

Influencia de Grotowski en el teatro latinoamericano (desde Chile)



María de la Luz Hurtado

Socióloga
Profesora Escuela de Teatro U.C.

Antecedentes

La influencia de Grotowski en América Latina debe entenderse dentro del contexto histórico de relaciones entre Europa y América: hay que preguntarse en qué momento de la vida del teatro y de la sociedad americana se hace presente. Cómo es asimilado, a qué carencias y necesidades responde, desde qué tradición expresiva e institucional se le asimila, y en relación a ella, qué libera y qué amarra.

Ello, porque se ha producido una permanente tensión entre "la construcción social de la realidad" de los grupos humanos que han confluído en América, especialmente de los provenientes de Europa, en relación a los autóctonos, al punto que la crisis de integración de América Latina se vincula estrechamente a este fenómeno².

En América Latina, los criollos descendientes

de europeos y en general las élites ilustradas, han tenido un afán de imitación y reproducción en estas tierras de lo vigente en las metrópolis. Ejercen una fuerte sanción y discriminación contra aquéllos que no se comportan de acuerdo a ese modelo, las más de las veces, estereotipado, siendo su aceptación un requisito para la participación y el ascenso. La cultura de las etnias autóctonas y del mestizaje son desvalorizadas y negadas, sin reconocer que están presentes en todos los niveles sociales. Tampoco se asume que la misma cultura portada por europeos a América deviene aquí en otra cosa.

La cultura ilustrada y el racionalismo atribuyen a la lógica racional la capacidad de transmitir significados, siendo su instrumento privilegiado la palabra. Sin embargo, no ha sido por ejemplo la palabra o el verbo del Evangelio el que ha logrado conectar estos dos mundos, ya que su estructura y su simbolismo es inaprensible para quienes no poseen

1 Según Berger y Luckman, sentidos que organizan la vida social, elaborados por cada grupo humano en respuesta a sus necesidades de existencia.

2 Si bien se hacen alcances al contexto latinoamericano, la referencia principal es desde la experiencia chilena.



"Los Músicos Ambulantes" del grupo Yuyachkani, 1986 (Foto: Chicho).

una forma de pensamiento equivalente. Han sido los espacios y objetos del culto, el ceremonial y el rito, los que han establecido un puente cultural¹. A través de los 500 años desde la conquista, el ritual y la fiesta sacra o profana han permitido a los americanos de diferentes orígenes coparticipar de experiencias de significado profundo para todos, aunque sea de significados diferentes para cada cual. En esos momentos, lo inmediato y lo trascendente se potencian a partir de un uso particular del espacio-tiempo, delineado por los ritmos y gestualidades corporales y vocales, la manipulación de objetos, los recorridos espaciales en consonancia con el - los otros.

El teatro ha tenido una constante presencia en América postcolombina, afianzado a través del privilegio de su dimensión ritual en los orígenes: la iglesia, durante los 300 años posteriores a la conquista, hegemonizó este arte a través de autosacramentales, escenificaciones de la Historia Sagrada y otras obras de educación moral. Sin embargo, a medida que se diversificaron los realizadores teatrales y, con ellos, los modos de hacer teatro y de relacionarse con los espectadores, fue éste también un campo de pugnas y de oposiciones.

Durante el siglo XIX y principios del XX, ya no sólo se inspiraba el teatro en géneros procedentes de Europa, sino que era directamente realizado por compañías europeas en gira que recorrían el continente a lo largo y lo ancho, facilitados por el avance de las comunicaciones marítimas y terrestres. Es increíble que en Chile la primera compañía de teatro profesional integrada únicamente por chilenos se formara recién en 1917, cuando se interrumpió el flujo transoceánico a causa de la guerra.

Se generan entonces dos vertientes diferentes. Por una parte, el teatro que alimenta a los sectores medios y medios-altos, de influencia española, que insiste en el melodrama y el sainete, y que empieza a introducir el vaudeville y el realismo psicológico. Por otra parte, el teatro obrero que surge en los barrios periféricos de las grandes ciudades y en los asentamientos mineros, y que con influencia anarquista, se realiza en las filarmónicas y mutuales, primeros sindicatos y asociaciones, destinados a un apoyo integral del obrero y su familia.

