

**Universidad Internacional de La Rioja**  
**Maestría en Teatro y Artes Escénicas**

---

La producción de presencia en la performance de María Teresa Hincapié.

---

Trabajo final de maestría presentado por: Luz Marina Rojas Merchán

Director: Alberto Celarié

Maestro en Artes

Ciudad: Lima

Fecha: 09 de agosto de 2021

## **Resumen**

La presente investigación realiza un análisis descriptivo de la producción de presencia como eje fundamental de la práctica performativa de María Teresa Hincapié, performer colombiana, que indagó en el estudio de las actividades cotidianas, a través, de intervenciones duracionales de más de ocho horas. Estas se caracterizan por la implementación de aspectos como la repetición, la reiteración y la lentitud. Mediante la implementación de dichos aspectos, las actividades cotidianas en las intervenciones de esta artista, se resignifican para adquirir nuevos sentidos dentro de las prácticas sociales y artísticas.

Palabras clave: Presencia, actividad cotidiana, performance, performer

## **Abstract**

This research carries out a descriptive analysis of the production of presence as a fundamental axis of the performative practice of Maria Teresa Hincapié, a Colombian performer, who investigated the study of daily activities, through, durational interventions of more than eight hours. These are characterized by the implementation of aspects such as repetition, reiteration and slowness. Through the implementation of these aspects, the daily activities in this artist's interventions are redefined to acquire new meanings within social and artistic practices.

Keywords: Presence, daily activity, performance, performer

## Índice

<b>I. Introducción.....</b>	<b>4</b>
1.1 Delimitación del objeto de estudio.....	5
1.2 Justificación.....	9
1.3 Objetivo general.....	10
1.3.1 Objetivos Específicos.....	10
<b>II. Cuerpo Teórico.....</b>	<b>11</b>
2.1 Estado de la cuestión .....	11
2.2 Marco teórico.....	16
2.3 Metodología.....	19
<b>1. La Performance.....</b>	<b>20</b>
1.1 Contexto.....	20
1.2 Definición.....	22
1.3 La producción de presencia en la performance.....	22
1.4 La acción en la performance.....	24
<b>2. La Performance de María Teresa Hincapié.....</b>	<b>25</b>
2.1 Sobre María Teresa Hincapié.....	25
2.2 Las Intervenciones de María Teresa Hincapié.....	26
2.3 La performance duracional en la obra de María Teresa Hincapié.....	28
2.4 La performance intermedial en la obra de María Teresa Hincapié.....	30
<b>III. Conclusiones.....</b>	<b>31</b>
<b>IV. Bibliografía.....</b>	<b>32</b>

## I. Introducción

Esta investigación toma como eje de estudio la práctica de la performance como uno de los fenómenos teatrales que ha tomado mayor relevancia en la práctica escénica contemporánea. Particularmente en Latinoamérica, esta práctica ha sido abordada por mujeres performers que ponen en cuestión ideas hegemónicas sobre el género, las estructuras de poder o los mecanismos de control inmersos en las estructuras sociales políticas y económicas. Estos cuestionamientos generan una inestabilidad en dichas estructuras, para abrir la posibilidad a nuevas perspectivas dentro de estas.

Es por ello que el cuerpo y la acción, esta última entendida como intervención en la práctica de la performance, se constituyen en discurso y poética de este acontecer, en medio y objeto artístico. En este sentido, esta investigación se centra en el análisis de la performance de María Teresa Hincapié, performer colombiana, que desarrolla su trabajo creativo e investigativo alrededor del estudio de actividades cotidianas con el fin de encontrar un componente contemplativo de las mismas desde la conciencia corporal para trasgredir la mecanización y la pérdida de sentido sobre estas a través de la restauración de la conducta.

Por lo tanto, la intención de este trabajo es dar cuenta de los factores estéticos y técnicos que configuran la propuesta escénica de Hincapié desde la práctica presentacional, donde aspectos como, la producción de presencia y la dilatación de la misma en la ejecución de las actividades cotidianas, generan una plasticidad particular en sus intervenciones caracterizadas por la repetición y el carácter duracional. Asimismo, se busca analizar las relaciones entre las intervenciones de la performance de Hincapié con las artes visuales, ya que forma parte de la propuesta escénica de esta performer.

En el primer capítulo, se abordarán, aspectos relacionados con el contexto y la definición de performance teniendo en cuenta las características que la conforman como la producción de presencia, la amplificación del tiempo y del espacio, la acción como intervención duracional y el cuerpo llevado al límite para la realización del análisis de la performance de Hincapié.

En el segundo capítulo, se realizará una breve reseña biográfica sobre María Teresa Hincapié, asimismo, se describirán los ejes transversales que constituyen la performance de

esta artista para explicar en primera instancia, los aspectos comunes en sus performances, como la repetición, la duración y las particularidades de las intervenciones en su trabajo escénico relacionadas con la producción de presencia y las actividades cotidianas y extracotidianas. En segunda instancia, se realizará una breve explicación de la articulación de su performance con las artes visuales.

Por último, se desarrollarán las conclusiones que dan cuenta de lo analizado durante el proceso de investigación para poner en evidencia algunos alcances del aporte del trabajo de esta artista al campo de las artes escénicas y, asimismo, de los vacíos, temas y aspectos por desarrollar en nuevas investigaciones.

### **1.1 Delimitación y Planteamiento del Problema de Investigación**

La necesidad de indagar en la performance como práctica escénica y política surge de mi interés por esta, ya que abordo componentes de la misma en las propuestas escénicas que llevo realizando durante casi cinco años. Dentro de este proceso, la influencia de María Teresa Hincapié, una de las performers más importantes en Colombia, ha sido determinante tanto para las investigaciones prácticas que realizo como para el trabajo de otros performers, debido a que se le considera una de las pioneras de la performance en dicho país.

María Teresa Hincapié fue una actriz y performer colombiana y su trabajo se caracterizó por el uso del cuerpo como espacio y lugar de reflexión sobre lo sagrado, lo femenino y lo cotidiano. Para ello, indaga en el estudio de actividades relacionadas con la vida cotidiana, como: limpiar, maquillarse, cocinar, guardar, ordenar objetos o caminar, con el fin de resignificar lo sagrado de dichas actividades. Según Heller (1967), “La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social.” (P.25). En este sentido, la reproducción hace referencia al mundo ya existente en el que el hombre debe aprender los sistemas ya establecidos.

Todo hombre al nacer se encuentra en un mundo ya existente, independientemente de él. Este mundo se le presenta ya «constituido» y aquí él debe conservarse y dar prueba de capacidad vital. (El particular nace en condiciones sociales concretas, en

sistemas concretos de expectativas, dentro de instituciones concretas. Ante todo debe aprender a «usar» las cosas, apropiarse de los sistemas de usos y de los sistemas de expectativas, esto es, debe conservarse exactamente en el modo necesario y posible en una época determinada en el ámbito de un estrato social dado. Por consiguiente, la reproducción del hombre particular es siempre reproducción de un hombre histórico, de un modo particular en un mundo concreto. (Heller, 1967. P.27)

De esta manera, Hincapié pone en cuestión la mecanización de las actividades cotidianas constitutivas de los diferentes momentos y formas en los que el hombre se apropia de estas para poner a prueba su capacidad vital dentro del modelo capitalista.

Cuanto más dinámica es la sociedad, cuanto más casual es la relación del particular con el ambiente en que se encuentra al nacer (especialmente después de la llegada del capitalismo) tanto más está obligado el hombre a poner continuamente a prueba su capacidad vital, y esto para toda la vida. (Heller, 1967.p.28)

Para ello, Hincapié apela a su cuerpo llevado al límite para restituir la mirada sobre lo cotidiano. Su cuerpo se constituye en el eje principal de la práctica escénica en la performance, que, como señala Alcázar, se constituye en el soporte de la obra, se convierte en la materia prima con la que se experimenta, se explora, se cuestiona y se transforma: “El cuerpo es tanto herramienta como producto.” (Alcázar, 2001, p. 333).

