir con la lucha de las ideologías, a través de la guerra fría. La fuerte violencia de la guerra permitía cuestionar las verdaderas formas de llevar la vida. Es por lo anterior que el movimiento y el cambio generan conciencia del entorno, provocando la capacidad de enfrentar con mayor información los problemas que anteponen a una sociedad que pretende ser sana y no violenta. Julian Beck en su libro de poemas, señala que “La tesis es que existe esa sensación insistente, ese movimiento persistente, esa continua reafirmación del impulso revolucionario que asume mil formas y puede ser expresado de mil maneras.” (P 28, Documento 1.28)

Se entiende que la compañía se entrega a la búsqueda de nuevos mundo, y nuevas interpretaciones, a partir de su amor a la revolución, la que consideran necesaria para cambiar el sangriento y malvado contexto en el que vivieron. Judith Malina señala: “Estoy en el teatro porque soy revolucionaria y quiero hacer una revolución” (Documento 2.18)<sup>28</sup>, pensando que el pacifismo es un elemento de cambio, subversivo para su tiempo, que se complementa de manera auténtica como su escudo en el Living Theatre.

La compañía no deja nunca de pensar en su presente, donde catalogan “el teatro de creación” como una cualidad del Living Theatre. Este imperativo es parte de sus principios, expresando con valor auténtico la ideología no es estática en el arte y en la vida, tomando en consideración que sus formas de pensar pueden cambiar constantemente, al igual que sus decisiones en el escenario. En la revista Acracia de España añaden lo siguiente sobre este punto:

el teatro de creación, según el cual se considera cada proceso de construcción escénica un acontecimiento único y singular, sin modelo previo, permanentemente cambiante y con una dramaturgia no esclavizada por la obra literaria (desde este punto de vista, el escritor acaba convirtiéndose en otro miembro del grupo); (Documento 2.20)

---

<sup>28</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “I’m a revolutionary and I want to make a revolution.”

Se puede observar que este aspecto permea todos los ámbitos de la creación. De este modo, los elementos de la compañía se reflejan en sus formas de pensar el teatro, definiendo el movimiento como una fuente constante de sorpresas, que mantiene un latente interés por generar nuevas obras, y nuevos espacios de creación. La práctica de la creación colectiva, persiste en una desjerarquización en todos sus componentes como una función que amplifica las opciones en el escenario de manera infinita.

### **Actuando como acción**

Como último principio, nos enfrentamos al factor que genera el cambio concreto en la gran obra del Living Theatre. Si la compañía no hubiera traducido en acción concreta todos sus planteamientos, quizás, no estaríamos hablando de un trabajo de la magnitud de un grupo de más de 60 años de historia.

La *acción directa* interviene los problemas sociales y pretende generar soluciones. Se ha investigado que este principio proviene desde antes de la fundación de la compañía, resignificando principios del movimiento futurista, principalmente del autor Marinetti a principio del siglo XX, quién desarrollaba un movimiento en Italia que buscaba empoderar a la nación a través de la confrontación y la incomodidad en el arte. Granés se refiere a este punto en su libro dedicado a la compañía norteamericana, señalando los fines del movimiento futurista:

Su misión era despertar los demonios de la guerra, invocar el futuro, renovar por completo la vida insuflándole la pasión primitiva y el dinamismo de la máquina. Aunque Judith y Julian persiguieran fines opuestos y Paradise Now fuera un indirecto canto de odio a la máquina, cuanto hacían en los teatros se nutría de estos primeros experimentos vanguardistas. (Documento 1.3, p. 72)

Se observa en este punto que la acción provenía del examen crítico de la dinámica social y política, tras el objetivo de producir la constante revolución anarquista pacifista. A través de la ruptura de la cuarta pared, que aportaron Brecht y Piscator, se establecería una comunicación más directa con el espectador, impulsando, a la vez, acción directa para ejercer presión al Estado de las naciones.

A partir de lo anterior, la compañía se orientó a complementar la teoría de los autores alemanes con los principios de Artaud. Como lo hemos señalado, la obra de la compañía norteamericana se acercaba a *“una producción artaudiana de un texto brechtiano”* (Documento 1.17)<sup>29</sup>, que apoyaría la generación de acción, provocando a los espectadores de manera directa.

La integrante del Living Theatre, Cathy Marchant se refiere a este tema señalando lo siguiente:

El concepto de implicación del público en la acción teatral fue adoptado por Living gracias al aporte teórico, en este sentido, de Artaud. "Suprimimos el escenario y la sala, sustituyéndolos por una especie de lugar único, sin divisiones ni barreras de ningún tipo". Se restablecerá la comunicación directa entre espectador y espectáculo, entre espectador y actor, porque el espectador, ubicado en el centro de la acción, estará rodeado e involucrado en ella (Documento 1.15)<sup>30</sup>

Aquí se puede reconocer que la compañía se aproximaba a este punto, dispuesto a experimentar el impredecible descontrol del teatro, ya que nunca sabría cómo se enfrentaría el público a sus provocaciones, generando cualidades específicas con la actuación, que responderían a la verdad absoluta de la improvisación como un acercamiento directo a lo verdadero de la vida.

La compañía se llena de funciones que se centran en estos principios, y que aportaron durante décadas a la historia del Teatro contemporáneo como verdaderos ejemplos de creación escénica, acercándose cada vez más a entender sus elementos que lo llevaron a marcar su éxito. Es por lo anterior, que el próximo capítulo se enmarcará en las Técnicas de Trabajo del Living Theatre, con el fin de generar un acercamiento concreto a su práctica artística.

---

<sup>29</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “Si trattava di una produzione artaudiana di un testo brechtiano”

<sup>30</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “Il concetto di coinvolgimento del pubblico nell’azione teatrale è stato adottato dal Living grazie al contributo teorico, in tale senso, di Artaud “Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell’azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta tra spettatore e spettacolo, tra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell’azione, sarà da esso circondato e in essa coinvolto”

### 10.3- Técnicas de trabajo de la compañía

Sumergirnos en el universo del Living Theatre conlleva observar aspectos que van más allá de la simple visión, ya que trabajan a partir del subconsciente de cada integrante de la compañía. Su creación es muy particular, debido a su gran estudio del trabajo oriental, siendo muy diferente el trabajo de su época a las dimensiones de otras compañías teatrales occidentales.

Las técnicas de trabajos se lograron encontrar en la documentación audiovisual que se revisó, correspondiente a montajes y ensayos públicos. Estas técnicas de trabajo se crearon con el fin de dar cuenta a la historia y a la acción social/política que ellos intentaron plasmar durante toda su existencia. Lo anterior, me permitió reconocer componentes como: El Teatro de la crueldad como eje central, la cual desemboca el eje de la espiritualidad, donde técnicas de trabajo como la meditación, análisis de texto, el debate grupal, la improvisación del cuerpo, gesto y voz se desarrollan a través de este concepto

Por consiguiente, se ha comprendido en los capítulos anteriores, que su trabajo se centra fundamentalmente en el teatro de la crueldad para sostener su puesta en escena, demostrando que “significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo” (Documento 5.1, p.82), entendiendo que las técnicas de trabajo se unifican a partir del sin fin de problemáticas que genera la crueldad en el individuo.