Tanto el teatro aficionado ligado a instituciones sociales como el profesional-comercial, tenían un concepto decimonónico de la puesta en escena. El

¹ Ver Morandé, Pedro: "Teatro y Cultura Latinoamericana", Revista Apuntes Nº 98 de la Escuela de Teatro de la Universidad

Católica de Chile, Agosto de 1989.

moderno teatro profesional "a la europea" y la institucionalidad teatral que lo acompaña, sólo se empezaron a desarrollar avanzada la primera mitad del siglo XX, pero habrían de pasar muchas décadas más para que se produjera un teatro con identidad propia.

Nuevamente la guerra en Europa influyó, al venir en gira aquellas compañías y personalidades expulsadas de sus países (españoles republicanos, el Ballet de Jooss alemán, Louis Jouvet, etc.). Sus puestas en escena tenían la huella de Stanislavsky, Craig, Meyerhold, y provocaron gran admiración y ganas de realizar ese teatro. Ello supuso conectarse con los grandes centros de producción teatral mundial, aprender sus técnicas expresivas, sus estéticas y conceptos acerca del teatro. Luego, se trataba de formar gente en los países locales para que se desempeñaran en todas las disciplinas concurrentes: dramaturgia, dirección, actuación, diseño, iluminación, etc.

De lo que no se tuvo conciencia en ese entonces, por mucho que se intentara "nacionalizar" este teatro mediante el fomento a la producción autoral local, fue que se estaba adscribiendo simultáneamente no sólo a una forma de creación y a la institucionalidad correspondiente (que en estos países era precaria si no inexistente, lo que alteraba el proceso y el resultado teatral y su capacidad comunicativa), sino que se importaba también una epistemología. Aunque temáticamente estos autores incluyeran referencias teatrales locales y hasta contingentes, o se tipificara personajes y empleara lenguajes del lugar, se hacía desde el corte a la realidad realizado por el género estético correspondiente. Si se adoptaba el brechtianismo, estaba predefinido el tipo de motivos y situaciones teatrales, pero también la forma de narrarla, de actuarla, de recibirla a través del clima emotivo generado en la sala.

Este teatro realizado a la luz de los modelos descritos connotaba su consonancia con la modernidad europea y norteamericana, y se enmarcaba en el iluminismo, puesto que continuaba con su intención pedagógica (política, ética, social), ahora intentando develar y hacer conciencia sobre problemas críticos del mundo capitalista industrial y de la sociedad de masas, en un enfoque no

correspondiente muchas veces a la realidad del subdesarrollo. Se vinculaba a la sociedad a través del concepto de extensión, es decir, de poner al alcance de los grandes grupos este producto cultural que enaltecería su espíritu y su visión crítica.

La vigencia de este modelo teatral fue variable, desde aquellos países como Chile que lo convirtió en dominante gracias al respaldo universitario en tiempos del Frente Popular y posteriores gobiernos desarrollistas (1940-70), o Argentina, donde desde los años 20 se fortaleció en el sector independiente y comercial, hasta países en que sólo unas pocas compañías desarrollaron este tipo de teatro a nivel profesional, habiendo aún otros en que únicamente existía a nivel amateur. En ninguna parte dentro de América Latina hubo un teatro oficial con toda la complejidad institucional a la manera del europeo, ya que siguió dominando un teatro más ligado a las organizaciones sociales, con objetivos de celebración, pedagógicos o de orientación y agitación política.

Primer momento

La década del 60 sí se vive con mayor consonancia entre los países americanos que participan de la ola de renovación que se extiende por el mundo occidental. A la elaboración por las ciencias sociales latinoamericanas de teorías explicativas del subdesarrollo y la pobreza, desde matrices marxistas y socialistas que no excluyen las cristianas, se suma el aumento de organicidad política y de movilización social, alcanzándose gobiernos de tipo reformista y, en ocasiones, revolucionarios.

Las artes acompañan y son parte de estos procesos, reivindicando las culturas marginadas, apoyando las nuevas interpretaciones de la realidad, propiciando la crítica social, la ruptura del orden establecido, la valoración de lo comunitario y de lo "joven".

