



POÉTICAS ESCÉNICAS EN TIEMPOS CONTINGENTES

Enrique Mijares Verdín
Compilación y estudio introductorio

Pablo Alejandro Cabral
Coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO

AMIT

Poéticas escénicas en tiempos contingentes

Enrique Mijares Verdín

Compilación y estudio introductorio

Pablo Alejandro Cabral

Coordinador

Primera edición: noviembre 2021

D.R. © 2021 De los autores

D.R. © 2021 Universidad Autónoma de Querétaro

Cerro de las Campanas s/n

Centro Universitario, 76010

Santiago de Querétaro, México.

www.uaq.mx

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme
a los lineamientos editoriales del Comité Editorial
de la Facultad de Bellas Artes

Concepto editorial: José Antonio Tostado Reyes

Portada: Cinthya Ibarra

Diagramación: Cinthya Ibarra

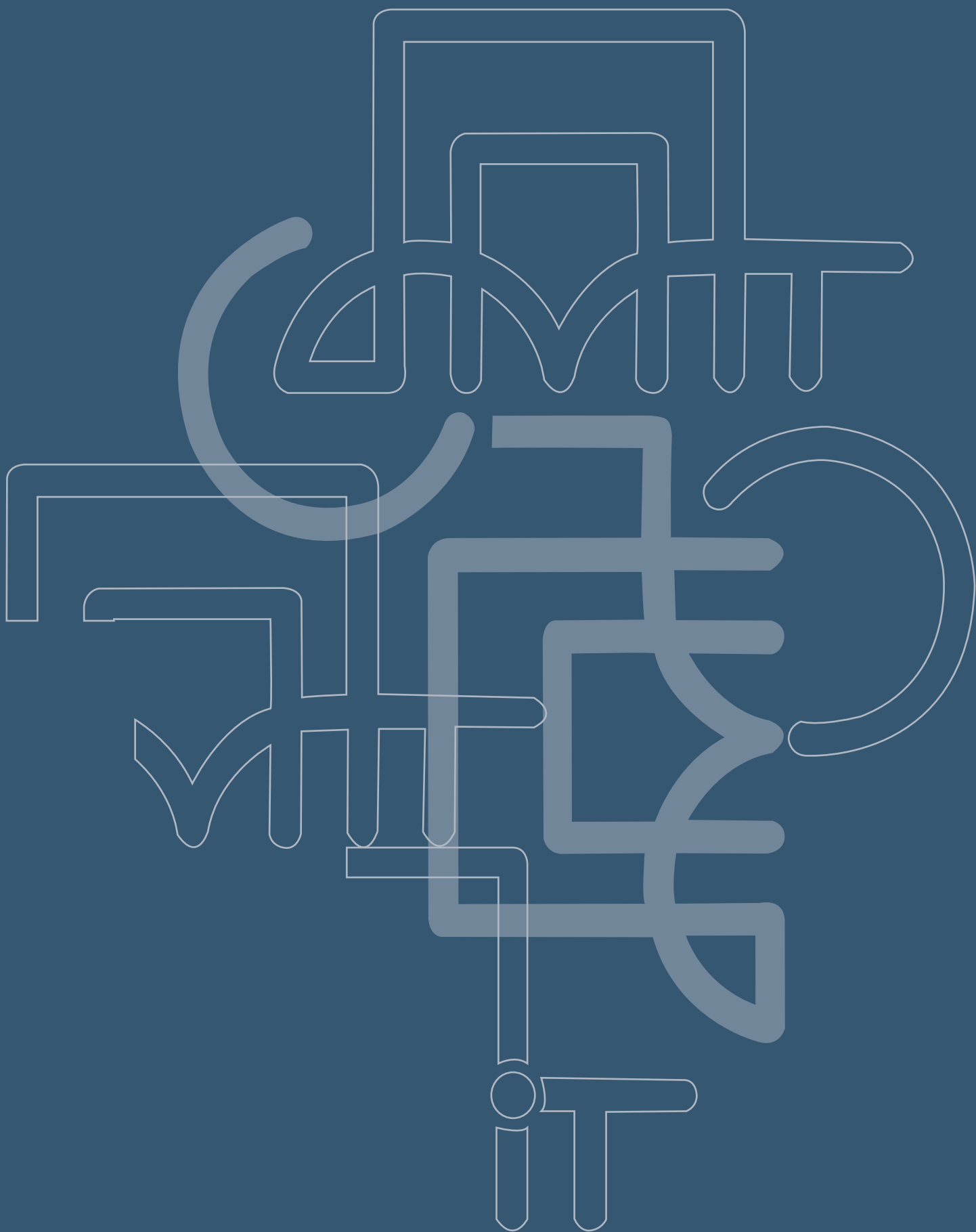
Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons

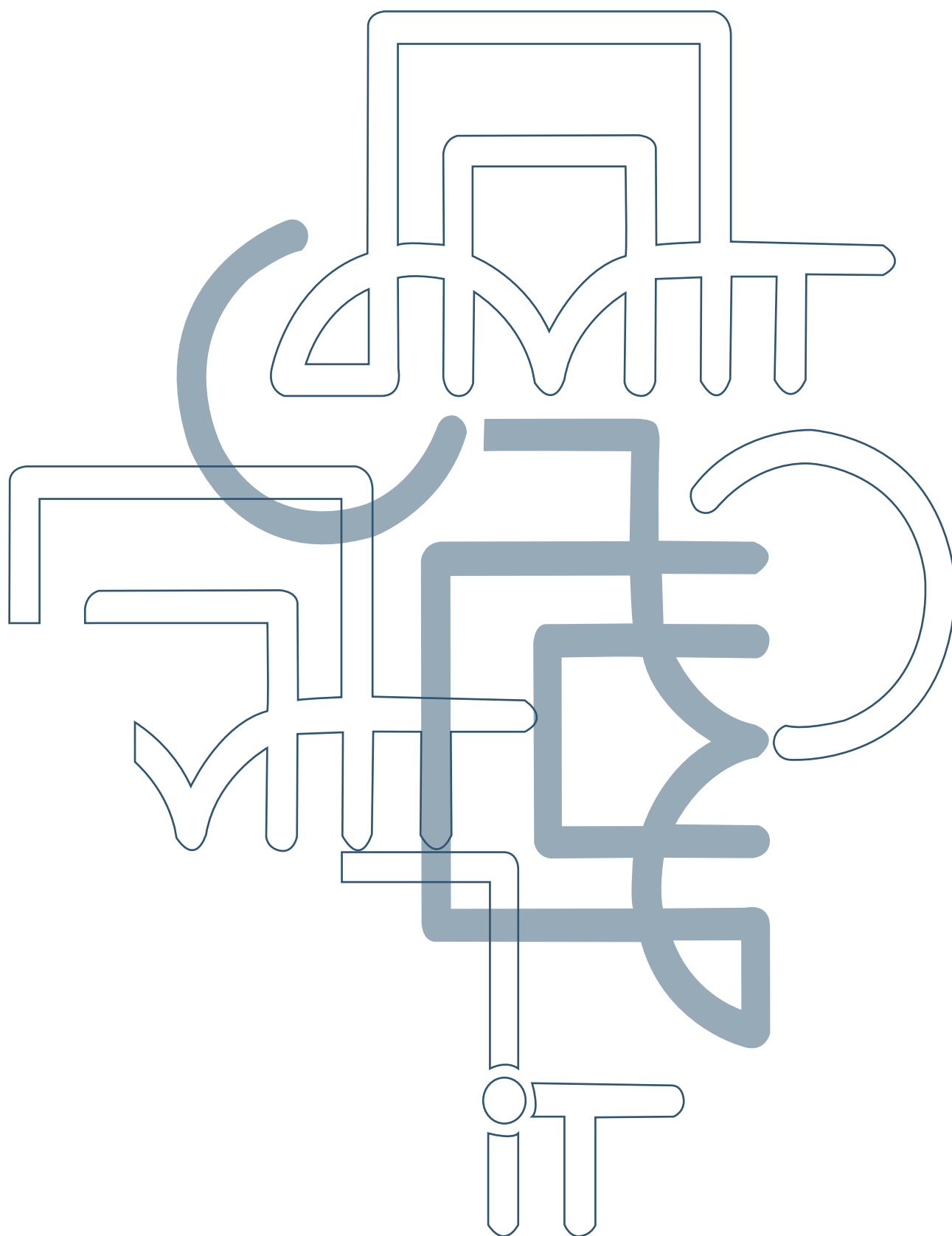
Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).