Para comenzar, las técnicas de Artaud provenían del movimiento dadaísta del siglo XX, junto a una fuerte inspiración del manifiesto surrealista de Breton, las que se aplicaban como referencias concretas en el trabajo de la compañía, añadiendo la cercanía del pintor Salvador Dalí quien, en más de una oportunidad, “había celebrado el año nuevo católico con Judith y Julian” (Documento 1.3, nota n°13).

También mencionar las características del teatro oriental, del cual rescata la técnica de la meditación como trabajo, tomando la decisión de profundizar en la contemplación y el rito del teatro en la puesta en escena, a través de la movilización de la espiritualidad del individuo como componente principal, señalando que “El teatro oriental participa de la intensa poesía

de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal” (Documento 5.1, p.76)

Para ejemplificar lo anterior, en el documento audiovisual 4.7 del montaje de Frankenstein se utiliza la técnica de la meditación del grupo, ejerciendo durante un tiempo prolongado la técnica oriental, siendo la primera escena de la adaptación de la novela de Mary Shelly, poniendo en conflicto la paciencia del ojo humano durante 20 minutos.

Utilizar la técnica de la meditación conlleva una fuerte resonancia al interior de cada intérprete, comprendiendo que el fin de esta técnica es concientizar el presente de cada integrante de manera espiritual y personal, viviendo los montajes como rituales, dejando en exposición la intimidad personal de cada integrante en escena.

Para entender mejor este punto, Turner nos explica la ritualidad a través de una cita de Mónica Wilson de 1954, señalando lo siguiente:

“Los rituales ponen de manifiesto los valores en su nivel más profundo ... en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve, y, habida cuenta de que la forma de expresión es convencional y obligatoria, son los valores del grupo los que en ellos se ponen de manifiesto” (Documento 5.9, p.15)

La cita anterior nos explica el sentido de las técnicas de trabajo de la meditación por la que opta Artaud, alimentando la comprensión del elemento de la espiritualidad, como rasgo importante de la obra del Living Theatre, a través de la transmisión de sus valores de forma visible y verdadera, aplicando técnicas de trabajo que ataquen inicialmente la conciencia de sus intérpretes a fin de generar una experiencia que transmita un imaginario real.

Por otro lado, en el documento audiovisual 4.9 del montaje *Mysteries and Smaller Pieces* de la compañía, se logra apreciar con mayor nitidez dicho aspecto, en donde se utiliza a un actor inmóvil durante gran parte del montaje, rodeado de una representación del proceso de la muerte de todos los intérpretes del grupo de manera simultánea. Esto demuestra la observación inherente de un todo, que entrega la desesperación de la sociedad de su época como un agente inútil, sin la capacidad de accionar a la destrucción humana. La representación del ritual se hace vida en el escenario. Los gritos de dolor aumentan. El trabajo

en la obra se lleva a través de una introspección personal del individuo a partir de la espiritualidad de cada integrante, provocando un sentimiento ritualesco en el grupo, evocando una imagen cruda del ser humano a partir de la oposición de la inmovilidad de la persona en el escenario, que aunque observe la muerte en el presente, no tiene el interés de accionar la realidad.

El elemento que he señalado anteriormente, se considera como la piedra que mantiene viva la actuación del Living Theatre, el cual abre camino al trabajo de análisis de texto que ejercían como compañía en los ensayos. La técnica Cabalá y la lectura del I Ching, reconocidas como disciplinas que intentan descifrar ciertos códigos místicos de la Torá (Libro sagrado de los judíos), y los símbolos de un libro Taoista, se integran para encontrar diversidad de significado en los textos de las obras elegidas.

La técnica Cabalá y el I Ching , se relacionan con el elemento de la espiritualidad y resistencia de la compañía. A través de ellas es posible acceder a la comprensión de las infinitas interpretaciones que puede generar un texto a partir de la creencia. Relacionan el contenido de esos libros orientales, hacia una mejor aproximación al arte, aplicando sus conceptos acerca de la creación del mundo y del hombre como fundamentos creativos artísticos. En el caso del Living Theatre se aplican como forma política de resistencia al constante avasallamiento hacia culturas que sufren por el efecto del poder en las luchas mercantiles que generaban las guerras de su época.

La actuación, se supo acomodar a las investigaciones occidentales y a la espiritualidad oriental, las cuales se vincularon con los estudios iniciales de la psiquis, de Stanislavski, y que, posteriormente, desarrolló Grotowsky, quien trabajó la esencia del actor. Este autor se manifestaba de manera similar al Living Theatre, ya que sus visiones con *el laboratorio escénico* se centraban en el intérprete como el puente fundamental de la creación a través de su cuerpo y de su conciencia, buscando el despojo personal para reactivar la verdad de una escena y, así, fortalecer de manera personalizada la mente de cada uno de los integrantes.

El actor que trata de llegar a un estado de auto penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz también de expresar, mediante sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma,

debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.” (Documento 5.11, p. 29).

También caben mencionarse las técnicas del cuerpo entrenado del actor que investigó Mayerhold, como un instrumento que se trabaja con rigor, entregando una práctica que debe cumplirse de manera sistemática como un oficio responsable que se desarrolla a través de un compromiso con la creación, siendo el cuerpo el principal vehículo de la narración. La compañía se nutrió a partir de su perseverante búsqueda de la espiritualidad como la gran herramienta para obtener la actuación verdadera.

En un artículo de la revista francesa *Open Edition Journals*, se rescatan las técnicas que desarrolló la compañía en su trabajo en la actuación:

The Living Theatre reconstruyó el enfoque de la actuación mezclando diferentes técnicas que tomaron prestadas de la Cabalá, la enseñanza tántrica, jasídica y el I Ching. El enfoque espiritual de la actuación era nuevo. Tras el abordaje psicológico de Stanislavski, el abordaje traumático subconsciente de Artaud y el orgánico de Grotowski, la empresa estadounidense estaba experimentando con diferentes tipos de espiritualidad (Documento 2.3)<sup>31</sup>

A partir de lo anterior, se construye la identidad de la compañía, que expresa un sello propio esencial, aplicando la técnica de la improvisación como un puente de mediación con el inconsciente de los actores, ofreciendo una invitación que desarrolle: “un viaje hacia los cambios internos personales, para estar preparado para actuar en la esfera pública y hacer la revolución.” (Documento 2.3)<sup>32</sup>

La improvisación siempre tenía un lugar en la puesta en escena. Comprendía hitos en relación a un tema específico, como en el caso de la documentación audiovisual 4.4 de la obra *Paradise Now*, la que fue reconocida por su despojo corporal, aplicando su reconocida

---

<sup>31</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “The Living Theatre reconstructed the approach to acting by mixing different techniques which they borrowed from Kabbalah, Tantric, Hasidic teaching and I Ching. The spiritual approach to acting was new. After Stanislavski’s psychological approach, Artaud’s subconscious traumatic approach and Grotowski’s organic one, the American company was experimenting with different kinds of spirituality.”

<sup>32</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “the Living no longer aimed to denounce social and political flaws but rather to invite the audience to embark on a journey towards personal inner changes, so as to be prepared to take action in the public sphere and make the revolution”

“improvisación desencadenada” (Documento 2.3)<sup>33</sup>. A través de ella, ejercían, en diversos periodos de tiempo, hechos concretos como el incentivo a la desnudez, la quema de dinero, el levantamiento de una protesta, el baile desenfrenado, y la libertad de besar a todo el mundo, con el objetivo de expresar una espontaneidad en la actuación a partir de la provocación a la gente, de forma conflictiva y verdadera.