Se está abierto a toda innovación expresiva, se cuestiona la organización de la sociedad, incluyendo las estructuras de producción del arte y del teatro. En este último, se favorece el quiebre de las jerarquías y roles a través de la creación colectiva. También, el de la cuarta pared, al ocupar espacios

no convencionales para acrecentar la comunicación con el público y acortar la distancia entre teatro y realidad. El "Living Theatre", el "Actor's Studio", el "Bread and Puppet" y los eventos tipo "happening" realizados en las protestas políticas antivietsnam en Estados Unidos se recibían con la misma avidez que las noticias de un teatro de laboratorio que estaría realizando en intenso silencio un tal Grotowski en Polonia, o el desarrollo de la herencia brechtiana por el "Berliner Ensemble" en la RDA, como también el "Escambray" en Cuba, el teatro "Arena" con Boal en Brasil, el "Libre Teatro Libre" en Córdoba, o los de Enrique Buenaventura y Santiago García en Colombia.



"Los Músicos Ambulantes" del grupo Yuyachkani en el Festival de Cádiz, 1986 (Foto: Chicho).

La proliferación de festivales teatrales en América, realizados en La Habana, Medellín, Manizales, como también las mayores facilidades de intercambio intercontinental y de difusión en registros de cine y video terminó por extender continentalmente estas nuevas tendencias.

En este contexto, la propuesta de Grotowski cae en un terreno especialmente propicio, a favor de la corriente que impulsan los movimientos más activos. Este hecho estimula su difusión e impacto, pero también lo entorpece y distorsiona, debiéndose esperar a un segundo momento para que pueda ser asimilado en un sentido más consonante con su espíritu original, justamente, cuando encuentre un ambiente social adverso y deba desarrollarse "contra la corriente".

La forma de asimilación de las propuestas artísticas europeas a manera de copias, modas o modelos a imitar, ha devenido en un paradigma que se repite mecánicamente, haciendo que lo nuevo se acoja con este esquema establecido. Así, más que entender a Grotowski como un innovador en una

forma de trabajo y disciplina creativa, se le miró como un creador de formas estéticas específicas: se tendió a copiar el resultado de su trabajo, sin entender que éste reflejaba una forma de generarlo. Más aún, cuando muy pocas personas tuvieron la oportunidad de ver algún espectáculo dirigido por Grotowski. Se le conocía a través del rumor, que distorsionaba necesariamente la experiencia original, intentándose captarlo a través de sus textos escritos, código distante al escénico. Ser "grotowskiano", entonces era:

- imitar algunas de las gestualidades corporales de los actores, su uso de la voz como emisora de sonidos, la manipulación de telas y objetos, los escenarios despojados, el tono ritual.
- ilustrar contenidos e interpretaciones de la experiencia social ya elaborados en otras instancias (políticas, de las ciencias sociales, de la ideología), siendo la improvisación y el trabajo en taller un medio para darle forma a discursos verbales codificados.
- no emplear grandes recursos financieros en la puesta en escena, sonido, iluminación, vestuario, escenografía, sala, residiendo en el actor la responsabilidad básica de la expresión. Muchas

veces, se decía estar haciendo "teatro pobre" en una producción con escasos elementos escenográficos y de vestuario, pero se reproducía el enfoque de puesta en escena tradicional, siendo ésta una versión degradada de aquélla, en la medida que su solución era obligada por falta de recursos y no por una nueva concepción estética.

- rechazar el modelo de teatro institucionalizado, brotando su fuerza de ese contrapunto. En América, no hay un tal teatro institucional, por lo que al repetirse ese discurso crítico, se encuentra ante un enemigo inexistente, transformándose en un discurso ideológico vacío. Incluso, en casos como el chileno, los teatros oficiales se disuelven ellos mismos en un teatro de investigación (paso del Teatro de Ensayo de la U. Católica al Taller de Experimentación Teatral).

Las "noticias" acerca de las realizaciones de Grotowski se recibían a la par de las provenientes de los otros centros teatrales que hemos mencionado, formándose una fusión sui-géneris de todas estas influencias, sin reparar muchas veces en que eran propuestas no sólo distintas, sino que hasta antagónicas.

El teatro laboratorio, por ejemplo, se equiparaba al trabajo en taller de la creación colectiva, donde desaparecían los roles, en especial el del director, y donde la tónica predominante no sólo al momento de la preparación de un texto, sino al de su realización frente al público, era la improvisación libre, pudiendo la acción tomar cualquier curso dependiendo de la participación del público, entendido como más popular mientras más masivo fuese. Es decir, lo opuesto a un teatro riguroso en su expresión que no deja nada al azar, cuyos espectáculos son colectivos en la medida que el grupo tiene una coordinación, un diálogo artístico y una armonía coreográfica y sonora tal por haber sido dirigidas por un gran maestro durante exhaustivas sesiones de trabajo.