La presente obra puede ser utilizada con fines educativos,
informativos y culturales siempre que se cite la fuente.

Editado en Querétaro, México

ISBN: 978-607-513-593-9





Coordinación de
Artes Ediciones
FACULTAD DE BELLAS ARTES



Imagen/Producción
Editorial
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Coordenadas
del Arte



COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas



DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Bellas Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

ÍNDICE

Estudio introductorio

Poéticas escénicas en tiempos contingentes

Enrique Mijares Verdín 11

Poéticas de confinamiento en la era digital

Poéticas escénicas a través de Zoom: tensiones y desafíos

Rocío Galicia 24

Poéticas del encierro y el convivio: *Verdecruz o los últimos lazaretos* y *Loop: espejos del tiempo*

Zaida Godoy Navarro 32

Virtualizar fronteras: pandemia, escena, arte y cotidiano

Diana Ham Pantoja 40

La voluntad en estado de danza

Paulina María López Vega 50

Ciberespacios de resistencia: rol de la curaduría y la crítica teatral

Grecia Márquez García..... 60

Horizontes teatrales post-pandémicos

Jorge Prado Zavala 70

El teatro en tiempos de pandemia

Abril Ramírez Sánchez 76

Voces femeninas: afectos y violencias

Desarraigando la culpa: el feminismo reciente en el aprendizaje teatral	
Claudia Fragoso Susunaga y Brenda Urbina Bolaños	90
La obra de Mancebo del Castillo en la situación actual de las mujeres mexicanas	
Karina Alejandra Lechuga Frías	99
Violencia y narcotráfico en las reestructuraciones sociales de la mujer: <i>Contrabando</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	
Diana Laura Quintana Mendoza	107
Crianza feminista en <i>Río, madre y arena</i> de Virginia Ordóñez	
Laura Zayra Rosales Urbina	116
Fronteras habitadas por dramaturgas: la fuerza de su rebeldía	
Susana Báez Ayala	124

Teorías y prácticas escénicas

Hacia una <i>Poética escénica transdisciplinaria</i>	
Claudia Cabrera, Domingo Adame y Nicolás Núñez	148
Teatro de la anarquía. Una revisión latinoamericana al teatro de la espontaneidad	
Ana Margarita Castillo Rodríguez	156
Musicoterapia para la creación escénica	
Pamela S. Jiménez Draguicevic	165
La teoría del movimiento anatómico en la práctica de danza	
Ana Cristina Medellín Gómez	172

Colectivos y sus poéticas

Filosofía y Teatro: el discurso sobre el cuerpo Verónica Alvarado Hernández Rojas	179
Escénico 7G: las fronteras espaciales del teatro en Nuevo León Jeany Janeth Carrizales Márquez	189
Arte socialmente responsable Asociación Civil El Recreo de San Miguel Claudia Cervantes Damian	196

Poéticas en la práctica escénica

La Guerra de Malvinas: memoria, historia y representación Ricardo Dubatti	208
<i>Campo minado</i> de Lola Arias y la disputa por la memoria de Malvinas Ernesto Dufour, Cesar Trejo y María Sofía Vassallo	220
La deconstrucción en la puesta en escena del hipertexto <i>Alpha</i> Bernardo Martínez Evaristo	231

Poéticas de la tradición

Una historia hecha de hilos María Magdalena López Espinosa	240
El espacio liminal en la danza drama <i>Tecuanes</i> en Tetelpa Ricardo García Arteaga Aguilar	246

The background features a complex, abstract design composed of various geometric shapes and lines. A large, light gray square frame is positioned at the top center. Below it, a series of vertical lines of varying heights and widths are arranged in a row. To the left, a large, light gray 'C' shape is partially visible. In the center, a thick, dark gray line forms a large, stylized 'E' shape. To the right, a large, light gray 'C' shape is also partially visible. At the bottom, a small circle is connected to a vertical line, which is further connected to a horizontal line. The overall design is minimalist and modern, with a focus on geometric forms and line work.

Estudio introductorio

Poéticas escénicas en tiempos contingentes

Enrique Mijares Verdín¹

¿Qué hay más contingente que el teatro, fenómeno convivial por antonomasia, al que incluso se denomina efímero, apenas circunscrito al espacio/tiempo de la función, al aquí y ahora de la representación?

En la historia de la humanidad, la comunicación ha sido el vínculo por medio del cual el hombre –y la mujer, por supuesto, si entendemos la configuración toda del género humano– expresa su ser y sentir, su estar y desear, su necesitar y obtener; cuando, en aquellos orígenes *sapiens sapiens*, las mujeres pintaban las paredes de las cavernas y los hombres salían a conseguir alimento y cobijo, y juntos se empeñaban en inventar el lenguaje, que si bien sería posteriormente conceptualizado oral por incluir *lingua* en la palabra que le da nombre, en el principio fue de gestos y onomatopeyas, de señas y risas, de mímica y ritmo, de murmullos y cantos. Antes que el idioma o los idiomas, el origen de las artes consistió en presentar y re-presentar, de forma cotidiana, los sentimientos y las necesidades, así individuales como colectivas, frente a los demás, aun cuando sea mucho más tarde que a esas manifestaciones comunicacionales, digamos domésticas, se las denomine arte rupestre, música tribal, danzas propiciatorias, ritos ancestrales; teatro al fin, escenificación o representación de unos frente a otros.

Innumerables manifestaciones humanas, incluidas todas las de la existencia cotidiana, poseen características teatrales: el circo romano, donde los gladiadores estaban dispuestos a morir frente a una turba enardecida; los juegos de pelota de los aztecas, donde el vencedor obtenía el privilegio de ser sacrificado.