La investigación y el estudio en detalle de las acciones físicas y las actividades cotidianas son fundamentales en el trabajo de Hincapié. Desde su formación como actriz en el grupo Acto Latino en Colombia donde existía una marcada tendencia hacia el trabajo del cuerpo, influidos en una primera etapa, por el teatro popular y, en una segunda etapa, por los postulados de Grotowski y Barba. Estas referencias fueron de vital importancia en el camino que la llevaría posteriormente a desarrollar el trabajo sobre la práctica escénica, ya no desde el lugar de la representación, sino desde la presentación a través de la presencia de su cuerpo fenoménico como performer.

Sentía que el teatro no me daba la riqueza expresiva que buscaba, me empecé a sentir ahogada en el escenario, hubo un tiempo muy consciente de ese tránsito y fue de *Ondina a Parquedades*, luego a *Vitrina* y, finalmente a *Una cosa es una cosa*. En

ese proceso el teatro como representación no vuelve a existir en mí. Lo que existe es mi vida. Es María Teresa Hincapié en vivo y en directo. (Entrevista a María Teresa, citada por Gómez, pg. 46.)

En este sentido, las búsquedas creativas y escénicas de María Teresa Hincapié, como lo mencioné anteriormente, se enfocaron en el estudio de actividades cotidianas tomando como punto de enunciación su posicionamiento como mujer, madre, artista, ser humano y sujeto social del contexto político y económico colombiano. Estas perspectivas la llevaron a reflexionar desde su quehacer artístico sobre la realidad cotidiana, por lo que Hincapié se planteó el estudio de las actividades cotidianas a partir de un trabajo corporal intenso, interés que surgió en ella desde su etapa como actriz. “María Teresa aún no estaba pensando en la performance ni en el arte conceptual, pero se sentía interesada en trabajar la cotidianidad.” (Ramírez, 2006, p. 178)

En ese proceso, Hincapié encuentra en la práctica de la performance una vía para indagar en sus inquietudes tanto creativas como discursivas. Sus búsquedas abordan, por un lado, la plasticidad corporal desde el plano pre expresivo. Por otro lado, la resignificación de las actividades cotidianas a partir del cambio y realización de estas fuera de su contexto. Para Hincapié citada por Ramírez (2006) “Performance traduce el arte de la acción y la acción es todo lo que tiene vida. Por lo tanto, creo que la performance es un llamado a la vida.”(p.172). Es importante señalar que el concepto de acción desde los estudios de performance hace referencia al concepto de acto o intervención. Según Taylor, “La acción concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo “actuar”, en el sentido de intervenir”. (Fuentes y Taylor, 2011.p. 26) Por lo tanto, para el desarrollo de esta investigación se usará el concepto intervención.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la performance es el arte de la acción o arte en vivo, desde su dimensión epistemológica permite comprender el mundo desde nuevas perspectivas, analizar diferentes sucesos y por ende, la construcción de conocimiento desde la práctica escénica. “En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Taylor. 2012 P.27)

Por ello, en la performance, la teatralidad que se establece en esta, se articula a través de la ejecución de actos donde el cuerpo fenoménico de la performer se constituye en el eje organizador de la mirada del otro, el público. “La teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.” (Dubatti, 2017, p.15). De la misma forma, sobre teatralidad, señala Taylor (2012) es un fenómeno que no se limita al teatro sino que es inherente a diferentes prácticas sociales como la religión, la política o los deportes. (p. 40). Por lo que la performance genera una teatralidad liminal que pone en tensión diferentes esferas sociales y artísticas.

En la práctica escénica de Hincapié, la teatralidad se genera a través, de la producción de la presencia y la ejecución de actividades cotidianas en intervenciones de carácter duracional. La presencia según Gumbrecht<sup>1</sup> (2005) es aquello que esta frente a nosotros, palpable, tangible, al alcance de nuestra mirada. (p.31) Asimismo, el término producción es referido por el autor como, sacar adelante, traer a primer plano. (2005. P. 31). De este modo, el concepto producción de presencia alude a la forma y a aquello que se pone en primer plano en la performance, en este caso, el cuerpo fenoménico de la performer.

Desde la práctica escénica, por un lado los estudios de presencia, en la práctica performativa, estos hacen referencia a la forma en que el/la performer organiza su cuerpo para atraer la atención de un determinado público.” (Icle, citado por Rojas 2020, p. 44). Por otro lado, desde la Antropología teatral, la producción de presencia se enmarca en la etapa pre expresiva, “Un cuerpo en vida, dilata la presencia del actor y la percepción del espectador” (Barba, 2010, p.54). Esta dilatación de la presencia en la performance de Hincapié sugiere el tránsito de una actividad cotidiana hacia una actividad extra cotidiana.

De esta manera, en la presente investigación se plantea un análisis sobre los aspectos que intervienen en la producción de presencia, en la ejecución de las actividades cotidianas y la relación espacio-tiempo que se desarrolla en la performance de Hincapié.

Por consiguiente, surgen los siguientes interrogantes alrededor del concepto de presencia: ¿es posible asociar el concepto de dilatación de la presencia como aspecto

---

<sup>1</sup> Hans Ulrich Gumbrecht es un teórico de origen alemán. Su trabajo abarca la filosofía, la filología, la historia. Es catedrático de la Universidad de Stanford en Estados Unidos.



determinante en la amplificación de las actividades cotidianas realizadas por Hincapié para establecer nuevas percepciones de las mismas? ¿A partir de la producción de presencia de la performer es posible resignificar las acciones cotidianas?

Al pensar en la resignificación de las acciones cotidianas, se establecen relaciones, como una forma de liminalidad en la práctica de Hincapié, vale la pena indagar en las diferentes relaciones fronterizas que se dan tanto en el discurso, es decir, desde los cuestionamientos sociales, políticos y económicos que realiza a través del trabajo sobre las actividades cotidianas y el retorno a lo contemplativo de las mismas, como en los aspectos constitutivos de la poética presentacional de su obra.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente llego a la siguiente formulación del problema: ¿De qué manera la producción de presencia resignifica las actividades cotidianas en la performance de María Teresa Hincapié?

Para el desarrollo de esta investigación tomaré como referencia los trabajos más representativos de María Teresa Hincapié, como: *Parquedades* (1987), *Vitrina* (1989) *Una cosa es una cosa* (1990), *El espacio se mueve despacio* (2003). Con ello, no se pretende abarcar el estudio detallado de cada una de las propuestas mencionadas puesto que se necesitaría un trabajo de otro nivel y tiempo de investigación. Lo que se plantea es analizar el tipo de acciones, las características de las mismas y las temáticas abordadas en cada una de ellas, estableciendo relaciones y diferencias desde la producción de presencia como resignificación de lo cotidiano en la práctica de la performance.

Por último, quisiera señalar que si bien existen textos, como, ensayos, artículos e investigaciones sobre esta artista, estos no particularizan en los temas planteados en la presente investigación. Sin embargo, se aproximan a revisar la relación de lo cotidiano y las nuevas ritualidades, la construcción de ciudadanía desde la práctica de la performance y el uso del espacio público.

## **1.2 Justificación**

La presente investigación parte del interés por la performance de María Teresa Hincapié, actriz y performer colombiana, pionera en la práctica de la performance en Colombia. Dicha práctica ha sido relevante para el desarrollo de las artes escénicas en

Latinoamérica, ya que se ha articulado con elementos de otras artes a través del discurso del cuerpo fenoménico de la performer en relación con los objetos, con los medios audiovisuales y con el uso del espacio.

Es así, que indagar en las particularidades de la obra de esta performer es de vital importancia, ya que se constituyen en un referente valioso para los procesos de sistematización y construcción de conocimiento dentro de la investigación en las artes escénicas, específicamente en las prácticas de la performance. De esta manera, la pertinencia de esta investigación consiste en profundizar en la reflexión sobre los procesos políticos, sociales y culturales que han influido en el desarrollo de esta práctica escénica.