Con este tipo de asimilación de Grotowski, se trataba de mirarse en el exterior, de reproducir formas elaboradas en otro contexto, que traen consigo una unión forma-contenido. Ello impide la apropiación y obliga a romper con aquello que ya pudiese haber devenido en expresividad asentada en una sociedad, y que logra identificarla e introducirla en terrenos de

descubrimiento de sí.

Esta primera etapa, que he denominado de captación equívoca de Grotowski, por encontrar un terreno favorable que le hizo resaltar sus aspectos más superficiales y aparentes, dejó no obstante algunas enseñanzas recuperables en un segundo momento. Algunos de estos logros, que empiezan a quebrar con el paradigma dominante en el teatro "moderno", son:

- descubrir que el actor es la fuerza expresiva primordial en el teatro, y que la ausencia de parafernalia anexa no sólo no empobrece sino que puede potenciar su cualidad estética.

- descubrir que el actor ha de pasar por su propia experiencia corporal y emocional, no habiendo distancias entre su crecimiento como persona y como profesional.

- descubrir que la ejercitación permanente sobre las propias capacidades expresivas es primordial para poder crear sobre el escenario.

- descubrir que el grupo es el contexto de este desarrollo personal y creativo, con el cual se comparte la experiencia de formación y creación, hasta lograr altos grados de consonancia y contraste.

Lo que sí costó mucho más aceptar, y probablemente sigue estando en permanente tela de juicio, son aspectos como el rol de conducción y de armonización del espectáculo total que le cabe al director, las audiencias reducidas y no masivas, y la improvisación como una forma controlada de búsqueda expresiva tendiente a un resultado preciso, y no una expresión "libre" y válida per se. La identificación entre trabajo de taller y creación colectiva introduce estas resistencias, así como el concepto de democracia y antiautoritarismo aplicado sin mediaciones.

Segundo momento

Durante la década del 70, se produce una regresión política en la mayoría de los países latinoamericanos, por el quiebre de las democracias y el advenimiento de gobiernos militares. Con ello, se agudiza la atomización social, la exclusión de los sectores populares de los centros de poder y de

difusión pública de su discurso. Estando sus claves de identidad censuradas, también lo están las formas de organización colectivas, el uso de los espacios no convencionales, el desafío al establishment.

En este contexto adverso, en general el teatro se encontró sin medios económicos o institucionales de apoyo, y con urgencia de dar cuenta de esa experiencia límite, en que ya no sólo solidarizaban con la situación de los marginados -tema y problema recurrente del teatro de los 60- sino que lo eran ellos mismos. Se había producido una identidad de experiencias y condición social, que para responderla/entenderla/superarla, obligaba a recurrir al saber heredado, olvidado, convertido en huellas que habían perdido su conexión de sentido, pero que persistían en la cultura.

Se producen dos fenómenos de rearticulación y recuperación en el teatro: el teatro de grupo como forma de organización creativa, y el rescate de la memoria histórica, como fuente y estímulo a la creación, sustentada en la investigación expresiva.

El teatro de grupo implica una reunión de gente de teatro en torno a un proyecto artístico, desarrollado sobre la base de la investigación. Supone compartir una visión acerca de lo que es el teatro y las modalidades de realizarlo, tanto desde el punto de vista de la elaboración del producto, como de sus prerequisites (formación de los integrantes, relación con la sociedad, organización económica). También requiere asumir colectivamente costos y ganancias, en el más amplio sentido de la palabra. La cohesión del grupo y la gratificación de poder realizar aquello en que se cree y que se necesita hacer por vocación personal, aportan la fuerza necesaria para sobreponer las dificultades derivadas de un trabajo que no circula por los circuitos comerciales de la cultura. La coordinación de algunos de estos esfuerzos a nivel latinoamericano, expresado en los Encuentros de Ayacucho, Perú, incentivados por los grupos "Cuatro Tablas" y "Odín Teatret", otorgó la dimensión continental de esta alternativa teatral.