Casi desde el inicio, las hegemonías, eclesiásticas o políticas, se apropian del lenguaje representacional ínsito de la humanidad, para llevar a cabo ceremonias cívicas y religiosas –llamadas, por ejemplo, paseos del pendón en las plazas públicas o misas en el templo–, que no son sino puestas en escena que comparten con el teatro la condición

¹ Doctorado en Letras españolas por la Universidad de Valladolid, España. Profesor de Tiempo Completo en la UJED. Premio Juan Ruiz de Alarcón 2020.

sine qua non de la convención, sea para aceptar la presencia intangible de la divinidad a través del sacerdote oficiante, o el poder omnímodo del monarca representado por el gobernante en turno, cuyo propósito estriba en catequizar o aleccionar a los participantes, espectadores originarios, para que dejen a un lado su papel de público y se conviertan en ciudadanos adeptos al régimen oficial o en fieles devotos a los preceptos del culto.

El gran teatro del mundo, Calderón de la Barca *dixit*. Juan Villegas afirma que todos los seres humanos encarnamos personajes de acuerdo al atuendo que elegimos. Graham Green sostiene que cada ser humano está habitado por múltiples personajes, a lo cual habría que añadir: cada personaje teatral es habitado por múltiples seres humanos, y los espectadores son quienes se intercambian con ellos durante la representación. Los teatristas ortodoxos se sienten ofendidos ante la expresión ¡es puro teatro! –en obvia contradicción con teatro puro–, que se aplica sin restricciones, para calificar los momentos más desorbitados, ridículos, desfasados del hombre o de la mujer.

Los teatreros heterodoxos admiten, de acuerdo al binomio de Peter Brook, que basta un espacio vacío por el cual una persona pasa mientras otra la mira, para que el fenómeno teatral sea. Alguien puede argüir que a dicho binomio le falta la convención, aquella por medio de la cual el espectador asiste a la sala dispuesto a asumir la realidad virtual de la escena, no obstante, el mundo está lleno de señales a interpretar por los transeúntes, de signos que confieren verdad implícita y explícita, y valores sobreentendidos al supuesto espacio vacío cotidiano: el nombre de la calle o de la plaza o parque; todo en el entorno pesa en el ánimo de quien observa: el itinerario previsto, la noticia del día, el propósito ocupacional, la compañía, el celular entre los dedos pulgares que se agitan al enviar un mensaje... incluso el color rojo, naranja, amarillo o verde del semáforo sanitario.

El devenir del fenómeno teatral propiamente dicho, ha sido marcado por sucesivos descubrimientos tecnológicos. La máscara, los coturnos y la voz estentórea estaban sustentados en la disposición cuidadosamente peraltada del mirador (*theatron*: lugar para ver) y la prodigiosa ingeniería acústica de la cual sus arquitectos le dotaron. Al trasladarse a edificios cerrados, el teatro adquiere una mecánica portentosa, capaz de concitar la convención, tanto desde el escenario vacío en cámara negra, como desde la

ilusión virtuosa de los telones pintados, las atmósferas de luminotecnia, las trampillas y la concha del apuntador; si bien, una vez que se abría o subía el telón, quizás para proteger la concentración de los actores en su desempeño artístico, a algunos académicos se les ocurrió inventar la cuarta pared, la cual, así supuesta como infranqueable que, cuando se rompe, a tal infracción se la llama metateatro o teatro dentro del teatro, sin percatarse de que, por definición, ese muro o pantalla virtual contradice lo que los puristas llaman, la naturaleza presencial del teatro, de suyo convivial, de comparecencia física e interlocución directa.

Un salto verdaderamente cuántico en el tiempo, nos ubica en el siglo XX, cuando las inveteradas aspiraciones de los seres humanos, intentando conseguir la comunicación del pensamiento a distancia por puros medios neuronales, más allá de los mensajes a ritmo de tambores, las señales de humo, los cornos de caza, los toques de trompeta en medio de la batalla, los guiños luminosos de los faros orientando el rumbo de los barcos... de pronto se hace la luz: la comunicación telepática se materializa en el *teléfono*, la *televisión* y la comunicación *telemática* en general. El cinematógrafo pone en movimiento la plástica pictórica y la fotográfica, empleando escenarios reales y recursos escénicos; incluye funciones de teatro filmadas, y más adelante, los textos dramáticos dan origen a los guiones de cine, en los cuales se desarticulan aquellas unidades pretendidamente aristotélicas, cuando las cámaras capturan infinidad de lugares, reales o imaginarios; numerosos personajes, multitudes incluso; diversifican las acciones, potenciándolas hasta convertirlas en un género sumamente redituable. Otro tanto ocurre con el radio teatro y las telenovelas. ¿Se trata de apresuradas derivas escénicas? ¿Son innovadores derroteros tecnológicos del teatro para quienes la cuarta pared se transformó en pantalla digital?

¿Dicen que eso no es teatro? Probablemente no, si se considera que todas estas actividades representacionales están mediatizadas y son percibidas de manera remota. Y sin embargo... la frase atribuida a Galileo –que si no la dijo, definitivamente sí debió pensarla–: *eppur si muove*, el teatro se mueve en el cine (no por nada se le llamó *movie* en sus inicios silenciosos, mímicos y pantomímicos), y en la televisión, puesto que si bien espectadores y actores no comparten el mismo aire, sí usufructúan similares características: dramáticas en la redacción de guiones, histriónicas en el desempeño

de los actores, escenográficas, luminotécnicas, etcétera, todas ellas propias de la convención escénica que ejercen los espectadores frente a la pantalla de cine, del televisor, la computadora, la tableta o el celular, “creyendo” real lo que los medios electrónicos virtualizan, y así, hasta completar el cúmulo de recursos que los puristas consideran exclusivos del teatro...

Añadiendo uno –señalan los fervientes adscritos a las tecnologías digitales–, uno que sí es característico del teatro y que el tecnovivio ha conseguido erradicar, la condición de efímero, puesto que la función puede permanecer encapsulada indefinidamente para innumerables representaciones...

Todos menos uno –esgrimen los ortodoxos–, el de respirar ambos, actores y espectadores, el mismo aire, la comparecencia física, la interlocución convivial. Tal vez olvidan, los escrupulosos guardianes del convivio, que fueron ellos mismos quienes introdujeron el concepto de cuarta pared como metodología protectora de los actores, quienes debían pretender –doble actuación– que habitaban un espacio otro, aislado, y que debían hacer como si los espectadores no existieran.

La contingencia sanitaria 2020–2021, nos demuestra lo accidentada, circunstancial, fortuita, insegura, azarosa que es nuestra existencia; lo imprevisible que es el instante siguiente. De manera permanente, estamos sujetos a la teoría de la incertidumbre, esa que nos advierte, sin que hagamos caso, que nada está escrito o prefijado, que el devenir se construye paso a paso y sobre andamios inéditos, por más que creamos tenerlo planificado o calendarizado de antemano, porque, en cualquier momento, nuestro proyecto de vida puede volverse trunco, torcido, modificado, incluso ponderado y superado por una realidad de geniales soluciones apenas ayer inéditas o de tropiezos inopinados y fracasos irremediables.