En este sentido, examinar los fundamentos técnicos y poéticos sobre los cuales se desarrolla la performance de Hincapié, implica, abordar tanto los discursos que ponen en cuestión el lugar de la mujer en la sociedad, las relaciones entre lo cotidiano y lo sagrado, como los elementos estéticos de su práctica que establecen una serie de tensiones entre lo presentacional y lo representacional. Estas tensiones tienen su precedente en la experiencia de esta performer en su primera etapa artística donde se desarrolló como actriz. Por lo tanto, es el estudio de este vínculo donde radica el impacto de su obra y por ende de la presente investigación ya que se constituyen en referentes para otros artistas e investigadores interesados en las disertaciones sobre la presencia como base fundamental de esta práctica escénica.

### **1.3 Objetivo General**

Analizar la manera en que la producción de presencia resignifica las actividades cotidianas en la performance de María Teresa Hincapié

#### **1.3.1 Objetivos Específicos**

Describir los aspectos que intervienen en la producción de presencia dentro de la práctica de la performance.

Explicar las relaciones que se establecen entre la producción de presencia y la amplificación de las actividades cotidianas en la performance de María Teresa Hincapié

Describir las relaciones entre las intervenciones de la performance duracional de Hincapié con las artes visuales

## II. Cuerpo Teórico

En este apartado desarrollaré el cuerpo teórico de la investigación que contiene, en primer lugar, el estado de la cuestión sobre el tema propuesto, para dar cuenta de los aportes que se han hecho con respecto a la obra de María Teresa Hincapié en relación a los conceptos abordados. En segundo lugar, el marco teórico sobre el que se realizará el análisis en los siguientes capítulos. Por último, una breve descripción de la metodología que se utilizará para el desarrollo de esta investigación.

### 2.1 Breve Estado de la Cuestión

A continuación realizaré una breve revisión de artículos, investigaciones, y libros que se aproximan por un lado, a los conceptos propuestos en el presente tema de investigación relacionados con la obra de María Teresa Hincapié. Por otro lado, se encuentran textos que dan cuenta tanto de sus performances como de su proceso artístico que transita desde el lugar de la actriz al lugar de la performer.

En el texto, *Elemental, Vida y obra de María Teresa Hincapié*, (2010) Serna y Gómez recopilan una serie de artículos realizados por directores, académicos y artistas, que reflexionan, por un lado, alrededor de las diferentes etapas de la vida artística de Hincapié dando cuenta de los factores e impulsos que determinaron el camino hacia la realización de su obra como parte de un homenaje realizado a la artista dos años después de su muerte. Por otro lado, se profundizan en aspectos específicos de su performance como la práctica escénica sobre actividades cotidianas, las relaciones interdisciplinarias con las artes plásticas y las artes visuales, la disciplina la intensidad y el riesgo de sus intervenciones duracionales.

El valor primordial de su trabajo residía en “la impresionante intensidad que proyectaba en sus presentaciones”. Esta intensidad era posible captarla ante su presencia, cuando sin la mediación de una cámara se podía ver su cuerpo disciplinado, la tensión de sus músculos, de sus movimientos lentos y su mirada dirigida hacia el infinito absolutamente concentrada en cada movimiento de su cuerpo e inspirada por una profunda espiritualidad que daba sentido a su acción. (Rodríguez, en *Elemental*, 2010. P.8)

Hacia el final del texto también se realiza una exposición de fotografías y comentarios de la misma artista de sus performances. La importancia de este texto para el desarrollo de presente investigación radica en la recopilación de documentos que comprenden no sólo artículos, sino también imágenes y testimonios de la performer que dan cuenta de los procesos y de las performances de Hincapié.

En el artículo, *La performance de María Teresa Hincapié* (2006) Ramírez Molano realiza una descripción sobre la obra de Hincapié tomando en cuenta la posición de esta como, artista, investigadora, performer y maestra articulando sus testimonios. En este documento, se hace un breve recorrido por la historia de esta artista desde su práctica escénica en las tablas y su proceso de transición hacia la performance. Asimismo, expone los fundamentos sobre los cuales Hincapié aborda la práctica de la performance en cada una de sus propuestas dando cuenta de los impulsos, las experiencias y los objetivos que la llevaron hacia dicha práctica.

Cada acción suya es un llamado a la reflexión, es una amorosa protesta y una invitación a recuperar el sentido, a sacralizar la vida del sujeto contemporáneo que no encuentra lugar en el mundo. Ella se siente solidaria con la época actual y le quiere responder con su arte como camino de construcción, de reflexión, de búsqueda y encuentro desde sus intervenciones como respuestas amorosas al caos que quiere atemperar con movimientos lentos. María Teresa piensa que la performance es un llamado a la vida, y yo creo que el performer es un llamador de vida... como ella. (Ramírez, 2006. P. 182)

Esta posición de protesta desde su práctica artística frente a la pérdida de sentido de la vida del sujeto contemporáneo, se evidencia en cada una de sus propuestas que ponen en cuestión “lo cotidiano, lo femenino y lo sagrado” a través, del trabajo plástico de su cuerpo. Esta plasticidad y potencia del instrumento corporal lo desarrolla gracias a su experiencia en teatral. En el texto *María Teresa Hincapié Archivo/Archive 1980-2008*, Ximena Gama, realiza una sistematización de la obra de Hincapié y desarrolla reflexiones sobre la producción de presencia en la práctica de su performance que toma como base la dimensión pre expresiva de la actriz o del actor a partir del entrenamiento en técnicas corporales que experimentó en su formación como actriz.

No es extraño que María Teresa Hincapié volviera una y otra vez a las teorías y a las prácticas de teatro y danza con las que inició su carrera. Esa conciencia corporal que aprendió de las técnicas del teatro antropológico permitía que su cuerpo se convirtiera también en un cuerpo colectivo. En aquellas primeras lecciones se percató de que este era un vehículo de comunicación en sí mismo y que, a través de él, podía capturar la atención y la emoción del espectador. (Gama, 2020.p.X)

Es así, que en el texto mencionado también hace referencia al trabajo escénico que desarrolla Hincapié, señalando que este integra herramientas de la práctica teatral con otras disciplinas como las artes plásticas y los medios audiovisuales estableciendo diálogos entre diferentes disciplinas artísticas.

Asimismo, la perspectiva de la integración de las diferentes disciplinas propuestas por Hincapié, se enfocan en su vida cotidiana, este proceso surge del alejamiento de la práctica teatral y de sus continuas reflexiones sobre su quehacer en el arte escénico que la llevan a realizar un proceso de investigación corporal desde la cotidianidad.

El abandono de la práctica teatral durante nueve años de trabajo la hizo reflexionar sobre el sentido de su propia vida: “¿Qué es lo que tengo?, se preguntó: mi casa, mi vida, mi hijo, mi cotidianidad, es lo único que tengo y eso me tiene que servir para algo. (De Herrera citado por Rodríguez, 2009. P. 117)

En el artículo *María Teresa Hincapié y el actor santo*: *Sacralizar lo cotidiano*, Marta Rodríguez, se aproxima a realizar una revisión en primer lugar, sobre lo cotidiano en la obra de Hincapié desde el análisis de su propuesta *Una cosa es una cosa* donde Hincapié reflexiona sobre las relaciones con objetos de uso cotidiano a través, de la organización metódica, repetitiva y cambiante de los objetos en el espacio. En segundo lugar, aborda lo cotidiano y lo femenino en la obra de Hincapié desde el análisis de la propuesta *Vitrina* donde reflexiona sobre la mujer y la percepción de esta como objeto de deseo, de posesión y de símbolo del trabajo doméstico. En tercer lugar, Rodríguez revisa lo sagrado en Hincapié estableciendo una serie de relaciones con el concepto de “*actor santo*” según Grotowski “El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, 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 de manifestar su más mínimo impulso.

En este sentido, Rodríguez señala que la investigación de Hincapié en la búsqueda de lo sagrado en las prácticas cotidianas desde acciones como vestirse, barrer o caminar implicaba una alteración en los principios del movimiento para la ejecución de las mismas que amplificaban la presencia de la performer y la dimensión cotidiana de dichas acciones.

María Teresa, en sus performances, parece permanecer en ese estadio pre-expresivo, en el “que utiliza su presencia física y mental”, ahonda profundamente en la potencialidad de este estadio, lo explota al máximo, al punto de que ella, en sus performances, es su cuerpo, y esa presencia basta para el espectador. (Rodríguez, 2009.p.123)

Desde esta perspectiva, el texto de Rodríguez es vital para la presente investigación porque aborda conceptos que contribuyen con la propuesta de análisis, ya que enfatizan en la obra de Hincapié en su etapa como performer, en la búsqueda de producción de presencia desde su cuerpo fenoménico como performer y la cotidianidad.