Esta técnica de trabajo se plasmó en la práctica corporal del gesto, la palabra y la voz, que se disparaba entre el trabajo rítmico de un rito y los alaridos de la desesperación, abarcando todo el espacio como un escenario infinito que recorría por todo el público, con interpelaciones acusadoras hacia la gente para introducirlos en una experiencia escénica. Artaud señala lo siguiente con respecto a este tema: “En el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor. En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogido ante todo por su calidad vibratoria” (Documento 5.1, p.84)

Se comprende a partir de la cita anterior, que la improvisación tenía de cierta manera una precisión, en donde se ejercían objetivos concretos para desarrollarse, funcionando desde estructuras libres que fueran sensibles al colectivo, usando la conciencia personal de los intérpretes como el puente de discernimiento de un montaje.

Por consiguiente, los movimientos del cuerpo se manifestaban con el juego de la repetición, proveniente de elementos absurdos que dejaran en jaque a la audiencia. También se observa el movimiento grupal en bloque, que permitía comprender su discurso político, asociado a su trabajo: 1. Su significado como compañía unida y colectiva / 2. A la crítica de la gran maquinaria del sistema que funciona en bloque.

Granés hace referencia a esta técnica:

*Ya no era imprescindible un lienzo para expresarse: bastaba con hacerlo a través del cuerpo. Ya no se necesitaba el lenguaje, bastaba con la espontaneidad del grito y del gesto. Ya no era necesario el juicio ni la aptitud, bastaba la audacia y el rigor. (Documento 1.3, p. 47)*

---

<sup>33</sup> Traducción por José Agustín Espinosa: “improvisation unchained”

Como bien se puede entender en la cita, la compañía generó un trabajo que implicaba un compromiso corporal en el espacio de creación, diferenciándose ferozmente a la antigua forma de practicar el teatro, cuyas creaciones se generaban a partir de una élite que pudiera trabajar a través de la lectura de texto dramáticos y literarios, denegando la opción de participar a gente analfabeta.

La improvisación se jugó como práctica que permitía vincular la acción directa del Living Theatre con las problemáticas sociales/políticas del público, entregando al espectador la decisión de poder desaparecer como espectador, para convertirse en actor principal de los problemas de la sociedad.

La revista *The New York Time*, también hace referencia a este punto, agregando:

...se caracterizaron cada vez más por la improvisación, y los miembros del grupo se dirigían directamente a los espectadores, animándolos a participar vocalmente como si contribuyesen a un guión que evolucionaba espontáneamente e incluso exhortándolos a unirse al grupo en el escenario o salir del teatro y llevar la actuación a las calles. (Documento 2.12)<sup>34</sup>

Por otra parte, se rescata el trabajo colaborativo de Piscator observado en su *Teatro Político* con la técnica del debate del grupo, arraigada en los ensayos, de la cual proviene el elemento de la comunicación que ejercía el Living Theatre con una técnica concreta, siendo esto una forma de movimiento que traspasaba la obra a la realidad como un factor de cambio.

Lo anterior se puede observar en el documento audiovisual 4.7, denotando la facultad de la compañía de trabajar unidos a través del diálogo, montando todos sus escenografía, e incluso utilizando la sala de ensayo compartida con los hijos de los integrantes del Living Theatre, en la cual trabajaban, improvisaban y jugaban junto a ellos; la libertad de un grupo que no establecía límites a sus integrantes en el proceso creativo, potenciando su buena comunicación y comprendiendo que el factor más importante del arte es el trabajo en comunidad.

---

<sup>34</sup> Traducción de José Agustín Espinosa: "iving Theater productions through the 1960s were increasingly characterized by improvisation, and troupe members addressed spectators directly, encouraging them to participate vocally as if contributing to a spontaneously evolving script and even exhorting them to join the troupe onstage or exit the theater and take the performance into the streets."

En definitiva, el Living Theatre desplegó una experiencia artística que se alimenta de la propia vida de la sociedad. Se considera que su fin era reproducir una infinidad de montajes que apelaran al rol pacífico del humano. La compañía se movilizó a través de la creencia de poder cambiar al individuo, rompiendo las barreras del egoísmo a partir de la comunicación y la visibilidad del cuerpo que observa y respira alrededor de más personas. La preocupación por el alma y la sensibilidad hacia el pueblo los hace auténticos en un sistema que no reconoce al individuo en su totalidad. The Living Theatre, sigue resistiendo a las maquinarias destructivas capitalistas del planeta que actúan como depredadores de nuestras emociones de cada día, siendo un verdadero universo que no tiene límites en su creación. A modo de finalización del análisis descriptivo desarrollado, estamos en condiciones de producir las conclusiones de cierre del presente estudio.

### **Conclusiones**

A partir de la investigación realizada, atendido el objetivo general comprometido, se analizaron los elementos de teatro social, teatro político y creación colectiva de la compañía norteamericana The Living Theatre, con abundante información de respaldo.

Los objetivos específicos se fueron desarrollando a través de un exigente trabajo de recolección de documentos de la compañía, a través de diversas páginas de internet. El acceso a la información disponible me permitió comprender satisfactoriamente la historia del Living Theatre, sus principios y sus técnicas de trabajo. La lectura de los documentos me abrió el campo de conocimiento de su quehacer artístico y la identificación exhaustiva de sus características, para comprender la esencia global de la compañía teatral norteamericana. Lo anterior me abrió el camino para abordar conceptualmente los diversos puntos de vista de la compañía, ya que se trata de un grupo que experimentó una larga trayectoria de búsqueda expresiva que generó múltiples posibilidades de innovación. Variados autores e investigadores aportaron documentación que ayudó a reconocer sus acciones, permitiendo la identificación de elementos de análisis para la escritura de este documento. Lo anterior me permitió definir los parámetros para la observación, lo que facilitó la expresión de una opinión objetiva en mi tesis, a la vez que nutriendo mi propia percepción del Living Theatre.

En cuanto a los resultados, podemos concluir que el análisis me entregó, capítulo a capítulo, los elementos de juicio para la comprensión de las claves del trabajo del Living Theatre, cuyos hallazgos más relevantes se refieren a la no convencionalidad, la acción social/acción directa, la revolución y la resistencia como los primeros conceptos en la historia de la compañía que se mantuvieron como principios centrales durante toda su extensa e intensa trayectoria de creación.

Después al comprender sus principios, se fueron reconociendo algunos elementos anteriores, tanto de la influencia vanguardista relativamente reciente de su tiempo, como las experiencias contemporáneas de algunos autores incidentes que contribuyeron a los nuevos descubrimientos de la compañía. Se destaca la poderosa influencia del *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, que arrastraba una serie de componentes orientados a su búsqueda de la espontaneidad y su uso predominante del cuerpo, gesto y voz para impulsar su compromiso de ruptura de las barreras entre el arte y vida. Este principio orientador, permitió al Living Theatre propiciar, a través del teatro, una gran revolución social y política para abrir las puertas del anarquismo-pacifista en la sociedad, cultivando la no violencia y defendiendo el anhelo de la libertad constante del individuo.