La contingencia incide de forma permanente sobre la vida cotidiana, proscribiendo todas aquellas reuniones deportivas, religiosas, escolares, que implican numerosa concentración de personas; y, en el caso de las funciones de teatro convencional, las que se realizan en arquitecturas cerradas. Entonces opera la imaginación, el ingenio de los oficiantes del teatro, para quienes la contingencia interviene a modo de mecanismo creador de soluciones antes impensadas, mismas que se han de confeccionar recurriendo a los elementos digitales ya existentes, muchos de ellos utilizados de manera

habitual en las derivaciones representacionales telemáticas, sólo que ahora orientados al encuentro en plataformas, ‘presencial’ y ‘en tiempo real’, donde los espectadores también serán ‘presenciados’, vistos cara a cara y directamente interpelados por la escenificación.

Este libro contiene algunas perspectivas acerca de la realidad pandémica que nos constriñe, las afectaciones económicas y de aislamiento que dicha realidad imprime a las disciplinas relacionadas con la actividad teatral y, al mismo tiempo, nos impele a reflexionar, volver a imaginar y poner en práctica estrategias y metodologías emergentes, aplicables tanto a la creación como al análisis de las artes escénicas. Por supuesto que se trata de una etapa de experimentación, ¿y no es el teatro un campo de cultivo para que los espectadores convivan ante la creación, la invención, lo inédito, lo insólito, la innovación artística?

Poéticas de confinamiento en la era digital

La reflexión acerca de las poéticas escénicas en tiempos de pandemia, abre este compendio con siete propuestas, inquietantes y expectantes a la vez, dada la realidad inédita de experimentación creativa en la que se ubican y a la que se refieren; una realidad emergente que hace complicado todo intento taxonómico y complejiza la conceptualización por los métodos y las teorías convencionales, toda vez que se trata de analizar un presente inesperado y que, en la mayoría de casos, se ocupa de puestas en práctica empíricas, innovadoras, incluso improvisadas y expuestas al accidente, a la sorpresa y al hallazgo, merced a ese material por excelencia de las artes escénicas que es la creación. Los títulos mismos son reveladores del campo incierto, contingente, al que se refieren quienes firman los respectivos artículos.

“Poéticas escénicas a través de Zoom: tensiones y desafíos”, de Rocío Galicia, hace un análisis del traslado a las plataformas digitales que, a consecuencia del confinamiento, diversas compañías escénicas están realizando de sus propuestas anteriormente copresenciales. ¿Qué se espera de ello desde la perspectiva de los espectadores?: ¿que el teatro en internet tenga la interactividad que brinda un medio digital?, ¿que las temáticas alcancen la profundidad e intensidad que caracterizan al teatro?, ¿que los espacios virtuales detonen estados sensitivos y emotivos por la vía de lo visual a distancia?

“Poéticas del encierro y el convivio: *Verdecruz o los últimos lazaretos* y *Loop: espejos del tiempo*”, de Zaida Godoy Navarro, hace hincapié en que la crisis, a partir del COVID-19, ha ocasionado que algunas fronteras parezcan desvanecerse: por una parte, el alcance del virus no conoce barreras sociales, por otra, la democratización de las producciones culturales, toda vez que la transmisión de proyectos y obras a través del internet supone un mayor acceso a públicos que anteriormente no eran asiduos a los teatros. Sin embargo, existen imponderables adversos de asimetría: sigue dividiendo a la población mundial el asimétrico acceso, tanto a los recursos sanitarios en busca de preservar la salud, como a las herramientas digitales por medio de las cuales disfrutar de los eventos culturales.

“Virtualizar fronteras: pandemia, escena, arte y cotidiano”, de Diana Ham Pantoja, habla de las potenciales opciones que representan, en las actuales circunstancias de confinamiento, las múltiples estrategias, experimentos, aproximaciones y enfoques virtuales de las artes escénicas, pues es justo en esa naturaleza caótica de lo Virtual, en su entramado rizomático y contradictorio de significados y fenómenos, donde radica su riqueza como recurso creativo para afrontar las crisis superpuestas por una pandemia global.

“La voluntad en estado de danza”, de Paulina María López Vega, indaga entre la definición del estado de danza y la comprensión del concepto de la voluntad; nos sitúa en el terreno de la incongruencia y la ambigüedad, en el que la verdad es igual a la verdad y en el que la voluntad no es igual a desear ni a querer, para concluir que la voluntad en estado de danza es una ‘oración’ –en sentido gramatical y religioso– que nos invita a formular interrogantes.

“Ciberespacios de resistencia: rol de la curaduría y la crítica teatral”, de Grecia Márquez García, parte de la crisis en que la pandemia ha puesto la definición de teatro como lugar de encuentro entre cuerpos, para trasladarlo al ámbito de lo digital, manteniendo, sin embargo, que las transmisiones por internet, al permitir la ubicuidad, resulten excelentes para la tarea esencial del teatro, cuyo quehacer sigue consistiendo en señalar las rupturas de la vida social y fungir como espacio de reflexión y acompañamiento.

“Horizontes teatrales post-pandémicos”, de Jorge Prado Zavala, comparte algunos experimentos tecnoviviales que en el mundo se están realizando, para tratar de responder a ciertas cuestiones que, impuestas por el distanciamiento y el confinamiento actuales, han puesto en crisis la creación escénica: ¿se puede hacer teatro con distancias físicas y temporales que lo vuelven virtual?, ¿cómo ejecutarán los actores acciones como besar o luchar cuerpo a cuerpo?

“El teatro en tiempos de pandemia”, de Abril Ramírez Sánchez, desarrolla la voz de la sala, compuesta por quienes acuden a la función digital, que, sin desdeñar la conceptualización investigativa y el binomio docente, coloca el énfasis en la interlocución escena/público, para privilegiar la simbiosis mediante la cual el espectador accede a la epifanía del intercambio con los personajes y la acción, esto es, con lo representado. Se trata de un ejercicio lúcido y perspicaz que, no obstante la mediación de la pantalla, privilegia la reflexión sobre la naturaleza del teatro, enfocándola a investigar la reacción de quienes miran.

Voces femeninas, afectos y violencias

Los temas femeninos en el teatro de tiempos contingentes, no indican otra cosa que la recursividad, la inveterada vigencia de los problemas tradicionales, provistos ahora de un ropaje ultrajado, necesitados de una poética que haga evidente la desnudez de la injusticia, de forma que todos, actores y espectadores, nos sepamos responsables de estarlos propiciando y seamos capaces de pensarlos como asignaturas pendientes, en busca de soluciones de implementación inminente.

De mujeres hablan: Claudia Fragoso Susunaga y Brenda Urbina Bolaños, en “Desarraigando la culpa: el feminismo reciente en el aprendizaje teatral”. Su visión es elocuente en cuanto a que hacen un llamado a la inclusión en la diversidad, es decir, no en la parcialidad del maniqueísmo o en la adjudicación de etiquetas o categorías: “ser feminista o aliado feminista no pretende ejercer un tipo de superioridad o poder, mucho menos de exclusión en la experiencia de re-construcción del género, donde la alteridad debe formar parte para contemplar las necesidades de todas las mujeres y de todos los hombres.”