En la obra de Hincapié, se incluyen tanto la reflexión de su cotidianidad en la práctica escénica como la investigación de los recursos que desde el trabajo corporal permiten desarrollar una presencia que se expande en la realización de las actividades sencillas y funcionales de la vida cotidiana como lavar, caminar, barrer o vestirse como una forma de reorganizar las perspectiva sobre esta.

En el artículo “Cuando el arte se hace verbo” Adolfo Cifuentes señala al respecto de esta relación:

Es en ese lugar que me interesa pensar la performance: en las líneas de fuerza que lo colocan en constante límite con TODAS las prácticas sociales, culturales y humanas. Sus materiales de investigación (la acción, la presencia, el cuerpo) son los mismos que usamos para trabajar, dormir, estudiar, escribir, fornicar, crear, amar, existir y respirar... Su práctica está colocada, en la potencialidad de todos esos verbos y en todos los aspectos de la experiencia humana. (Cifuentes, 2016.p 6)

En dicho artículo, Cifuentes, analiza las relaciones entre el arte y lo cotidiano tomando como referencia las intervenciones, *Una cosa es una cosa* y *Vitrina* de Hincapié para ahondar en los entrecruces que se producen a partir de esas relaciones en la práctica de su performance.

Lo político, lo sagrado, lo banal y lo estético se encuentran y entrecruzan allí permitiendo encuentros promiscuos, accidentales y/o programados entre diferentes niveles de experiencias y prácticas culturales: lo profano y lo ritual, la cultura de masas y la alta cultura, lo cotidiano y lo sublime, lo frívolo y lo espiritual (...)  
(Cifuentes, 2016. P. 6)

De esta manera, se pone de manifiesto la necesidad de Hincapié, de hacer de su vida cotidiana el material creativo de su performance para poner en cuestión las dinámicas sociales y económicas que robotizan al ser humano haciéndolo perder incluso la conciencia de las actividades más simples. En el artículo, *Las investigaciones artísticas, investigaciones de contexto* de Benjamín Toledo, el autor señala que el detonante de la creación parte de la vida del artista, de sus experiencias e intereses.

La filósofa Consuelo Pabón planteó una concepción de la relación arte/vida, según la cual “El artista se sumerge en el caos de su época, pero en vez de quedarse en la crítica social o en el espectáculo de la catástrofe, selecciona el acontecimiento que brilla dentro del caos y lo transforma en arte y vida” (Pabón, citado por Toledo, 2012. P. 47)

Por lo tanto, esta perspectiva de las relaciones entre arte y vida planteados en los dos últimos artículos dan cuenta de dichas relaciones en la performance de Hincapié.

Finalmente, en el artículo *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*, Josefina Alcázar, analiza la práctica de la performance desde las propuestas de mujeres performers de América latina. En el texto Alcázar realiza una contextualización de dicha práctica desde sus inicios en los años sesentas y setentas del siglo pasado hasta comienzos del siglo XXI enfatizando el papel de las mujeres en el desarrollo de esta práctica donde el cuerpo de las mismas se constituye en el eje discursivo y poético. Asimismo señala que el material creativo parte de la cotidianidad y de los problemáticas personales, sociales, económicas o políticas.

El cuerpo de la performancera, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan

sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. (Alcázar, p, 333)

Desde estas perspectivas, en el artículo mencionado, la autora hace una breve referencia a la obras de destacadas artistas de diferentes países de América Latina, para revisar los distintos métodos y temáticas abordadas por estas artistas. Dentro de estas menciona a María Teresa Hincapié como una de las pioneras de la práctica de la performance en Colombia realizando una breve descripción de los temas abordados por Hincapié, además de revisar la obra *Una cosa es una cosa* en la que la artista trabaja sobre objetos de uso cotidiano.

## 2.2 Marco Teórico

Para el análisis de la presente investigación enfocada en la producción de presencia como resignificación de las acciones cotidianas en la performance de María Teresa Hincapié, se empezará por abordará el concepto de performance como “el arte en vivo o arte en acción” (Taylor y Fuentes, 2011. P. 9). Según las autoras, esta forma escénica irrumpe en el concepto de representación donde se establecen límites entre “la representación mimética y su referente real.” (P. 9). De la misma manera, Lehmann (2013) señala que la performance art “(...) es un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo).”(P. 23). Por lo que, la organización de la mirada en este acontecimiento escénico se instala en la matriz ontológica del teatro propuesta por Dubatti, ya que articula el encuentro espacio-temporal de cuerpos presentes, la poiésis corporal y la expectación. (Dubatti, 2017.p.16).

En este sentido, el concepto de poiésis corporal que designa el trabajo de producción del ente artístico, del ente en sí, en tanto proceso de hacerse (...) (Dubatti, 2007. P 91) conduce a definir la producción de presencia en la performance como el eje articulador de la poética de esta práctica donde predomina la presencia de la performer en el plano pre semiótico. Según, Fischer, se hace referencia a un cuerpo fenoménico ya que no se ha producido una semiotización en el sentido de composición de un otro u otra (personaje), por lo tanto define el concepto de presencia así: “La presencia no es una cualidad expresiva sino



puramente performativa. Se genera por medio de procesos específicos de corporización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores.” (Fischer, 2011. P.194)

Desde la Antropología teatral, Barba señala que, la presencia pertenece al nivel pre-expresivo del trabajo del actor donde se produce una expansión de la energía o soplo del cuerpo que responde “(...) al vigor físico, especialmente de los nervios y los músculos, potencia activa del organismo. (..) (En Enciclopedia Italiana, citado por Barba y Savarese, 2010. P 94). Esta expansión de energía produce una dilatación de la presencia del actor antes de llegar al nivel expresivo generando a su vez una seducción en el espectador. “Un cuerpo en vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador” (Barba y Savarese 2010. P. 54).

Por ello, la producción de presencia implica la alteración del comportamiento cotidiano para visibilizar una presencia más intensa del cuerpo fenoménico de la o del performer.

Esta fuerza del actor la llamamos a menudo “presencia”. Pero no es algo que se encuentra en frente de nosotros. Es una mutación incesante, un crecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Es un cuerpo- en- vida. El flujo de energías que caracteriza nuestro comportamiento cotidiano ha sido dilatado. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, afloran en el actor, se hacen visibles, imprevistas. (Barba, 2010. P. 55)

La búsqueda de dicha presencia por parte de la performer o la performer se obtiene a través del uso de técnicas de corporización que permiten modelar la energía del actor y hacerla circular entre los espectadores. “El actor emplea ciertas técnicas y prácticas de corporización con las que lograr generar energía que circula entre él y los espectadores y que tiene un efecto directo sobre ellos” (Fischer, 2010. P. 201) La presencia de actor o del performer se constituye entonces en una fuerza que transforma el espacio, el espectador, así mismo y en consecuencia la acción.

Cabe resaltar, que para el desarrollo de esta investigación se tomará como referencia el término performer debido a que en algunas referencias sobre presencia se refieren al término actor, según Grotowski (1992), “El performer, con mayúscula, es el hombre de

acción. No es el hombre que hace la parte de otro” (p.78). Por tanto, este término se abordará desde el cuerpo fenoménico del artista escénico, que hace referencia al cuerpo presente de la performer sin producir una semiotización para la composición de otro personaje que domina el espacio y la atención del público. (Fischer, 2010. P. 194)

De esta manera, el concepto de acción se abordará desde el lugar de la práctica de la performance definida por Taylor y Fuentes como “acto”. “Acción concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo “actuar”, en el sentido de intervenir” (Taylor y Fuentes, 2011. P. 26). Para Fischer los actos performativos “(...) hay que entenderlos como “non-referencial” en la medida en que no se refieren a algo de antemano, a algo interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija que pudiera serlo.” (Fischer, 2011. P. 54).