Por otra parte, también destaca el movimiento permanente de sus ideas, comprendiendo que el teatro es una forma de vida que se va transformando y enriqueciendo durante el transcurso del tiempo y da cabida al derecho esencial de un cambio constante en el ser humano/actor/público, en donde cada integrante de la compañía tenía el derecho de expresarse libremente para volver a generar un nuevo inicio. Este parece ser el punto de arranque para la consolidación de la práctica de la creación colectiva como discurso político y social, reconociendo el valor de la diversidad encontrada en una multiculturalidad propicia para desarrollar apertura al cambio.

La comunicación es otra idea fuerte que se cultiva en el Living Theatre. Diríamos: el teatro como arte superior de la comunicación humana. En este caso, una comunicación abierta, en un escenario abierto, sin cuarta pared; pero tampoco primera, segunda y tercera pared. Se trata del escenario amplio donde cabemos todos. El escenario de la vida de los concurrentes. El escenario del mundo para la realización plena del hombre en comunidad. El escenario total donde el lenguaje ordinario es insuficiente y la comunicación se produce desde los códigos

internos del espíritu, en los espacios del cuerpo, el gesto, la voz y el rito. Otro lenguaje, más integrador, más elocuente. Los integrantes del Living Theatre se pusieron a disposición de este encuentro más verdadero. Para ellos existía una gran obra que no estaba en un escenario corriente, sino en la realidad de las guerras, asesinatos y violencia, en el dolor de la vida misma. Existía una tarea más urgente a resolver que crear un espectáculo de Broadway para entretener, existía una tarea llamada conciencia de la realidad para realmente vivir.

En ese sentido, el elemento de la espiritualidad aplicado a trabajo teatral de la compañía, se utilizaba de modo especial en sus técnicas de trabajo, como movilizador para la concentración del intérprete, activando una práctica de la conciencia de nuestro interior, manifestada de manera ritual, como hemos dicho, a partir de la técnica de la improvisación, la meditación y el debate pacífico – crítico, con la finalidad de poder ejercer de mejor manera la acción social / acción directa como puente al cambio verdadero de la sociedad.

La recolección de 75 documentos relacionados con la compañía fue determinante, permitiéndome reconocer los diversos puntos de vista de la compañía, ya que se trabajó con 45 autores diferentes. Lo anterior hizo posible una construcción más ordenada de la historia del Living Theatre, de manera objetiva y con distancia, provocando un razonamiento amplio con mi objeto de estudio. También mencionar los rangos diversos de las publicaciones, pasando por archivos de 1964, hasta la actualidad, dándonos criterios actualizados de una compañía de 1947 que se revive en el año 2021. Por lo mismo, esta investigación facilita esta gran gama de documentos para futuras investigaciones, constituyéndose en un instrumental que podría ser útil para estudiantes e investigadores.

De cara a próximos estudios, esta tesis pudo comprender, a modo general, los elementos del Living Theatre, considerando que es una compañía con 74 años de historia, y una trayectoria productiva, cercana a 80 montajes en 24 países distintos. Tal extensión, por cierto, implicó complejidades para definir la estructura de análisis, como también, la necesidad de comprensión profunda de cada uno de los rasgos característicos del quehacer artístico de esta compañía. Aunque, no por complejo, menos fascinante, dado el proceso de descubrimiento constante de una aventura artística, desarrollada por un grupo, cuyo principal valor fue siempre el compromiso con su propio trabajo, demostrando hasta ahora, una coherencia de

notable de principios. En consecuencia, y aquí está lo relevante, el esfuerzo de objetividad del investigador, por momentos, se pone en riesgo, al experimentar admiración por el esfuerzo portentoso de continuidad del compromiso del grupo con sus convicciones, llevadas a ultranza, contra toda crítica, contra todo sentido común de los otros, que no son el Living Theatre, sabiendo que este camino encontrado siempre tendrá destinos ilimitados.

Por lo mismo, la condición recursiva del trabajo del Living Theatre, desafía el cumplimiento del objetivo de esta investigación, ejerciendo presión para avanzar en un proceso de mayor aliento que esta tesis, hacia programas de Magíster y Doctorado.

Finalmente, y a modo de comentario adicional, es importante mencionar que, para realizar este trabajo, fue necesario enfrentar algunas dificultades inesperadas, como la escasez de información en idioma español, por lo cual tuve que traducir aproximadamente 54 documentos. Solamente encontré 21 archivos en Español y ninguna Tesis en este idioma, sobre esta materia. Por lo mismo, mis objetivos específicos se vieron sorprendidos por la escasez de información de Latinoamérica y la historia Anglosajona de la compañía. La mayor cantidad de datos se obtuvo de fuentes bibliográficas y otras, como la italiana, francesa, e incluso, la cultura Oriental.

En definitiva, esta investigación pretende proyectarse como una herramienta útil para futuros estudiantes e investigadores de nuestro país, dando a conocer una compañía que se hizo fuerte en los otros continentes y que, sin lugar a dudas, es una de las agrupaciones más antiguas e influyentes de la historia del teatro contemporáneo.

## **Bibliografía**

### **Antecedentes, Problematización, Justificación y Marco Teórico**

Artaud, A. (1932). *“El teatro de la crueldad. Primer Manifiesto”*. (1ªEd). Madrid, España.

Ballerin, M. & Rámoz, N. (2016). *“La creación colectiva teatral. Método de acción social y resistencia con el colectivo de personas sin hogar en Sevilla, España”*. Revista Estudios Políticos. (50), 42-61.

Boal, A. (2018). *“El Teatro del Oprimido”*. (1ªEd). La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Carrilho, C. (2015). *“La crueldad creadora de Antonin Artaud y sus implicaciones para la formación del profesorado”* (Tesis de doctorado Interuniversitario en creatividad aplicada. Madrid. España). Recuperado de <https://n9.cl/v9wwwy>

Cristini, L. (2001). *“Resistance: Dentro l'oscuro problema, una speranza brillante”*. Revista ateatro, (39.11) Recuperado de: <https://n9.cl/na38c>

Garzón, M. (2009). *“El método de la creación Colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: Anotaciones Históricas sobre su desarrollo”*. Revista Historia de la Educación Colombiana. (12), 105-122.

Goffman, E. (2001). *“La presentación de la persona en la vida cotidiana”*. (1ª Ed.). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Melgar, R. (2001). *“El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Victor Turner”*. *Investigaciones sociales*. Año V. Nº5 (7-21)

Monteverdi, A. (2002). *“Living Now: In margine al video Resistance (Living Theatre a Beirut)”*. Revista ateatro, (39.10) Recuperado de <https://n9.cl/qs6k8>

Monteverdi, A. (2006). *“Dedicato a Julian Beck”*. Revista ateatro, (094), Recuperado de: <http://www.ateatro.it/webzine/2006/01/20/dedicato-a-julian-beck/>

Monteverdi, A. (2003). *“Due giorni con Judith Malina e Hanon Reznikov Il Living Theatre alla Spezia e al Festival Portovenere Donna”*. Revista ateatro, (56.20). Recuperado de <https://n9.cl/d11b>

Motos, T. (2009). *“El Teatro del Oprimido de Augusto Boal”*. Ñaque. Expresión Comunicación Educación, nº59. (67-116)

Pavis, P. (2008). *“Diccionario del Teatro”*. (3ªEd). Paidós.Ibérica

Piscator, E. (1963). *“El teatro político”*(1ªEd). Argitaxe HIRU.