En Chile, el Taller de Investigación Teatral, dirigido por Raúl Osorio, es un exponente privilegiado de este teatro de grupo en su segundo momento de desarrollo, "contra la corriente" de la situación política. Cerca de diez actores y actrices y un director,



"Tres Marías y una Rosa": TIT, 1979. Dirección: Raúl Osorio (Foto: Ramón López).

incorporándose posteriormente un dramaturgo, trabajan en un doble proceso: realizan ejercicios de exploración en sus propias memorias "inculturizadas", a través de su recreación corporal, como también realizan una acuciosa investigación de la expresividad y visión de mundo de sectores populares (de un grupo de payasos y de arpilleristas de bolsas de trabajo de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica). Esta última es incorporada a su propio organismo, a modo de "aculturización", recreando las acciones físicas y lenguaje característicos, fundiéndolos y articulándolos dramáticamente en las obras **Tres Marías y una Rosa** y **Los payasos de la esperanza**. No es ya una identificación conceptual o ideológica la que proyecta este teatro, sino una transposición orgánica y sensitiva de esa subcultura, por cierto, codificada desde el grupo teatral. Es esta una forma del Teatro Antropológico, según lo conceptualiza Eugenio Barba¹. Este trabajo lo realizan en forma independiente, en una organización cooperativa y al alero de organizaciones sociales.

En la actualidad, en los albores de la década del 90, es el teatro peruano Yuyachkani el que mejor encarna esta opción teatral. Es Perú un país que se debate en una profunda crisis político-social. Su multiplicidad étnica, de gran mayoría de razas autóctonas, más la inmigración dominante española y la subordinada africana y asiática, conforman un

¹ Ver Barba, Eugenio: "Teatro Antropológico", en esta Revista Apuntes Nº 99.

cuadro de mestizaje y diversidad racial que no se resuelve en integración sino que en disgregación. Tampoco los modelos occidentales de desarrollo económico capitalista y de organización política de democracia representativa, logran asentarse y responder a los desafíos de su población, la que debe además tomar opciones respecto a alternativas radicales y violentas, como es la representada por la guerrilla.

En este contexto, ya no caben respuestas ideológicas a priori que divulgar a través del teatro, visto como instrumento pedagógico. La asunción de la complejidad cultural en que están insertos, y el reconocimiento de que el teatro es una forma de recuperación de un sentido profundo de la existencia, labrado en siglos de acumulación muchas veces oculta a la conciencia pero aún rescataable desde las memorias corporales, el mito, la leyenda y la música, hacen de Yuyachkani un grupo de investigación.

Entienden lo americano como heredero tanto de lo indígena como de lo europeo, lo negro, lo asiático y todas aquellas raíces que allí concurren. Para recuperarlo, ejecutan intensivos trabajos de captación de lo que en sí portan como inculturación, como de aculturación respecto a las dimensiones que los miembros del grupo no poseen en su propia

memoria. Así, acuden a la investigación antropológica y folklórica disponible, y la realizan personalmente en continuos viajes a través del país.

No se trata de tener un conocimiento erudito del "folklore" nacional, para hacer "insertos" de piezas musicales o temas folklóricos dentro de estructuras dramáticas de los géneros occidentales disponibles. Realizan una indagación paralela en la forma de expresión y en el recorrido del sentido, articulando por ejemplo el relato en torno a una fábula o un mito indígena, cuya forma conduce la resolución expresiva de la obra, que no por eso excluye símbolos y lenguajes provenientes de otras matrices culturales.

El resultado es transcultural dentro de lo peruano y americano mismo. Reintegra lo que es en la realidad tensión, oposición, copresencia, sincretismo. No lo traduce todo al castellano como idioma, sino que es multilingüe; no emplea los instrumentos musicales europeos solamente, sino que éstos más los otros que utiliza el pueblo, pudiendo su sonoridad evocar en ocasiones al canto gregoriano desde instrumentos autóctonos, como realizar cadencias musicales andinas con instrumentos incorporados posteriormente a América, como también mantener lo originario de cada cual, si éste aún sobrevive en la memoria y práctica social actual.

En tanto están sus obras encaminadas a ejercer un diálogo social, están abiertas a la modificación según los procesos hermenéuticos que provocan en los espectadores, al activar cada cual su propia memoria gracias al estímulo teatral. Va así afinando y complejizando su propuesta con y frente a la sociedad diversa que conforma lo peruano-americano.