A partir de esta perspectiva del concepto de acción en la práctica de la performance que no busca comunicar un significado en el sentido representacional se plantea una relación entre la práctica escénica y las actividades cotidianas. Según Tatarkiewicz (1997), el concepto de Arte en Grecia denotaba “Todo tipo de producción que se hiciera con destreza, es decir, que se realizará de acuerdo a unos principios y reglas establecidas.” (p.109). Esta definición englobaba tanto a las artes como al trabajo del carpintero y el tejedor.

Este término resulta interesante ya que amplía el concepto de Arte, desde la realización de otras actividades relacionadas con las prácticas cotidianas. “La vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social.” (Heller, 1967. P.25) Esta reproducción se relaciona con el desarrollo de la capacidad vital del hombre de aprender a usar las cosas y los sistemas de usos en una etapa y lugar determinado.

Prescindiendo del momento y del modo en que el hombre se apropia de las diversas capacidades (manipuladoras y orientadoras), éstas son posteriormente ejercitadas siempre y con continuidad. Lo que, obviamente, no quiere decir «cada día». Las mujeres de determinadas épocas y capas deben aprender costura, ya que de otro modo no pueden desarrollar su función de mujeres de una determinada capa en una determinada época. La costura forma parte de su figura de mujeres adultas, de su auto-reproducción, y en este sentido tiene un carácter de continuidad; pero

naturalmente ellas no cosen vestidos cada día. Entre las capacidades ejercitadas con continuidad, algunas son cotidianas en el estricto sentido del término (comer, vestirse, ir al trabajo, etcétera), otras, por el contrario, son características de una fase determinada (o de ciertas fases) de la vida del particular (por ejemplo, siguiendo con la mujer: el cuidado de los hijos). (Heller, 1967. P.29)

Para el estudio de las actividades cotidianas desde la práctica de la performance que hace referencia el concepto de restauración de la conducta que implica una conducta repetida, es decir, por segunda vez y hasta un número de veces. (Schechner, 2011.p.37) Esta restauración es reflexiva y trasmite una multiplicidad de sentidos.

### **2.3 Metodología**

La presente investigación indaga en el campo de las artes escénicas, específicamente en la práctica de la performance de María Teresa Hincapié, performer colombiana. A partir del estudio de su práctica artística se realizará un breve estudio de los aspectos que la constituyen para dar cuenta de las relaciones entre esta y el contexto en la que se produce.

Es importante tener en cuenta que para el desarrollo de la investigación se tendrá en cuenta algunos archivos en video de las performances de Hincapié donde se recogen fragmentos de sus propuestas que permiten aproximarse al material creativo de la artista. Asimismo, se encuentran documentos como artículos de revistas, un libro, y páginas web donde se encuentran otros materiales visuales como fotografías de la artista que permiten adentrarse en su obra.

Por lo tanto, la investigación que se llevará a cabo, es de carácter cualitativo con un enfoque descriptivo y analítico que aborda la observación de un fenómeno en este caso artístico. Para el análisis se tomarán los materiales audiovisuales anteriormente mencionados, además, de la recopilación de documentos como entrevistas, artículos, libros e investigaciones que recogen información sobre la obra de María Teresa Hincapié.

Dicho análisis se desarrollará teniendo en cuenta tres aspectos que son: la observación en este caso de los materiales audiovisuales de las propuestas creativas de la artista, la descripción del fenómeno que encierra las características particulares de la

práctica escénica de la artista y la interpretación a partir de la relación de las teorías con la práctica escénica.

## CAPITULO I

### La Performance

En el presente capítulo se expondrá el contexto en el que surge la performance, la definición de la misma y los aspectos que conforman su dimensión escénica que son la producción de presencia y la acción entendida como intervención en esta práctica.

#### 1.1 Contexto

La performance como práctica artística surge en los años sesentas y setentas gracias a las transformaciones que se produjeron alrededor de las ideas políticas, sociales, culturales y económicas que se dieron en el siglo XX. Este siglo representa un quiebre en las formas de concebir el mundo y el arte, poniéndose en cuestión ideas y principios establecidos como parte del modelo hegemónico de sociedad. Con la evolución del capitalismo, los avances de la tecnología y los resultados de las guerras se genera una crisis en la razón y en las nociones de hombre, ciencia, razón, verdad y arte.

Dichos aspectos forman parte de los detonantes que provocaron la revolución escénica de ese siglo, caracterizado por abrir paso a una multiplicidad de realidades y de perspectivas frente a las formas de abordar el arte, donde predominan el pluralismo de lenguajes, las relaciones interdisciplinarias entre las artes y otros campos del conocimiento, además, de la integración de la tecnología a las prácticas artísticas y sociales.

La Posmodernidad, o Postmodernidad, es un término muy amplio y difícil de definir. Se trata de un cambio de paradigma que designa a un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos de finales del siglo XX, definidos en distinto grado por su oposición a o superación de la Modernidad. Las características principales de la Posmodernidad son su carácter antidualista y el cuestionamiento del valor de los textos, que origina un giro lingüístico y propone a la verdad como perspectiva. (Borja, 2017. P. 4)

El surgimiento de los diferentes movimientos artísticos que se dieron con el cambio de paradigma tiene sus precedentes en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX

donde se buscaba difuminar las fronteras entre las artes y entre las artes y la vida. “Las prácticas y la institucionalidad del teatro del siglo XIX comenzaron a ser cuestionadas antes del cierre de la centuria. Ya en los primeros años del siglo XX el teatro se desdelimitó con fenómenos de la vida y con otros fenómenos del arte.” (Dubatti, 2007.P. 10)

En este sentido, las transformaciones que se produjeron en las prácticas escénicas devinieron en una serie de manifestaciones teatrales que se desarrollaron a partir de la integración entre de los diversos elementos constitutivos de las mismas, partiendo del rechazo a la idea del arte teatral como representación.

“La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello crítica el principio romántico de inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia” (Bürger, 1974. P.9)

Por lo tanto, la intensificación en la producción de nuevas formas escénicas complejizaron las prácticas teatrales y a su vez la definición de las mismas debido a la multiplicidad de cruces entre diferentes disciplinas. Es por ello que entre los años 60 y 70s se abrió paso a una multiplicidad de formas estéticas y escénicas que se denominaron teatro posdramático, estas diversas formas estilísticas construyen nuevos sentidos y en consecuencia nuevos cuerpos poéticos “El término teatro posmoderno ha sido ampliamente utilizado y se puede clasificar de diversos modos: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de la reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimiento” (Lehmann, 2013. P.41)

Dentro de las múltiples formas estéticas y escénicas que se dieron en esos años, La performance representa una de las más importantes ya que se caracteriza por cruzar las fronteras entre disciplinas, por constituir el cuerpo del artista en “materia prima” para la creación, por irrumpir en cualquier espacio o sitio y establecer una relación más directa y participativa por parte del público. “El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre teatro y las demás prácticas artísticas que, como performance art, aspiran a una experiencia de lo real” (Lehmann, 2013. P.237)

## 1.2 Definición

La performance se define según Taylor y Fuentes (2011) como un “arte en vivo o arte en acción” (p.8) ya que trasgrede la noción de representación para establecer una relación directa con el referente real. En esta misma línea Lehmann plantea que la performance aspira a conseguir una experiencia de lo real a través del tiempo, el espacio y el cuerpo sin ofrecer una representación. (Lehmann, 2013. P. 237)

De ahí que el tratamiento del principal recurso escénico en esta práctica sea el cuerpo de la artista. Por lo que este se constituye en el soporte de la obra con el que se cuestiona, se trasgrede, se transforma y se reflexiona alrededor de aspectos relacionados con las problemáticas sociales, políticas, económicas y artísticas. “En el performance, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción” (Alcázar, 2008. P. 333) Por ende el cuerpo se reconfigura como discurso y acontecimiento poético.