Por su parte, jóvenes investigadoras toman el discurso de género contenido en la obra de dos dramaturgos y una dramaturga, de nacionalidad mexicana los tres, para argumentar su análisis feminista:

Karina Alejandra Lechuga Frías, en “La obra de Mancebo del Castillo en la situación actual de las mujeres mexicanas”, realiza un análisis analógico de la obra *Mamagorka y su Pleyamo*, entrelazando su contenido con la realidad de las madres adolescentes, un tema de extrema urgencia en México y el mundo, comparando cifras y consecuencias reales de la negligencia en la maternidad, cuando se lleva a cabo como consecuencia de un embarazo no deseado.

Diana Laura Quintana Mendoza, en “Violencia y narcotráfico en las reestructuraciones sociales de la mujer: *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda”, a partir del desglose del texto dramático, presenta un análisis, desde la visión de diversas autoras, de cómo la violencia generada por el narcotráfico afecta específicamente a las mujeres, convirtiéndolas en la población más vulnerable a causa de la acción apocalíptica del crimen organizado.

Laura Zayra Rosales Urbina, desarrolla en “Crianza feminista en *Río, madre y arena* de Virginia Ordoñez”, un puntual estudio acerca del pensamiento subalterno femenino de las abuelas, frente al discurso feminista de quienes hoy buscan visibilizar la idiosincrasia igualitaria de las mujeres respecto a el libre albedrío sobre su cuerpo y el derecho a decidir su personal forma de ejercer la maternidad.

Susana Báez Ayala, desde su condición de investigadora feminista, toma la voz de las dramaturgas en “Fronteras habitadas por dramaturgas de frontera: la fuerza de su rebeldía”, para ofrecernos el directorio preliminar de la literatura dramática que profesa un centenar de escritoras desde su territorialidad liminal, con una postura ineludable acerca de temas inveterados, como el género y la migración, que seguirán siendo emergentes mientras la violencia siga ganando terreno a la justicia, a la equidad, a la libertad, a la expresión plena del albedrío individual y de la solidaridad humana.

Teorías y prácticas escénicas

Igual que el lenguaje, la creatividad y la imaginación, el teatro, siguiendo el pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari, es un complejo sistema de enlaces electroquímicos

no arborescentes que, de manera contingente y por lo mismo inédita, influye en las teorías y las prácticas, las disciplinas, las temáticas y las poéticas escénicas.

Los siguientes ensayos se ocupan de la incorporación de diversas disciplinas a las metodologías que ellos y ellas aplican para sustentar el proceso de aprendizaje de las artes escénicas en sus aulas.

En “Hacia una *Poética escénica transdisciplinaria*”, los autores, Claudia Cabrera, Domingo Adame y Nicolás Núñez, a partir de sus propias experiencias teóricas, investigativas y docentes, consideran que la transdisciplina se ha venido configurando como una poética escénica en sí misma, cuyos procesos es necesario sistematizar, a partir de la Metodología de la Transdisciplinariedad propuesta por Basarab Nicolescu, a fin de dar lugar a un movimiento escénico transdisciplinario.

El artículo “Teatro de la anarquía. Una revisión latinoamericana al teatro de la espontaneidad”, de Ana Margarita Castillo Rodríguez, hace una pormenorizada revisión de los conceptos psicodramáticos y pedagógicos, planteados por Jacobo Levi Moreno y Moisés Aguiar, que resultan relevantes en las prácticas teatrales espontáneas, toda vez que enfatizan la dimensión política y comunitaria, a través de un análisis crítico en busca de la recuperación del valor social y la reconstrucción de la identidad: antecedentes, técnicas, campos de acción, relación con el teatro popular latinoamericano y las formas en las que se manifiesta la colectividad en el relato personal.

“Musicoterapia para la creación escénica”, de Pamela S. Jiménez Draguicevic, ofrece un razonamiento acerca de la escenofonía --emisión y recepción de la música y los efectos sonoros en una puesta en escena--, que proporcionan distintos niveles de percepción e interiorización, tanto en relación con los elementos escénicos propiamente dichos, como también en cuanto a los referentes universales y culturales de los espectadores.

“La teoría del movimiento anatómico en la práctica de danza”, de Ana Cristina Medellín Gómez, es una reflexión destinada a generar conciencia de la importancia de aplicar la teoría del movimiento al entrenamiento dancístico, con el propósito de resolver conflictos posturales emanados de una idea errónea del movimiento articular de los bailarines.

Colectivos y sus poéticas

Compañías, colectivos, grupos que profesan una poética propia, un particular modo de abordar la creación, atributos particulares que los identifican y los reconocen en el ámbito público, en especial cuando el cerrado círculo académico parece haber olvidado que el propósito primero y último de las artes escénicas radica en una efectiva, dinámica y social interlocución con el espectador y su espacio urbano. De esas poéticas, que acercan a los colectivos escénicos con la colectividad a la que dedican su desempeño artístico, tratan los siguientes trabajos de investigación.

Verónica Alvarado Hernández Rojas, en “Filosofía y Teatro: el discurso sobre el cuerpo”, aborda el análisis de la correspondencia entre cuerpo, discurso y ciudad, a la que se ha enfocado la Compañía Teatral Cempoa: “Producen todo tipo de acciones, performance, danza, intervención a espacios. Sus acciones están en constante mutación y aluden a diversos temas durante el encierro”, para vincular creativamente los cuerpos, pensados de manera individual o colectiva, y generar espacios liminales, híbridos, fronterizos entre danza, teatro, performance, intervención, instalación... que existen en el entorno real y generan una emancipación política tanto en los cuerpos como en el escenario urbano.

El artículo de Jeany Janeth Carrizales Márquez: “Escénico 7G: las fronteras espaciales del teatro en Nuevo León”, habla de las siete breves y contundentes experiencias escénicas que realiza el colectivo Escénico 7G en diversos espacios: casas, edificios, museos, plazas de Monterrey, con la doble finalidad de difundir las artes escénicas y reconstruir el tejido social, esto es, de brindar a los espectadores, la oportunidad de volver a habitar sus sitios urbanos cotidianos a través de una experiencia estética, y a los artistas, la sensación de ganarle la batalla a la problemática social.

Claudia Cervantes Damián se ocupa, en “Arte socialmente responsable. Asociación Civil El Recreo de San Miguel”, de comunicar los resultados de la investigación que el colectivo artístico Allende en la Cultura lleva a cabo respecto a la intervención que El Recreo realiza, al difundir el arte en los espacios urbanos, con el propósito de fomentar la responsabilidad social en relación con el entorno.

Poéticas en la práctica escénica

Este apartado recoge el análisis concienzudo y puntual de las poéticas que distinguen a la puesta en escena, así en el cono sur, con dos artículos en los que se analiza el asunto histórico y biodramático denominado Malvinas, como en el norte de México, con una reflexión sobre la obra *Alpha*, escenificada por Richard Viqueira.