Desafío múltiple, contestatario al que cree que lo americano y el arte es sólo una u otra vertiente (o indigenista, o europeísta), al que cree que hay un único modelo de lo estético y lo ideológico. Propuesta antidogmática por excelencia, se opone a una concepción que se hiciese dominante en los años 60 y 70 en América, entre los muchos grupos que optaban por teatros de colaboración a los procesos de liberación popular. Postulaba ésta un teatro de divulgación de doctrinas y de apoyo explícito a una opción política. Sus formas buscaban una recepción unívoca; por tanto, eran refractarias al símbolo y la

"Pishtaco", el último espectáculo de Yuyachkani.





"Pishtaco", del grupo peruano Yuyachkani.

metáfora. Asociaban, en cuanto a la difusión, la masividad y condición de clase de las audiencias con su carácter popular y alternativo. No es entonces al teatro oficial y establecido, como lo hiciese el de Grotowski o Barba en Europa, al que se opone este teatro de investigación en América. Lo hace al teatro que reivindica una receta única de lo popular, postura que ha tenido fuerza en la mayoría de los países de este continente.

Cuando un grupo teatral ejercita realmente la búsqueda, comparte con el público sus perplejidades y ansiedades respecto al sentido de la existencia y de lo social, recurriendo a una diversidad de fuentes para recuperar saberes que la iluminen. La intensidad de esa búsqueda queda plasmada en cada gesto del actor, en cada selección y combinación de elementos, que no se someten a géneros teatrales preestablecidos (brechtianos, absurdos, realistas), sino que se corresponden a las fuentes trabajadas por los actores, procesadas en sus organismos en conexión con su ser interno, y articuladas en sentidos a través de su accionar. La atmósfera generada en sus actuaciones públicas -de ritual, de fiesta participativa- favorece el establecimiento de un vínculo de cada cual consigo mismo, que abre memorias olvidadas, sensaciones reprimidas, sentidos no asumidos. En la medida que esta experiencia la sufre junto a otro, surge también un vínculo de pertenencia a lo colectivo, que lo sitúa en un punto convergente en el ahora, y ante una proyección de futuro incierta pero al menos asumida en su ligazón con una historicidad que lo constituirá.

Este tipo de acción cultural puede ser una

respuesta valiosa a la profunda crisis social y de integración que vive centro y sudamérica: De un teatro de síntesis, que reelabore la memoria desde su presente desintegrado, reprimido por la sociedad y por cada quien ante sí mismo. De un teatro que posee una ética de trabajo apoyada en un grupo, pero que no reduce el individuo al colectivo, sino que afirma que sólo a través del desarrollo como ser humano único se es capaz de volcar en el actuar el pensar y sentir que es en parte también el de la sociedad, y proyectivamente el de la humanidad, enfrentada a la lucha permanente por comprender el sentido de la existencia.

Es muy importante que Grotowski se haya volcado de manera tan absoluta a desarrollar su proyecto, porque crea un modelo puro, nítido, rotundo y, por tanto, sobrecogedor. Especialmente en los países económicamente pobres o sin recursos para apoyar el trabajo teatral, pocos podrán sostener un laboratorio como el suyo, o, más allá de las dificultades económicas, disponer conjuntamente del talento y el tesón para llevar adelante con tal rigor y creatividad esta tarea. Más por ello mismo, la luz que emite hacia el mundo llega a muchos rincones, y si bien la distancia y las mediaciones con que se recibe la puedan debilitar, lo que se vislumbra de él es suficientemente inspirador.

A diferencia de otras influencias estéticas o ideológicas recibidas en América hispánica desde Europa o U.S.A., permite un cambio de paradigma en su forma de asimilación. Ya no determina una epistemología y una visión de mundo que corta la realidad a expresar mediante un lenguaje codificado. Propone en cambio una modalidad de trabajo sobre el actor y sus fuentes expresivas que conducen a una gran diversidad de resultados, en la medida que impulsa a indagar sobre la propia memoria, radicada en los lenguajes de cada cual. Fomenta así la apropiación personal-histórica, no generando necesariamente dependencia sino desarrollando la propia identidad. Ya hay grupos y personas que demuestran que es posible un trabajo de apropiación auténtica en América Latina, siempre que se asuma radicalmente la búsqueda en sus modos de creación y organización.