Esta reconfiguración del cuerpo en la performance descentra la noción de representación y se traslada hacia la posición de la presentación, ya que se difuminan los límites entre el creador y el objeto creado, se prioriza la intervención o acción sobre el artefacto escénico y se establecen relaciones con otras disciplinas. Según Fischer (2013) la performance trae “(...) consigo la desarticulación de la estética semiótica y el desdibujamiento de los límites entre sujeto creador y objeto de apreciación.” De este modo el o la performer se presenta a sí mismo/a para visibilizar temas sociales relacionados con el género, el racismo, la identidad, la deshumanización, la cotidianidad y el arte mismo. Según (Fuentes y Taylor, 2011), en la performance “...el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase y pertenencia...” (p.12)

## 1.3 La Producción de Presencia en la Performance

Dentro de los aspectos constitutivos que determinan la práctica de la performance donde el o la performer se presentan a sí mismos, se encuentra el concepto de producción de presencia, ya que se constituye en el eje articulador de esta práctica. Como señala Gumbrecht (2005) la presencia es aquello que está frente a nosotros, palpable, tangible, al

alcance de nuestra mirada. (p.31) Asimismo, el término producción es referido por el autor como, sacar adelante, traer a primer plano. (2005. P. 31).

Por consiguiente, es el performer con su cuerpo fenoménico el que hace, el que interviene, no hace la parte de otro en el sentido de componer un personaje desde un nivel semiótico. Al respecto Grotowski (1992) dice, “El performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro” (p.78). En este sentido, es el performer con su cuerpo fenoménico el que hace, el que interviene, no hace la parte de otro en el sentido de componer un personaje desde un nivel semiótico.

El proceso en el o la performer transita en el plano de la presentación donde su presencia dirige la atención del otro. Esta organización de su cuerpo se instala en plano pre semiótico ya que su objetivo no es la composición de un otro (Personaje) desde el plano de la expresión sino el dominio del espacio y la seducción del público.

La presencia no es una cualidad expresiva sino puramente performativa. Se genera por medio de procesos específicos de corporización con los que el actor engendra su cuerpo fenoménico en tanto que dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores.” (Fischer, 2011. P.194)

De este modo, la producción de presencia se desarrolla en el aquí y ahora haciendo que la experiencia de la inmediatez adquiera significado a través de la intensificación en la corporización que realiza el o la performer. Según la Antropología teatral, la producción de presencia se genera a través de la dilatación de un cuerpo cálido pero no en el sentido emotivo.

Un cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, pero no en el sentido sentimental o emotivo. Sentimiento o emoción son siempre una consecuencia, tanto para el espectador como para el actor. Antes que nada un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término: las partículas que componen el comportamiento cotidiano han sido excitadas y producen más energía incrementan el movimiento, se alejan, se atraen, se oponen con más velocidad, en un espacio más amplio. (Barba y Savarese, 2010. P. 55)

Por consiguiente la búsqueda de un cuerpo dilatado se manifiesta en la amplificación de la presencia que implica la alteración de los principios comunes del hombre en situación de re- presentación, dichos principios son el equilibrio, la oposición y la energía.

En todo instante de nuestra vida consciente o inconscientemente, modelamos nuestra fuerza, existe todavía un surplus teatral que no sirve para moverse, para actuar, para estar presentes e intervenir en el mundo que nos rodea sino para actuar, moverse y estar presente en una manera teatral eficaz. Estudiar la energía del actor significa entonces interrogarse sobre los principios de los cuales los actores pueden modelar, educar su fuerza muscular y nerviosa según una modalidad que no es la misma que la vida cotidiana. (Taviani citado por Barba y Savarese, 2010. P. 94)

#### **1.4 La Acción en la Performance**

Desde la perspectiva de la performance, la ejecución de la acción no se enfoca hacia un objetivo representacional, como señalan Fuentes y Taylor (2011), “La acción concita las dimensiones estéticas y políticas del verbo “actuar”, en el sentido de intervenir”. En este caso la intervención se realiza a través del cuerpo de la artista. “El artista- que, en el arte de acción a menudo resulta ser mujer –organiza, ejecuta y exhibe acciones que afectan a su propio cuerpo” (Lehmann, 2013. P.242.)

El tratamiento de la intervención en la performance se realiza sobre las coordenadas de tiempo y espacio. Las intervenciones duracionales pueden tener duraciones de más de ocho horas a más durante varios días, donde el o la performer compromete su cuerpo y mente desde el lugar de la resistencia. Asimismo, las intervenciones, pueden ejecutarse a través de repeticiones y variaciones en los ritmos que contribuyen a la amplificación de la presencia del o la performer en la intervención y por lo tanto a la reorganización de las formas de ver lo aspectos sociales, culturales o cotidianos. Cambiar del contexto familiar los diferentes actos sociales o cotidianos, pueden convertirse en intervenciones. (Taylor, 2015.p.15), que interpelan nociones de género, poder, prácticas sociales y cotidianas. Así como en la repetición o dilatación de las mismas se produce una restauración de las conductas frente a dichos actos.



## CAPITULO II

### La Performance de María Teresa Hincapié

En el presente capítulo realizaré una interpretación descriptiva del análisis de la práctica de la performance de María Teresa Hincapié, abordando las particularidades en el tratamiento de la producción de presencia en su obra, de las acciones desarrolladas en su práctica escénica y la resignificación de las actividades cotidianas.

#### 2.1 Sobre María Teresa Hincapié

María Teresa Hincapié, nace en Armenia – Colombia en el año de 1956 y fallece en el año 2008. Es considerada una de las artistas más importantes en la práctica de la performance en Colombia y en Latinoamérica. Se inició como actriz en el grupo de teatro Acto Latino, dirigido por Juan Monsalve quien se había formado se había formado con Eugenio Barba en la International School of Theatre Anthropology (ISTA).

Durante los cinco años que conformaron su estadía en este grupo María Teresa se acerca no solo a la práctica teatral sino también a la práctica de la danza puesto que en dicho grupo, se hacía énfasis en el trabajo del cuerpo como eje fundamental para la creación. “El teatro se convirtió para María Teresa en el sentido de su vida, de ahí que lo perciba como algo sagrado y lo adopte como su verdadera religión, el que le ha dado todo lo que tiene, todo lo que es” (Ramírez, 2006. P. 172)

La necesidad de continuar con una formación rigurosa la llevo a recorrer el mundo y a investigar en diferentes técnicas del teatro europeo y oriental. Participando en el Seminario internacional de danza tradicional y Teatro moderno y clásico de la India, en Calcuta; conoció el teatro Nô del Japón, el Butho, el Kathakali, la danza Odissi y las tradiciones de la India que ejercieron una gran influencia en el dominio corporal que muestra en su obra.

Cuando descubro el budismo, el sintoísmo, el hinduismo, el Mahabarata y el yoga de la acción, el proceso del teatro empieza a evolucionar y yo digo “un momento que ya quiero empezar a explorar espacios diferentes a los tradicionales del teatro”. Lo que yo quería era mi verdad, me daba miedo convertirme en una actriz de repertorio: primero hago de puta y luego hago de sirvienta y después hago de señora de casa, después hago de buena, de mala, eso no me conducía a ninguna parte. En ese

momento yo decido que no me interesa convertirme en una actriz de repertorio ni en una vedette, no quería terminar mi vida de obrera en obrera, ese no era mi camino en el arte, en cambio sí lo era –aún hoy– el camino de la vida. (Hincapié citada por Ramírez, 2006. P. 177)

De esta manera, María Teresa inicia su tránsito hacia el camino de la performance, luego de la culminación de su proceso como actriz en el grupo Acto Latino con la obra Ondina con la que fue aclamada en el Festival de Manizales en el año 1985.