Ricardo Dubatti, en “La Guerra de Malvinas: memoria, historia y representación”, pormenoriza las características que distinguen, así los textos como la escenificación, al cúmulo de obras teatrales, con el tema de Malvinas, a quien Nora Sormani llama “lugar de la memoria”, y que este joven investigador argentino ha ido recopilando a lo largo de su exhaustiva labor, hasta construir una ejemplar lectura histórica, con más de cien casos de estudio.

En la misma línea temática, tres investigadores del Observatorio Malvinas UNLa: Ernesto Dufour, Cesar Trejo y María Sofía Vassallo, centran su atención en “*Campo minado* de Lola Arias y la disputa por la memoria de Malvinas.” Tributaria del teatro documental y del biodrama, la puesta en escena se basa en las confesiones, cartas, objetos personales, fragmentos de video, fotografías y otros documentos de los propios protagonistas —ahora veteranos: tres ingleses y tres argentinos— de la guerra de Malvinas, los cuales participan en la escenificación de su propia memoria, con el hipotético objetivo de proponer la convivencia post conflicto, que, por el contrario, reproduce y promueve la naturalización de la asimetría.

Desde su experiencia personal, como actor participante en la puesta en escena que estudia, Bernardo Martínez Evaristo, en “La deconstrucción en la puesta en escena del hipertexto *Alpha*”, investiga el desarrollo de nuevas tendencias teatrales que permiten leer/presenciar las propuestas escénicas de distinta manera; donde las redes son múltiples y juegan entre sí, con un texto absolutamente plural, de características fragmentarias, diseminadas, multifocales, que —en lugar de una historia lineal— replantea una red de conexiones infinitas de ideas, conceptos e historias, y cuya puesta en escena enfatiza los rasgos múltiples y la estructura hipertextual de la obra que analiza.

Poéticas de la tradición

Existen poéticas arraigadas en la cultura, que perviven a modo de memoria comunitaria, merced a un estado de alma de las comunidades, y asociadas a los ritos ancestrales o a la fábrica de muñecos de barro cocido o labrados en piedra, pedernal u obsidiana. De estas tradiciones imperecederas tratan las investigaciones que cierran el volumen.

“Una historia hecha de hilos”, de María Magdalena López Espinosa, toma como materia de análisis a esos seres que cobran presencia viva al momento de aparecer en el escenario, esas estructuras inmóviles a quienes los hilos dotan de movimiento para que surjan los juegos y se recree la imaginación. “Un títere es capaz de hacer sonreír, desatar carcajadas, crear sueños en los espectadores [...] Inculcar en los niños el juego a través de los guiñoles es fomentar una cultura hacia una manualidad artesanal que tiene siglos en su existencia.”

El ensayo de Ricardo García Arteaga: “El espacio liminal en la danza drama *Tecuanes* en Tetelpa”, cierra esta antología. Se trata de un trabajo de campo con características antropológicas y etnográficas, acerca de la representación del texto original, traducido del náhuatl al español por Fernando Horcasitas, que trata de la petición que hace un hacendado a su caporal, para que vaya a cazar a un tecuan, ‘animal que come hombres’ o ‘animal que hace daño.’ “Los personajes se terminan de crear con las máscaras hechas por ellos mismos, [...] arquetipos de la lucha entre el día y la noche (jaguar). [...] La música de tambor recuerda los ritmos del corazón y las melodías tocadas por la flauta son sonidos de antiguos rituales.”



Poéticas de confinamiento en la era digital

Poéticas escénicas a través de Zoom: tensiones y desafíos

Rocío Galicia¹

“¿Sería posible hallar un acontecimiento contemporáneo comparable con la espectacularidad del COVID-19?” (Gustavo Yáñez González 139). Acostumbrados como estamos a observar que lo político responde a una escenología, cada uno podríamos traer al presente imágenes-resumen de acontecimientos que han dado rostro a lo contemporáneo: la guerra del Golfo Pérsico o el ataque a las Torres Gemelas son ejemplos de una espectacularización en tiempo real, cuyo objetivo fue la construcción del enemigo. Hoy, COVID 19 no sólo puede pensarse como momento significativo de una escenología, es también una cifra representativa de la hipercomunicación, la globalización hiperbólica, la centralidad de los datos, el *streaming* y el poderío del capital *versus* inimaginables catástrofes humanas, como las migraciones o las muertes por inanición, las cuales solo se presentan en proporciones administradas.

I. Contexto

A principios de 2020 vimos cómo se construyeron en tiempo récord unidades hospitalarias en Wuhan, a las cuales podíamos observar las 24 horas, ya que había un canal que transmitía los avances, ¿con qué intencionalidad? Es innegable que en unos cuantos meses el poder de la tecnología se nos presentó avasallador. Hoy, estamos a solo un *click* de acceder al número de contagios en el mundo, por país, por ciudad, por barrio, por colonia, por calle, por manzana, por vivienda... Este contexto justifica –como han señalado Foucault y Han– el poder de la hipervigilancia, advertimos sin embargo que, ante tanto que se visibiliza, hay mucho más que se oculta. Sabemos que eso que permanece subterráneo podría constituirse en sustrato para las tramas del teatro.

¹ Doctorado en Letras modernas por la Universidad Ibero Americana. Investigadora titular en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, donde coordina la línea de investigación Cuerpos, fronteras y violencias, y es profesora titular en el Doctorado en Artes del INBA y en la Maestría en Investigación Teatral.

Agotados como vivimos, ahora hemos quedado atrapados en el teletrabajo a través de plataformas como Google Meet, Teams, Jitsi o Zoom; fortuna porque podemos quedarnos en casa y tragedia porque estamos bajo la imposición de muros, ya no como el que se construye entre México y Estados Unidos, sino el muro fronterizo de nuestro propio hogar, de nuestro propio rostro; encubierto, borrado ahora por el cubrebocas o barbijo.

En este desmesurado contexto, es preciso recordar que no hay mejor condición para la formación de regímenes totalitarios que las situaciones de emergencia extrema, donde la supervivencia de todos está en juego. El miedo, la incertidumbre y la amenaza son los mejores aliados para el control de sociedades enteras. El miedo nos compele al “sálvese quien pueda” y destierra el tiempo del pensamiento crítico, la comunidad y, por lo tanto, la solidaridad. Atravesamos “un daño, irreparable en el peor de los casos, a nuestra capacidad afectiva hacia el prójimo”. (Yáñez González 141). Daño que es expuesto en algunas de las propuestas escénicas que han aparecido en lo que se ha llamado en nuestro contexto teatro digital.