Ponte di Pino, O. (2012) *“Teatro della persona, teatri delle persone”*. Revista ateatro (Nº139).

Ponte di Pino, O. (2001). "*I Frankenstein del Living Theatre Alcuni appunti sul libro di Anna Maria Monteverdi*". Revista ateatro, (30.5) Recuperado de: <https://n9.cl/uhg0g>

Ponte di Pino, O. (1987). "*Pasqua con Judith y Julian ("el manifiesto", 20 aprile 1987)*". Revista ateatro, (088) Recuperado de: <http://www.trax.it/olivieropdp/ovadia.htm>

Rizk, B. (2008). "*Creación Colectiva: El legado de Enrique Buenaventura*". (1°Ed). Buenos Aires, Argentina: Editoria Atuel

Sanchez, J, A. (2010). Repensar la dramaturgia (2°ed) Praga. R. Checa.

Sibille, R. (2008). "*Teatri contro la Guerra al Living Theatre: La nuova sede a New York*". Revista ateatro, (119.30), Recuperado de:

<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=119&ord=30>

Zamora, J, G. (1967). "*Historia del Teatro contemporaneo*" (1°Ed). Madrid, España: Juan Flors-Editor

### **Marco Metodológico**

Sánchez. J & Pérez. V, (2010). La investigación en Artes escénicas. Introducción. Revista de Estudios de Danza. Práctica e investigación. (Cairón 13).

Campenhauht, Q. (2005). Manual de investigación en Ciencias Sociales. (1a ed.). Ciudad de México, Mexico: Editorial Limusa

Sandoval, C. (2002). Investigación cualitativa. (1ª ed.). Bogota, Colombia: ARFO Editores

### **Análisis**

Anónimo. (2014). "*El teatro anarquista de Julian Beck y el Living Theatre*". Insumissia. Recuperado en: <https://www.antimilitaristas.org/El-teatro-anarquista-de-Julian-Beck-y-el-Living-Theatre.html>

Artaud, A. (1971). "El teatro y su doble". (1°Ed) Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.

Beck, J. (1963). "Canciones de la Revolución". New York, Estados Unidos: Edición digital: C. Carretero

Donato, F. (2007). “Living Theatre: Julian Beck, Fabio Donato, Mario Franco”. Madre Napoli (Museo). Recuperado de: <https://www.madrenapoli.it/en/collection/living-theatre-julian-beck-fabio-donato-mario-franco/>

Granés, C. (2015). “*La invención del Paraíso*”. (1ª Ed). Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editoria.

Grotowski, J. (2011). *Hacia un teatro pobre*. (26 ed.). DF, México: Siglo xxi editores, s. a. de c. v.

Jouve, E. (2018). “*The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises*”. Open Edition Journals. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/erea/6370>

Kalish, J. (2013). “*New York's Living Theater Drops Its Curtains*”. NPR. Recuperado de: <https://www.npr.org/2013/03/30/175765565/new-yorks-living-theater-drops-its-curtains>

Llosa, M, V. (2015). “*El Living Theatre, el arte de la osadía*”. El país. Recuperado de: [https://elpais.com/elpais/2015/05/15/opinion/1431699083\\_706924.html](https://elpais.com/elpais/2015/05/15/opinion/1431699083_706924.html)

Litvak, E. (2013). “Living Theatre Creates Film Production Branch”. The Low-Down News From the Lower East Side. Recuperado de: <https://www.thelodownny.com/leslog/2013/03/living-theatre-creates-film-production-branch.html>

Monteverdi, A. (2001). “*La resistenza del Living*”. Revista ateatro, (39.11). Recuperado de: <http://www.ateatro.it/webzine/2004/05/05/la-resistenza-del-living/>

Marchand, C. (2005). “*Il corpo gioioso del Living Theatre...*”. Revista Ateatro. Recuperado de: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/10/07/il-corpo-gioioso-del-living-theatre/>

New York Surveillance Camera Players. (2013). “The Living Theatre”. New York Surveillance Camera Players. Recuperado de: <http://www.notbored.org/living-theater.html>

NYC – Arts. (2012). “*Living Theatre*”. NYC – Arts. The complete guide. Recuperado en: <https://www.nyc-arts.org/organizations/1865/living-theatre>

Pellerin, P.A. (2018). “*Theatre and Protest in 1968: An Interview with Judith Malina, Co-founder of the Living Theatre*”. Theatre Topics. Recuperado:

<https://muse.jhu.edu/article/700194>

Printed Matter. (2016). “*The Living Theatre Archive In A Box with Boo-Hooray*”. Printed Matter. Recuperado de: <https://www.printedmatter.org/programs/events/536>

Rosell, C, R. (2015). “Living Theatre, la historia del arte escénico radical”. Milenio.

Recuperado de: <https://www.milenio.com/cultura/living-theatre-historia-arte-escenico-radical>

Savoia, C. (2005). “*Enigmas del Living Theatre. Revista Ateatro.*”. Recuperado de:

<http://www.trax.it/olivieropdp/Enigmas-Savoia.htm>

Sansalone, L. (2005). “LA VISIONE DI ANTIGONE”. Revista Ateatro. Recuperado de:

<https://www.ateatro.it/webzine/2005/10/05/la-visione-di-antigone/>

Terrell, W& Marrs, B, A. (1984). “*THE LIVING THEATRE: HISTORY, THEATRICALS, AND POLITICS*”. [Magister, Universidad Tecnológica de Texas]. Recuperado en:

file:///C:/Users/Jos%C3%A9%20Agust%C3%ADn/Documents/JOSE%20AGUSTIN/LICENCIATURA/Seminario/Segundo%20semestre/Tesis.pdf

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2013). “*The Living Theatre American theatrical Company*”. The Editors of Encyclopaedia Britannica. Recuperado de:

<https://www.britannica.com/topic/The-Living-Theatre>

Tytell, J. (1999). “*Arte, exilio y escándalo: The Living Theatre*”. (1ª Ed). Barcelona,

España: Los libros de la liebre de Marzo, S.L.

Turner, V, W. (1969). “*El proceso Ritual*”. (1ª Ed) Nueva York, Estados Unidos: Versión Castellana de la Editorial.

Vidal, C. (2013). “The Living Theatre”. Revista Acracia. Recuperado de:

[http://acracia.org/historico/Acracia/The\\_Living\\_Theatre.html](http://acracia.org/historico/Acracia/The_Living_Theatre.html)

Weber, B. (2015). “*Judith Malina, Founder of the Living Theater, Dies at 88*”. The New York Time. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2015/04/11/theater/judith-malina-founder-of-the-living-theater-dies-at-88.html>