Ondina –que es el ser elemental del agua– es resultado de ese trabajo de investigación sobre la multiplicidad y la unidad porque allí aparecen muchísimas mujeres que me habitan: la mujer madre, la mujer esposa, la mujer amiga, la mujer amante... la mujer cotidiana... todas esas mujeres que son la multiplicidad y la unidad hablaron de mí y me mostraron estados interiores míos que no son pedazos de mí sino todo lo que soy yo. Ondina me representa al mismo tiempo la cúspide y la despedida de mi vida como actriz con el Acto Latino. (Hincapié citada por Ramírez, 2006. P. 176)

En ese camino de tránsito hacia la performance, María Teresa Hincapié, se relaciona con artistas que provenían del campo de las artes plásticas y las artes visuales que la introdujeron en las prácticas de la performance desde esas disciplinas artísticas. A partir de ese momento desarrolla sus performances: *Parquedades* (1987) realizada con Alejandro Restrepo. *Punto de Fuga* (1989), *Vitrina* (1989), *Una cosa es una cosa* (1990) *Estiramiento de Amor* (1991), *Corporal e incorporal* (1991) *Impregnaciones* (1992) *Esta tierra es mi cuerpo* (1992), *Intempestivas* (1993), *Verde que te quiero verde* (1997), *Tu eres Santo* (1995), *Hacia lo sagrado* (1996) *Divina Proporción* (1996), *Dulce compañía* (2000) *El espacio inexistente* (2001), *El espacio se mueve despacio* (2003) *Peregrinos urbanos* (2006) *Quien engendra las gotas del rocío.* (2006)

## 2.2 Las Intervenciones de María Teresa Hincapié.

Una de las características de la performance de María Teresa Hincapié, radica en la forma en que lleva cabo sus intervenciones sobre actividades cotidianas, donde la marcada plasticidad de estas, se amplifica a través de la presencia de su cuerpo fenoménico. Como se

ha mencionado anteriormente la aproximación de Hincapié a técnicas corporales de propuestas escénicas orientales y el acercamiento a las perspectivas escénicas de Barba y Grotowski, se convirtieron en influencias para el desarrollo de un trabajo intenso en la producción de presencia en la práctica de su performance. “Hay una técnica que se llama la presencia del actor [...] una técnica maravillosa que apliqué durante seis años continuos de trabajo con Juan Monsalve. [...] creo que de allí viene todo lo que he podido desarrollar [...]” (Hincapié, citada por Rodríguez, 2009. P. 8)

Otra de las características particulares de sus intervenciones son, la repetición, el carácter reiterativo y la lentitud. Mediante el estudio de estas características Hincapié indaga en la resignificación de las actividades cotidianas, ya que las saca de su contexto y sus modos de ejecución. En esta resignificación pone en cuestión las actividades cotidianas, aprendidas socialmente dentro de un sistema concreto, que se mecanizan, por ejemplo que encasillan las actividades cotidianas con relación al género como el caso de su performance *Vitrina* (1989) y *Punto de fuga* (1989) donde Hincapié realizaba una serie de actividades relacionadas con la condición femenina como, limpiar, barrer, lavar, planchar, maquillarse y peinarse. Es así como, la ejecución reiterada y repetitiva de las intervenciones que tenían una duración de ocho horas la primera y doce horas la segunda, trasgredía la perspectiva de las actividades cotidianas, puesto que a través de los aspectos mencionados restauraba la conducta, frente a la importancia de estas y al rol de la mujer en la sociedad. Es decir, la “conducta realizada dos veces” da la fuerza simbólica y reflexiva sobre los actos. (Schechner, 2011. P, 38)

En el caso de *Una cosa es una cosa* (1990), Hincapié, trabajó con objetos cotidianos como las ollas, el cepillo de dientes, un plato, un labial, una peinilla entre otros. Durante largo tiempo los organizaba en diversas disposiciones y relaciones que resignificaban las interacciones con estos en la vida cotidiana puesto que la presencia tanto de la performer como de los objetos se amplificaba en el espacio.

Estas intervenciones se constituyeron en el fundamento de su propuesta artística, puesto que buscaba llevarlas a un nivel alto en la ejecución con el fin de atribuirles una cualidad plástica que las amplificara para resignificar el valor de las mismas. La aplicación de los principios de la acción en el plano de la pre expresividad expuestos por Barba, le

permitían indagar en el tránsito entre el plano cotidiano a un plano extracotidiano y para resignificar dichas actividades. “Allí desarrollé todas las actividades que en la cotidianidad hace cualquier persona pero a partir de la lentitud, la quietud y la repetición... eso diferenciaba mi hacer artístico de las labores domésticas corrientes, yo quería que fuera un trabajo de verdad a partir de la cotidianidad desarrollado artísticamente” (Hincapié, citada por Ramírez, 2006. P. 178)

### 2.3 La Performance Duracional en la Obra de María Teresa Hincapié

La performance duracional hace referencia a intervenciones realizadas desde duración extensa en el tiempo y el espacio. Como se señaló anteriormente las intervenciones de María Teresa Hincapié se caracterizan por realizarse con duraciones de más de ocho horas. En el desarrollo de este tipo de intervenciones se lleva el cuerpo al límite ya que se llevan a cabo en tiempos prolongados. De esta manera, la presencia de la performer se hace más intensa debido a la concentración requerida para las intervenciones de carácter duracional que quiebran la dimensión temporal y espacial haciendo reflexivas y profundas las intervenciones que despojan sus contenidos cotidianos de su sentido normativo. “El tiempo comienza a tener aroma cuando adquiere una duración, cuando cobra una tensión narrativa o una tensión profunda, cuando gana en profundidad y amplitud, en espacio.” (Han, p. 38)

En performances como *Vitrina* (1989) y *Una cosa es una cosa* (1990) tienen una duración de ocho horas y doce horas. En el caso de *Vitrina*, como se mencionó líneas arriba aborda la condición femenina desde actividades cotidianas que realiza una mujer en el trabajo de limpiar la vitrina. Las ocho horas hacen referencia a la jornada laboral, y las actividades como limpiar, maquillarse, escribir, peinarse, enviar besos a quienes observan la vitrina a las actividades que normalmente se asocian con lo femenino.

“(..) Es algo que es muy usual ver. Usé un delantal azul, guantes, todos los implementos necesarios, pero pensaba que a pesar de ser un oficio tan mínimo, tan insignificante, podía convertirse en una fiesta. Algo como decir “hoy me voy a enloquecer, voy a limpiar de manera distinta los vidrios, hoy voy a jugar. Apareció ese lápiz labial que me parecía muy lindo. Me acuerdo que cuando le daba besos a la

vitrina, los choferes de los buses paraban y me mandaban besos también, eso se volvió muy bonito. Fue como realzar lo bello que es ser mujer. Todo ese mundo común y corriente me hacía buscar en mi propia seguridad, mi propia nobleza, mi feminidad.” (Hincapié citada por Ramírez, 2006. P. 179-180)

En el caso de la intervención *Una cosa es una cosa* (1990) obra ganadora del “XXXIII Salón Nacional de Artistas” en Colombia, esta tenía una duración de alrededor de doce horas donde las acciones eran reiteradas, con objetos cotidianos que eran organizados por la performer delimitando espacios y resignificándose constantemente por las diferentes relaciones que tomaban al ser distribuidos en el espacio.

Traslación aquí. Enseguida. En la esquina. En el centro. A un lado, cerquita a él, a ella, muy lejos, más lejos, muchísimo más lejos, lejísimos. Aquí las bolsas, aquí el bolso, aquí la tula, aquí la caja, allá las bolsas, aquí la tula y encima el bolso, a un lado la caja, en la esquina el bolso y la tula, en el centro las bolsas de papel y cerquita la caja. Vaciamiento, dispersión todo se vacea, todo sale, todo se dispersa, se riega, se mezcla, se detienen, se cuadran uno tras otro indiferentemente, enmarcan un espacio que se envuelve, se separan por grupos uno al lado del otro, grupos comunes donde se parecen porque son blancos, porque son de tela, porque son vestidos, porque son de plástico, porque son largos, porque son cubiertos, porque es loza, porque son frascos, porque se necesitan uno al otro como la crema y el cepillo, pero también la crema sola y el cepillo con otros cepillos, o solo también. Todas las flores aquí, los vestidos extendidos, los negros cerca de mí, los rosados aquí, los pañuelos solos, la colcha sola, los cubiertos solos, las bolsas solas, los lápices solos, los vestidos solos, los colores solos, la escoba sola, las cebollas solas, las zanahorias solas, el maíz solo, el azúcar solo, la harina sola, el plástico solo, la bolsa sola, la tula sola, la caja sola y vacía, el espejo solo, los zapatos solos, las medias solas, las yerbas solas, yo sola, él solo, ella sola, nosotros solos, ellos solos, un espacio solo, un rincón solo, una línea sola, una sola media, un solo zapato. Todas las cosas están solas, todos estamos solos, un montón de arroz, un montón de azúcar, un montón de sal, un montón de harina, un montón de café, un montón de cosas. (Hincapié, citada por Ramírez, 2006.p. 179)

## 2.4 La Performance Intermedial en la Obra de María Teresa Hincapié

La performance intermedial en Hincapié hace referencia a las intervenciones donde interactúan diferentes medios, estos medios son el cuerpo de la performer y los medios audiovisuales referidos a imágenes, videos o música grabada.