Ahora bien, pensemos, con Nikolas Evreinov (1879–1953), que hay una butaca teatral en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social (citado en Balandier 15). Desde este provocativo lugar, en el que nuestra mirada apunta hacia la escenificación de la vida, ¿qué nos muestra el virus? Revela una impúdica desigualdad económica, insuficientes y pauperizados sistemas de salud, vulnerabilidades en el modelo económico hegemónico, es decir, el empobrecimiento de países enteros hasta niveles inimaginables; el lucro como móvil de las grandes farmacéuticas que cuanto más enfermos estemos, mejores clientes somos. Esta lista podría ensancharse, pero voy a detenerme ahora en el poder de la vigilancia personal y social que llega a niveles invasivos y autoritarios concretados vía teléfonos inteligentes, drones, cámaras y el manejo de macro datos. (Harvey 89). Al biovirus se le empareja un infovirus. El segundo nos ha revelado el intenso intercambio de datos que se da entre los proveedores del internet, la telefonía celular y los gobiernos. Situación de alerta para nuestro teatro a través del uso de dispositivos. Señala Byung–Chul Han:

El Estado sabe por tanto dónde estoy, con quién me encuentro, qué hago, qué busco, en qué pienso, qué como, qué compro, adónde me dirijo. Es posible que en el futuro el Estado controle también la temperatura corporal, el peso, el nivel de azúcar en la sangre, etc. Una [...] psicopolítica digital que controla activamente a las personas. (Han 102) [...] por cuanto respecta a la pandemia el futuro está en la digitalización. A la vista de la epidemia quizá deberíamos redefinir incluso la soberanía (Han, 2020: 102).

Sars Cov 2, no está generando hasta ahora sentimientos colectivos fuertes que nos movilicen, estamos absortos en nuestra propia sobrevivencia y no es un reclamo, es lo natural. Un atisbo de solidaridad se refleja, por ejemplo, y aquí está la paradoja: en el uso del cubrebocas o barbijo como gesto de “si me cuido, te protejo”. Pero simultáneamente arrastramos un enmascaramiento, el cual podemos pensar como un rasgo teatral que se ha instalado en la cotidianidad.

En este panorama, ¿existe un espacio para exponernos en nuestra fragilidad, en nuestra perturbación y afectividad? ¿Hay un lugar donde podamos materializar el contenido de nuestros sueños y deseos? ¿Alguien sabe de un sitio donde hoy los cuerpos puedan expresarse en sus posibilidades imaginativas, expositivas, sensibles y de politicidad? La respuesta sería el arte en general, pero hoy el arte está mutando. El confinamiento de los cuerpos nos remite a una página de nuestro pasado cercano: la aparición del SIDA en los años 80, enfermedad que afianzó el desplazamiento del contacto físico e inauguró la comunicación y las relaciones asépticas a través del internet. Hablamos de un momento nodal del terror al cuerpo del otro.

II. Estética, tensiones y desafíos

Mientras atravesamos estas circunstancias, vemos cómo el teatro, las artes escénicas y otrora vivas, aparecen en internet. Hoy, observamos carteleras y festivales que abren paso a la representación a distancia, a las grabaciones de archivo o elaboradas ex profeso para la ocasión, así como la asistencia a las “puestas” de mudos teleespectadores. Vemos una diversidad contendora del teatro grabado a una o diversas cámaras, o bien,

compañías que adictas al riesgo de lo imprevisible, ofrecen funciones en vivo, a riesgo de las complicaciones tecnológicas que puedan acontecer. Estas modalidades no obstante no son nuevas, ya que es posible citar algunas denominaciones que en el mundo anglosajón se han hecho para nombrar la hibridación entre lo teatral y lo digital. Anna Maria Monteverdi señala algunas de estas denominaciones:

Digital Performance, Virtual (Reality) Theatre, Digital Puppet Theatre, Virtual Puppetry, Interactive Theatre, Augmented Reality Theatre, Virtual Stage, Enhanced Theatre, Expanded Performance, Cyborg & Cyber Performance, Mobile Performance, Intermedial Theatre, Computer Theatre, Mixed Reality Stage, Real Time Performance, Net Drama, Internet Play... (citado en Bellomi 49).

La lista es mucho más extensa, sin embargo, a partir de esta muestra se puede afirmar, con Paola Bellomi, que el teatro ha emprendido desde su origen una “incesante búsqueda de innovación y transformación: [expresada en] la metamorfosis y la adaptabilidad camaleónica (del lenguaje, del contenido y de la forma)”. (Bellomi 49) Sin mayor problema podemos aceptar que el teatro corre a la par de los tiempos, recrea y problematiza los conflictos sociales e incluso, se convierte en un espacio senso-crítico, pero la incorporación de una tecnología como el internet, ligada en su origen al Departamento de Defensa de los Estados Unidos, nos conduce a pensar de otra manera el teatro que se presenta a través de internet.

¿Qué implicaciones entraña que el teatro se trasmita vía *streaming* en plataforma? Nada menos que la entrada consciente o inconsciente a un dispositivo. Giorgio Agamben plantea que un dispositivo es, “cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben 23). En efecto, las plataformas son producto del capitalismo para la administración de un pensamiento construido por una maquinaria mediática, encargada de gestionar la pobreza de la experiencia. Por lo tanto, advertimos que en las funciones grabadas se anula, entre muchas otras cosas, la presencia de los espectadores y, por lo tanto, un diálogo entre el cuerpo espectadorial y el cuerpo creativo que deviene en la conformación de comunidades efímeras.

En la pandemia la plataforma que ha despuntado ha sido Zoom, debido a su facilidad de manejo y a las posibilidades que brinda, por lo que su uso ha sido relevante en los ámbitos educativos, laborales y hasta de convivencia social, me refiero a reuniones familiares o fiestas virtuales. Para Jorge Carrión, la “cuadrícula de rostros [situados] en lugares distintos resume lo que somos en estos momentos: una sucesión de celdas con ventanas de píxeles que comunican con otras celdas. Una colmena infinita y virtual.” (párr. 3) La imagen de celda tiene implicaciones no sólo distributivas e igualitarias, sino y fundamentalmente, evidencia el aprisionamiento e indiferenciación entre los participantes de una videoconferencia o función teatral. La colmena infinita y virtual puede explicarse en términos políticos a partir del enjambre digital, que para Byung-Chul Han se conforma con individuos aislados, “carece de alma, de un nosotros capaz de una acción común, de andar en una dirección o de manifestarse en una sola voz”. (Han, 2014: 26) Es decir, a través de las pantallas lo que podría estarse prefigurando son poéticas teatrales que presentan: a) la imposibilidad de construir comunidad, b) la multifocalidad como estrategia de ocultamiento, en tanto visualidad indiferenciada de cuerpos y, c) la interferencia como constante, en el sentido de utilizar las posibilidades de la plataforma por pura exploración y seducción tecnológica.

III: Escapar de la plataforma

No obstante lo anterior, algunos de los creadores escénicos han advertido que en el “teatro digital”, más allá de una fronterización e hibridación de lenguajes entre el teatro, el video, la televisión, la danza y la pintura, entre otros, está un dispositivo que presenta los contenidos de acuerdo a las posibilidades pensadas para hacer videollamadas y reuniones virtuales para el trabajo. Cuando menos eso es lo que está en el origen planteado por su creador Erick Yuan, denominado “el nuevo rey del trabajo remoto”. En efecto, la finalidad de esta plataforma es el trabajo y no la creación escénica. Fue la situación de crisis por la pandemia lo que llevó a los creadores en todo el mundo a hacer teatro digital en Zoom.