## Documentación Completa

### 1- Artículos de revistas y Libros:

Autor	Título	Tipo de material	Fuente	Año	País	Criterios	
1.1	Oliviero Ponte di Pino	Dall’archivio di ateatro. Pasqua con Judith e Julian	Artículos	Revista Ateatro	2015	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
Link: <a href="http://www.ateatro.it/webzine/2015/04/11/dallarchivio-di-ateatro-pasqua-con-judith-e-julian/">http://www.ateatro.it/webzine/2015/04/11/dallarchivio-di-ateatro-pasqua-con-judith-e-julian/</a>							
1.2	Cristina Valenti	Sono più intelligente oggi, a 87 anni, di quanto non fossi a 80. L’ultima conversazione con Judith Malina	Artículos	Revista Ateatro	2015	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="http://www.ateatro.it/webzine/2015/04/20/sono-piu-intelligente-oggi-a-87-anni-di-quanto-non-fossi-a-80-ultima-conversazione-con-judith-malina/">http://www.ateatro.it/webzine/2015/04/20/sono-piu-intelligente-oggi-a-87-anni-di-quanto-non-fossi-a-80-ultima-conversazione-con-judith-malina/</a>							
1.3	Carlos Granés	La Invención del Paraíso: El Living Theatre y el Arte de la Osadía (Pensamiento)	Libro	Venta Online	2015	Colombia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.buscalibre.cl/libro-la-invencion-del-paraíso-pensamiento/9788430609444/p/46506435">https://www.buscalibre.cl/libro-la-invencion-del-paraíso-pensamiento/9788430609444/p/46506435</a>							
1.4	Cristina Valenti	Judith Malina, la più radicale e profonda rivoluzionaria del teatro	Artículos	Revista Ateatro	2015	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.ateatro.it/webzine/2015/04/13/judith-malina-la-piu-radicale-e-profonda-rivoluzionaria-del-teatro/">https://www.ateatro.it/webzine/2015/04/13/judith-malina-la-piu-radicale-e-profonda-rivoluzionaria-del-teatro/</a>							
1.5	Carla Pagliero	La scena del conflitto Il teatro in piazza del Living Theatre	Artículos	Revista La pruder storiein movimento	2014	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.

Link: <http://storieinmovimento.org/2014/08/16/la-scena-del-conflitto-il-teatro-in-piazza-del-living-theatre/>

1.6	Fernando Mastropasqua	Entrare in scena	Artículos	Revista Digital Performance	2013	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
-----	-----------------------	------------------	-----------	-----------------------------	------	--------	---

Link: <https://www.annamonteverdi.it/digital/entrare-in-scena-di-fernando-mastropasqua/>

1.7	Erica Magris, Oliviero Ponte di Pino	Per una fenomenologia dell'attore (con risata)	Artículos	Revista Ateatro	2011	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
-----	--------------------------------------	--	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2011/08/08/per-una-fenomenologia-dellattore-con-risata/>

1.8	Anna Maria Monteverdi	Judith Malina e Hanon Reznikov in Italia per celebrare Julian Beck	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
-----	-----------------------	--	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/10/02/judith-malina-e-hanon-reznikov-in-italia-per-celebrare-julian-beck/>

1.9	Roberto Paci Dalò	Kol Beck – Living Strings: un omaggio radiofonico al Living Theatre	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
-----	-------------------	---	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/09/14/kol-beck-%C2%96-living-strings-un-omaggio-radiofonico-al-living-theatre/>

1.10	Anna Maria Monteverdi	Mysteries o della poesia dei cinque sensi a teatro	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
------	-----------------------	--	-----------	-----------------	------	--------	--

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/09/05/mysteries-o-della-poesia-dei-cinque-sensi-a-teatro/>

1.11	Anna Maria Monteverdi	L'archivio del Living all'ORSA di Torino. Una intervista a Edoardo Fadini	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	-----------------------	---	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <https://www.ateatro.it/webzine/2005/09/03/larchivio-del-living-allorsa-di-torino-una-intervista-a-edoardo-fadini/>

1.12	Anna Maria Monteverdi	Il mio Living ha quindici anni	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	-----------------------	--------------------------------	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/12/09/il-mio-living-ha-quinici-anni/>

1.13	Hanon Reznikov	Tom, Ilión, Malina e Hanon sulla tomba di Julian Beck (con una poesia di Dacia Maraini)	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	----------------	---	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/09/15/tom-ilion-malina-e-hanon-sulla-tomba-di-julian-beck-con-una-poesia-di-dacia-maraini/>

1.14	Cathy Marchand	Il corpo gioioso del Living Theatre...	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	----------------	--	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/10/07/il-corpo-gioioso-del-living-theatre/>

1.15	Carola Savoia	Enigmas del Living Theatre	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	---------------	----------------------------	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.trax.it/olivieropdp/Enigmas-Savoia.htm>

1.16	Gary Brackett	Julian Beck ieri e oggi	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	---------------	-------------------------	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/09/12/julian-beck-ieri-e-oggi/>

1.17	Laura Sansalone	LA VISIONE DI ANTIGONE	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	-----------------	------------------------	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <https://www.ateatro.it/webzine/2005/10/05/la-visione-di-antigone/>

1.18	Tom Walker	Julian and I – October 9, 1985	Artículos	Revista Ateatro	2005	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	------------	--------------------------------	-----------	-----------------	------	--------	---

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2005/09/08/julian-and-i-%C2%96-october-9-1985/>

1.19	Anna Maria Monteverdi	Fuck the Legend!	Artículos	Revista Ateatro	2004	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
------	-----------------------	------------------	-----------	-----------------	------	--------	--

Link: <http://www.ateatro.it/webzine/2004/05/22/fuck-the-legend/>

1.20	Anna Maria Monteverdi	La resistenza del Living	Artículos	Revista Ateatro	2004	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="http://www.ateatro.it/webzine/2004/05/05/la-resistenza-del-living/">http://www.ateatro.it/webzine/2004/05/05/la-resistenza-del-living/</a>							
1.21	Fernando Mastropasqua	Il gesto di Antigone	Artículos	Revista Ateatro	2003	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="http://www.ateatro.it/webzine/2003/12/20/il-gesto-di-antigone/">http://www.ateatro.it/webzine/2003/12/20/il-gesto-di-antigone/</a>							
1.22	Anna Maria Monteverdi	Due giorni con Judith Malina e Hanon Reznikov	Artículos	Revista Ateatro	2003	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
Link: <a href="http://www.ateatro.it/webzine/2003/10/08/due-giorni-con-judith-malina-e-hanon-reznikov/">http://www.ateatro.it/webzine/2003/10/08/due-giorni-con-judith-malina-e-hanon-reznikov/</a>							
1.23	Anna Maria Monteverdi	Living Now	Artículos	Revista Ateatro	2002	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
Link: <a href="http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=39&amp;ord=10">http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=39&amp;ord=10</a>							
1.24	Oliviero Ponte di Pino	I Frankenstein del Living Theatre	Artículos	Revista Ateatro	2002	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
Link: <a href="http://www.ateatro.it/webzine/2002/03/02/i-frankenstein-del-living-theatre/">http://www.ateatro.it/webzine/2002/03/02/i-frankenstein-del-living-theatre/</a>							
1.25	Lorena Cristini	Resistance: "Dentro l'oscuro problema, una speranza brillante"	Artículos	Revista Ateatro	2001	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre
Link: <a href="http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=39&amp;ord=11">http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=39&amp;ord=11</a>							
1.26	Oliviero Ponte di Pino	Il teatro e la mia questione ebraica Sul Living Theatre, Franz Kafka e soprattutto Moni Ovadia	Artículos	Revista Ateatro	1987	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="http://www.trax.it/olivieropdp/ovadia.htm">http://www.trax.it/olivieropdp/ovadia.htm</a>							