Dentro de las performances de María Teresa Hincapié donde interactúan diferentes medios, se encuentran en primer lugar, *Parquedades* (1987) donde se trabajaba la fragmentación de diferentes partes del cuerpo que se amplificaban a través de las imágenes que se reproducían en cada uno de los cuatro televisores mientras la performer realizaba acciones como maquillarse, esperar o caminar.

En *parquedades* trabajábamos con imágenes de parques que estaban en un televisor, con partes de mi cuerpo, como nubladas que desaparecían en algún momento. Igual seguían imágenes de parque y yo estaba a la espera. Trabajábamos ahí lo que era cuerpo real, tiempo real con videoarte.” (Hincapié citada en elemental, 2010. P. 109.)

En segundo lugar, se encuentra *El espacio se mueve despacio* (2003), en esta performance se proyecta en una pared, imágenes con las que Hincapié interactúa. Su intervención se basa en la actividad de caminar, la ejecución de esta de lenta y en su traslación por el espacio pasa por las penumbras de los espacios proyectados en la pared y de este modo se crean composiciones que a través de las sombras y las imágenes proyectadas amplifican las formas en que el hombre destruye y se autodestruye. Esta obra es descrita como “una meditación guiada, que unifica rituales religiosos, los fenómenos de la naturaleza y el poder destructivo del hombre en una red de imágenes” (Obregón citado en elemental, 2010. P. 137)

En la performance intermedial de Hincapié, se pone en diálogo la presencia de la performer con la presencia de las imágenes que se reproducen a través de los televisores, en el caso de *Parquedades* (1987), donde se amplifica la presencia de la performer a través del dispositivo electrónico. En el caso del *Espacio se mueve despacio* se interactúa con imágenes de espacios naturales y sociales que se resignifican a través de la interacción de las presencia real, el cuerpo fenoménico de la performer y presencia virtual, que corresponde a las imágenes proyectadas.

### III. Conclusiones

La producción de presencia en la obra de Hincapié se sustenta en la base de su formación e investigación en las técnicas escénicas orientales ya que contribuyeron al dominio del cuerpo de esta performer, llevándola a desarrollar una plasticidad corporal intensa en la ejecución de las actividades cotidianas propuestas en sus intervenciones. Dicha plasticidad que se manifiesta en la producción de presencia del cuerpo fenoménico de la performer se constituye en la base de la teatralidad que se genera en su performance.

Por eso se evidencia que la producción de presencia de Hincapié, se fundamentaba en un entrenamiento constante, arduo y de muchas horas. Por lo que entrenaba su resistencia física y la plasticidad del movimiento. Trabajaba sobre los principios de la acción, equilibrio, oposición y energía. Esta última, se modela en cada repetición de la actividad y en dicha repetición se resignifica la actividad, la presencia de la performer, el objeto, el espacio y el tiempo.

La amplificación de las actividades cotidianas en la forma de ejecución de las mismas adquiere otros sentidos y significaciones a través de la repetición, la reiteración y la lentitud, debido a que en el proceso de cada repetición se restaura la conducta sobre estas generando reflexiones alrededor de sus contextos, normatividades y modos de uso. Hincapié, conduce a la reflexión sobre la condición femenina, desde la ejecución de las actividades cotidianas que responden a las capacidades que como señala Heller (1967) debe alcanzar una mujer en las diferentes etapas y contextos de su vida. Por lo que, Hincapié, a través de sus intervenciones legitima las actividades cotidianas que realiza una mujer como limpiar, lavar, barrer, no sólo como actividades cotidianas sino también como labores que constituyen un trabajo que demanda esfuerzo y que por mucho tiempo no ha sido valorado.

En cuanto a la trascendencia que suscitan las intervenciones de Hincapié sobre las actividades cotidianas, como se mencionaba anteriormente, a través de la repetición, la reiteración y la lentitud, sumado, a la duración de más de ocho horas, hacen que estas actividades alcancen un componente sagrado, ya que se vuelven atemporales. Esta perspectiva se logra, gracias a la repetición y a la lentitud porque se amplifica no solo la actividad sino también el espacio.

La performance de Hincapié como arte de acción o arte en vivo, se constituye en un aporte significativo para la práctica escénica, no sólo en Colombia sino también en Latinoamérica, ya que a partir de la disciplina y el autosacrificio, esta performer, abordó en profundidad el arte de la performance llevando su cuerpo a niveles de resistencia física altos que se manifestaban en sus acciones duracionales. Asimismo, estableció relaciones con las artes visuales en obras como *Parquedades* (1987) y *El espacio se mueve Despacio* (2005) donde interactúan los medios escénicos y los medios audiovisuales. Estas performances intermediales, responden a una investigación creativa y vanguardista en su tiempo, ya que articula la práctica teatral con los medios tecnológicos. Por lo que es un campo muy interesante que aun esta por investigarse de la obra de Hincapié.

Para finalizar, se resalta la relevancia del aporte creativo de la obra de Hincapié en su etapa de performer, ya que este contribuye a la construcción de conocimiento desde la reflexión académica sobre las prácticas de la performance en Latinoamérica que, en su dimensión de acontecimiento sigue implicando una mirada política que trasgrede las diferentes prácticas sociales.

#### **IV. Bibliografía**

Agnes, H. (2007) *Sociología de la vida cotidiana*. Londres.

Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/mujeres-cuerpo-y-performance-en-america-latina>

Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor*. 4° edición. Perú: Editorial San Marcos.

Burger, P. (1974) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona. Ediciones Península

Cifuentes, A. (2016) “*Cuando el arte se hace verbo*” en Revista Karpa 9. <https://www.calstatela.edu/al/karpa/adolfo-cifuentes>

Dubatti, J. (2007) *Filosofía del Teatro I Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, ATUEL



- Dubatti, J. (2017) *Poéticas de Liminalidad en el teatro*. Lima: Editorial ENSAD
- Serna, J., Gómez, N. (2010). *Elemental: vida y obra de María Teresa Hincapié*. Laguna Libros.
- Fischer, E. (2013) *Estética de lo performativo*. Madrid. Editorial: Abada Editores
- Fuentes, M. y Taylor D. (2011) *Estudios avanzados de Performance*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica
- Gama, X. (2020) *Hincapié Archivo /Archive 1980- 2008*. Madrid. Casas Riegner.
- Grotowski, J. (2009) *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Grotowski, J. (1992) El performer. En: *Revista Máscara*. N° 11-12.
- Gumbrecht, H. (2005) *Producción de presencia*. México. Universidad Iberoamericana
- Han, B. (2015). *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. México. Editorial Herder
- Lehmann, Hans. T. (2013) *Teatro Posdramático*. España: Editorial CENDEAC.
- Molano, C. (2006) *La performance de María Teresa Hincapié* en Revista Nómadas núm. 24. Bogotá. Universidad Central
- Rodríguez, M. (2009) María Teresa Hincapié "Actor Santo": Sacralizar lo cotidiano. En Revista Antípoda, núm. 9. Bogotá.
- Rojas, L. (2020) La presencia de la performer en la práctica escénica. En revista Estudio Teatro. Tercera etapa. Año 3 num.4
- Tatarkiewicz, W. (1997) *Historia de seis ideas*. España: Editorial Tecno /Alianza

Taylor, (2012) Performance. Buenos Aires. Editorial. Asuntoimpresoediciones  
[https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/taylor\\_diana\\_-\\_performance.pdf](https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/taylor_diana_-_performance.pdf)

Toledo, R. (2012) *Las investigaciones artísticas, investigaciones de contexto*. En revistas Praxis & Saber. Vol.3 num.6. Bogotá.