1.27	John Tytell	Arte, exilio y escándalo: The Living Theatre	Libro	Biblioteca capitán Nemo	1999	España	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.casadellibro.com/libro-the-living-theatre-arte-exilio-y-escandalo/9788487403408/674687">https://www.casadellibro.com/libro-the-living-theatre-arte-exilio-y-escandalo/9788487403408/674687</a>							
1.28	Julian Beck (Living Theatre)	Canciones de la RevoluciónGran	Libro	Internet PDF	1963	Estados Unidos	Libro escrito por el Living Theatre, permite analizar sus intereses en la creación escénica.
Link: <a href="https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Julian%20Beck%20-%20Canciones%20de%20la%20revolucion.pdf">https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Julian%20Beck%20-%20Canciones%20de%20la%20revolucion.pdf</a>							

## 2- Noticias y páginas web:

	Página web/Sitio	Título	Autor	Año	País	Criterio
2.1	Literary Theory and Criticism	The Living Theatre	Nasrullah Mambrol	2021	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://literariness.org/2021/04/16/the-living-theatre/">https://literariness.org/2021/04/16/the-living-theatre/</a>						
2.2	El norte de castilla	La ordenada anarquía de The Living Theatre, según Walker	Victoria M. Niño	2019	España	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.elnortedecastilla.es/culturas/teatrodecalle/ordenada-anarquia-living-20190518211106-nt.html">https://www.elnortedecastilla.es/culturas/teatrodecalle/ordenada-anarquia-living-20190518211106-nt.html</a>						
2.3	Open Edition Journals	The Living Theatre and the French 1968 Revolution: Of Political and Theatrical Crises	Emeline Jouve	2018	Francia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://journals.openedition.org/erea/6370">https://journals.openedition.org/erea/6370</a>						
2.4	El Telégrafo	Julian Beck y Judith Malina: el Living Theatre o el arte de la osadía	Carla Badillo Coronado	2018	Ecuador	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/julian-beck-y-judith-malina-el-living-theatre-o-el-arte-de-la-osadia">https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/julian-beck-y-judith-malina-el-living-theatre-o-el-arte-de-la-osadia</a>						

2.5	IDIS	The Living Theatre	Carlos Trilnick	2018	Argentina	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://proyectoidis.org/the-living-theatre/">https://proyectoidis.org/the-living-theatre/</a>						
2.6	Theatre Topics	Theatre and Protest in 1968: An Interview with Judith Malina, Co-founder of the Living Theatre	Pierre-Antoine Pellerin	2018	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.jhuptheatre.org/theatre-topics/online-content/issue/theatre-topics-volume-28-number-2-july-2018/theatre-and-protest">https://www.jhuptheatre.org/theatre-topics/online-content/issue/theatre-topics-volume-28-number-2-july-2018/theatre-and-protest</a>						
2.7	Printed Matter	The Living Theatre Archive In A Box with Boo-Hooray	Printed Matter	2016	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.printedmatter.org/programs/events/536">https://www.printedmatter.org/programs/events/536</a>						
2.8	Lima Gris	THE BRIG (1964) DEL CINEASTA LITUANO JONAS MEKAS	Rodolfo Acevedo	2016	Perú	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://limagris.com/the-brig-1964-del-cineasta-lituano-jonas-mekas/">https://limagris.com/the-brig-1964-del-cineasta-lituano-jonas-mekas/</a>						
2.9	Fondazione Morra	Living Theatre	The Living Theatre	2015	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.fondazionemorra.org/en/archivi/living-theatre/">https://www.fondazionemorra.org/en/archivi/living-theatre/</a>						
2.10	Milenio	Living Theatre, la historia del arte escénico radical	Carlos Rubio Rosell	2015	Mexico	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.milenio.com/cultura/living-theatre-historia-arte-escenico-radical">https://www.milenio.com/cultura/living-theatre-historia-arte-escenico-radical</a>						
2.11	El país	El Living Theatre, el arte de la osadía	Mario Vargas Llosa	2015	España	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://elpais.com/elpais/2015/05/15/opinion/1431699083_706924.html">https://elpais.com/elpais/2015/05/15/opinion/1431699083_706924.html</a>						
2.12	The New York Time	Judith Malina, Founder of the Living Theater, Dies at 88	Bruce Weber	2015	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.nytimes.com/2015/04/11/theater/judith-malina-founder-of-the-living-theater-dies-at-88.html">https://www.nytimes.com/2015/04/11/theater/judith-malina-founder-of-the-living-theater-dies-at-88.html</a>						
2.13	The Low-Down News From the Lower East Side	Judith Malina, Living Theatre Visionary, Dies at 88	Ed Litvak	2015	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.

Link: <https://www.thelodownny.com/leslog/2015/04/judith-malina-living-theatre-visionary-dies-at-88.html>

2.14	The Low-Down News From the Lower East Side	Arts Watch: The Living Theatre Debuts New Work by Judith Malina at The Clemente	Traven Rice	2014	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	--	---	-------------	------	----------------	---

Link: <https://www.thelodownny.com/leslog/2014/03/arts-watch-the-living-theatre-debuts-new-work-by-judith-malina-at-the-clemente.html>

2.15	Insumissia	El teatro anarquista de Julian Beck y el Living Theatre	Anónimo	2014	España	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	------------	---	---------	------	--------	---

Link: <https://www.antimilitaristas.org/El-teatro-anarquista-de-Julian-Beck-y-el-Living-Theatre.html>

2.16	Berliner Festspiele	Focus Living Theatre	Theater Treffen	2014	Alemania	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	---------------------	----------------------	-----------------	------	----------	---

Link: <https://www.berlinerfestspiele.de/en/theatertreffen/programm/2021/focus/termine.html>

2.17	New York Surveillance Camera Players	The Living Theatre	New York Surveillance Camera Players	2013	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	--------------------------------------	--------------------	--------------------------------------	------	----------------	---

Link: <http://www.notbored.org/living-theater.html>

2.18	NPR	New York's Living Theater Drops Its Curtains	Jon Kalish	2013	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	-----	--	------------	------	----------------	---

Link: <https://www.npr.org/2013/03/30/175765565/new-yorks-living-theater-drops-its-curtains>

2.19	Encyclopaedia Britannica	The Living Theatre American theatrical company	The Editors of Encyclopaedia Britannica	2013	Gran Bretaña	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	--------------------------	--	---	------	--------------	---

Link: <https://www.britannica.com/topic/The-Living-Theatre>

2.20	Acracia	The Living Theatre	Capi Vidal	2013	España	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	---------	--------------------	------------	------	--------	---

Link: [http://acracia.org/historico/Acracia/The\\_Living\\_Theatre.html](http://acracia.org/historico/Acracia/The_Living_Theatre.html)

2.21	hyperallergic	Death of the Living Theatre, Vanguard of Downtown Avant Garde Loses Its LES Space	Allison Meier	2013	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
------	---------------	---	---------------	------	----------------	---

Link: <https://hyperallergic.com/65878/living-theatre-leaves-lower-east-side-space/>

2.22	The Low-Down News From the Lower East Side	Living Theatre Creates Film Production Branch	Ed Litvak	2013	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.thelodownny.com/leslog/2013/03/living-theatre-creates-film-production-branch.html">https://www.thelodownny.com/leslog/2013/03/living-theatre-creates-film-production-branch.html</a>						
2.23	NYC – Arts The complete guide	2012 Undergroundzero Festival	NYC – Arts The complete guide	2012	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.nyc-arts.org/collections/32725/2012-undergroundzero-festival">https://www.nyc-arts.org/collections/32725/2012-undergroundzero-festival</a>						
2.24	NYC – Arts The complete guide	Living Theatre	NYC – Arts The complete guide	2012	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.nyc-arts.org/organizations/1865/living-theatre">https://www.nyc-arts.org/organizations/1865/living-theatre</a>						
2.25	The Low-Down News From the Lower East Side	Living Theatre Revisits Seven Meditations On Political Sado- Masochism	Traven Rice	2011	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.thelodownny.com/leslog/2011/03/living-theatre-revisits-seven-meditations-on-political-sado-masochism.html">https://www.thelodownny.com/leslog/2011/03/living-theatre-revisits-seven-meditations-on-political-sado-masochism.html</a>						
2.26	CCCB	The Living Theatre Cine Invisible	CCCB	2008	España	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/the-living-theatre/219646">http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/the-living-theatre/219646</a>						
2.27	Madre Napoli (Museo)	Living Theatre: Julian Beck, Fabio Donato, Mario Franco	Fabio Donato	2007	Italia	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.
Link: <a href="https://www.madrenapoli.it/en/collection/living-theatre-julian-beck-fabio-donato-mario-franco/">https://www.madrenapoli.it/en/collection/living-theatre-julian-beck-fabio-donato-mario-franco/</a>						

### 3- Tesis:

	Autor	Universidad/Grado	Título	Año	País	Criterio
3.1	W, Terrell y B, A, Marrs	Universidad Tecnológica de Texas/ Magister	THE LIVING THEATRE: HISTORY, THEATRICALS, AND POLITICS	1984	Estados Unidos	Reconstrucción de la historia del Living Theatre.

**Audiovisual:**

	Autor de la fuente	Título	Fuente y Formato	Año	País	Criterio
4.1	Alex Goldblum	"The Living Theatre: Poetry, Politics, & Protest"	Youtube / Video	2007	Estados Unidos	Acercamiento de las puestas en escenas del Living Theatre y a sus formas de trabajo.
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=yua-dLiXAI&amp;t=17s">https://www.youtube.com/watch?v=yua-dLiXAI&amp;t=17s</a>						
4.2	Fulvio Fossati	The Living Theatre - RESISTENCE	Youtube / Video	2002	Estados Unidos	Acercamiento de las puestas en escenas de la obra Resistence! De la compañía.
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=p3ff_jAkkwU">https://www.youtube.com/watch?v=p3ff_jAkkwU</a>						
4.3	Gwen Brown	Emergency: Living Theatre	Youtube / Video	1968	Estados Unidos	Acercamiento de diversas puestas en escenas del Living Theatre como: "Mysteries", "ParadiseNow" y "Frankenstein"
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=8gSXw_O4a00">https://www.youtube.com/watch?v=8gSXw_O4a00</a>						
4.4	Carlos Costas	"The Living Theatre. Obra Paradise Now"	Youtube / Video	1968	Francia	Es la obra "Paradise Now" del Living Theatre. Permite análisis de su trabajo,
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ZaUpu67D_wA">https://www.youtube.com/watch?v=ZaUpu67D_wA</a>						
4.5	Lata S Singh	Antigone Brecht Living Theatre	Youtube / Video	1967	Estados Unidos	Es la obra completa de Antígona del Living Theatre. Permite análisis de su trabajo,
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=v91pfmkvK4Q&amp;t=1s">https://www.youtube.com/watch?v=v91pfmkvK4Q&amp;t=1s</a>						
4.6	Tomás Olano	Les Chemins perdus - Philippe Garrel	Youtube / Video	1966	Francia	Acercamiento de las puestas en escenas del Living Theatre, ya que es una entrevista a los fundadores de la compañía
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=1wHw2cf1M8w&amp;t=1266s">https://www.youtube.com/watch?v=1wHw2cf1M8w&amp;t=1266s</a>						

4.7	Anna Maria Monteverdi	Frankenstein living, 1965	Youtube / Video	1965	Italia	Es la obra completa de Frankenstein del Living Theatre en el Festival de Venecia. Permite análisis de su trabajo,
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=iIa1iP8DYtw">https://www.youtube.com/watch?v=iIa1iP8DYtw</a>						
4.8	Jonas Mekas	The Brig	Descarga online / Video	1964	Estados Unidos	Acercamiento de las puestas en escenas de la obra The Brig de la compañía.
Link: <a href="https://film-makerscoop.com/exhibition?source=2534">https://film-makerscoop.com/exhibition?source=2534</a>						
4.9	Carlos Costas	The Living Theatre: Mysteries and Smaller Pieces	Youtube / Video	1964	Francia	Acercamiento de análisis de la puesta en escena de la compañía de la obra "Mysteries and Smaller Pieces"
Link: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Sb_QoojS_ZY&amp;t=408s">https://www.youtube.com/watch?v=Sb_QoojS_ZY&amp;t=408s</a>						

### Textos complementarios

	Autor	Título	Formato	Fuente	Año	País	Criterio
5.1	Antonin Artaud	Teatro y su doble	Libro	Fotocopia de U. de Chile	1938	Francia	Libro importante para comprender las características que opta la compañía en la puesta en escena.
5.2	André Breton	Manifiesto del Surrealismo	Libro	Internet PDF	1924	Francia	Artaud se basa en este manifiesto para crear su teatro, considerando que es

							característico para el Living Theatre
5.3	Pamela Jiménez	El actor desde la psicología de Stanislavski y la intervención social de Boal	Artículo	Revista Universidad de Costa Rica	2021	Costa Rica	Comprensión del Teatro de Boal, influyente en las características de Living Theatre como trabajo de Creación Colectiva, Teatro Social y Teatro Político
5.4	Sergio Rojas	La puesta en obra de la fatalidad: Una lectura del Teatro y su doble	Artículos	Revista teoría del arte de la Universidad de Chile	2005	Chile	Comprensión del Teatro de Artaud, que es sumamente influyente en las características de Living Theatre como trabajo.
5.5	Bertolt Brecht	El pequeño organón del Teatro	Libro	Internet PDF	1949	Alemania	Sumamente importante para comprender el teatro político y social del Living Theatre, considerando la Cercanía de Brecht con Piscator.
5.6	Erwin Piscator	Teatro Político	Libro	Biblioteca Uahc	1960	Alemania	Libro base de la estructura del Teatro Político de la

							compañía, considerando al autor como profesor del Living Theatre.
5.7	Augusto Boal	Teatro del Oprimido	Libro	Internet PDF	1977	Brasil	Permite entender el trabajo de la creación colectiva con acercamientos al teatro político y social del Living Theatre
5.8	Beatriz Rizk	"Creación Colectiva: El Legado de Enrique Buenaventura"	Libro	Biblioteca Uahc	2008	Colombia	Permite comprender la creación colectiva, considerando el trabajo de Enrique Buenaventura como el precursor de la metodol
5.9	Victor Turner	El proceso Ritual	Libro	Pdf de Internet	1969	Estados Unidos	Permite reconocer la características simbólicas que ejerce el teatro del Living Theatre, considerando sus puestas en escenas de manera simbólicas.
5.10	Jerzy Grotowski	Hacia un Teatro Pobre	Libro	Internet PDF	1968	Estados Unidos	Permite comprender la esencia del intérprete que

							buscaba el Living Theatre.
--	--	--	--	--	--	--	-------------------------------