Ya en esta plataforma, algunos creadores más familiarizados con las artes multimediales, dieron un paso adelante al apoyarse en otros *softwares* que les permitieran

ir más allá del marco Zoom. Las primeras funciones, casi en todos los casos, fueron verdaderos dramas donde el enemigo fue el desconocimiento de la tecnología, la escasez de *hardware* profesional, así como la velocidad de la banda ancha. Estos obstáculos respecto a la transmisión en vivo se sumaron, en algunos casos, a la necesidad de presentar y problematizar la fragmentación de las historias y los sujetos, trabajar con la no linealidad de los relatos, confrontar la bidimensionalidad del dispositivo, incorporar la simultaneidad de espacios y presencias, apoyar la multisensorialidad (utilización de varios elementos para provocar sensaciones) y aprovechar la división multipantalla. Estos recursos, propios del desarrollo actual de las plataformas, determinan una estética.

En esta misma línea, hay propuestas más elaboradas que suman la posibilidad de expandir, deformar y potenciar la voz humana tecnologizándola. Respecto a la imagen es posible manipular, con *software* en tiempo real, la sobre exposición, velocidad y coloración de las imágenes, así como hacer uso de otros recursos: la reiteración, la focalización o el alejamiento de un detalle corporal, espacial o facial. Dicho en otros términos, hay un refrendo de la organización de la mirada potenciada por la tecnología, lo cual hace pensar en una transición de lo que algunos teóricos, como George Landow, han explicado como el paso de la Galaxia Gutenberg a la Galaxia Internet.

Si bien las manifestaciones escénicas en tiempos de pandemia han trastabillado en la migración del formato presencial al digital, presento como ejemplo afortunado el caso de Landscape Artes Escénicas, grupo que ha encabezado una exploración creativa, sorprendente por sus alcances expresivos y de formulación de afectos, a través de una dramaturgia de imágenes en pantalla. Resultado de años de exploración en el teatro, la danza, la videodanza, la pintura efímera y la intermedialidad, esta compañía ha generado tres destacadas producciones durante el confinamiento: *Loop. Espejos del tiempo*, *Loopulsaciones* y un software propio para el trabajo escénico en formato digital. Logro tecnológico que obsequian a otras compañías que atraviesan las vicisitudes de la transición hacia las pantallas.

Los espectadores hemos observado las posibilidades creativas del entrecruzamiento de lenguajes, donde lo que surge es un tejido consistente armado a partir de fragmentos, emulando la discontinuidad del pensamiento contemporáneo y el traslape de imágenes que producen hondas emociones sostenidas por los cuerpos en movimiento y

por los paisajes sonoros creados ex profeso para cada pieza. Es importante señalar que *Loop. Espejos del tiempo* y *Loopulsaciones* no son trabajos grabados que se transmiten en plataforma, son presentaciones en tiempo real que recuperan el riesgo y la vitalidad del accidente en las artes escénicas.

Por el seguimiento que le he dado en tiempo real no solo a las funciones, sino a los ensayos a través de la plataforma Twitch, voy a analizar *Loopulsaciones*, pieza que plantea desde un universo femenino en confinamiento, el deseo de convivencia con el otro al que se imagina, pero sobre todo al que se anhela a través de imágenes, sensaciones y pensamientos. La ausencia y el encierro conducen a la introspección personal que desata estados de ensueño y lucidez, entreverados con fantasmas que vuelven desde el pasado. Pero sobre la humanidad, donde la naturaleza se impone con su belleza y contundencia para anclar una verdeazul realidad, expuesta en la coloración que se funde entre el cielo y el mundo vegetal que vive fuera del confinamiento.

Esta pieza, como *Loop. Espejos del tiempo*, fue transmitida en tiempo real en diversas plataformas (Zoom, Twitch, Facebook live, Vebic TV y Youtube), estrategia que implicó, junto con la creación de su propio software, darle la vuelta a la tecnología con más tecnología: ya no es una única plataforma sino una diversidad tecnológica. Además esta compañía plantea sus piezas en plataforma, organizadas en tres momentos: 1) la presentación del trabajo en términos de propuesta estética y de presentación de los creadores involucrados, 2) la presentación de la pieza en sí, 3) un conversatorio pensado a manera de convivio e intercambio de ideas. Hay un acto más contundente aún de Landscape, la creación de un software para el manejo remoto de cámaras (las del celular de los actores que se graban a sí mismos), la incorporación de la voz en off y la posibilidad de integrar otros recursos como el traslape de imágenes. Asumir la diversidad tecnológica aunada a la creación de un software para fines de expresión escénica, el cual es dado en gratuidad a otras compañías, son actos de auténtica sublevación frente al dispositivo que controla y, en el marco de la pandemia, constituye un gesto solidario.

Hasta ahora las historias que Landscape ha problematizado en la escena digital tienen que ver con la opresión individual en el confinamiento, pero podría ser que pasada esta primera etapa, avanzaran hacia un pensamiento de dimensiones sociales, con lo cual estarían en vías de construir lo que Agamben llama contra dispositivo. He ahí un enorme desafío.

Fuentes consultadas

- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama, 2011.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, 1994.
- Bellomi, Paola. “Teatro digital: ¿realidad o utopía? Nuevas tecnologías en el teatro español actual”. *Cuadernos AISPI*, 2016, pp. 47–62. En línea. [Recuperado el 02 de septiembre de 2020]
- Carrión, Jorge. “La estética de la pandemia”. *The New York Times*. 9 de mayo de 2020. En línea. [Recuperado el 10 de agosto de 2020]
- Han, Byung–Chul. *En el enjambre*. Herder, 2013.
- . “La emergencia viral y el mundo de mañana”. *Sopa de Wuham*. ASPO, 2020: 97–111, e–pub.
- Harvey, David. “Política anticapitalista en tiempos de coronavirus”. *Sopa de Wuham*. ASPO, 2020: 79–96, e–pub.
- Yáñez González, Gustavo. “Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia”. *Sopa de Wuham*. ASPO, 2020: 139– 143, e–pub.

Poéticas del encierro y el convivio:

Verdecruz o los últimos lazaretos y Loop: espejos del tiempo

Zaida Godoy Navarro¹

Después de un primer periodo de adaptación, al querer retomar mi quehacer investigativo, mi interés se decantó por averiguar cómo los teatros y los creadores del medio estaban adaptando sus proyectos a la “nueva normalidad”. Lo primero que me llamó la atención fue la fuerte resistencia a la desaparición. Se podría distinguir un primer momento en que, por un lado, se pasan en *streaming* obras ya grabadas con anterioridad o, por otro, se usa Skype y sobre todo Zoom, para simular lo que solía acontecer en los teatros. También se puede notar una preeminencia de proyectos en proceso, de primeras lecturas y conversatorios sobre la situación tanto a nivel nacional como internacional.

Distingo un segundo momento de producción dramática durante la pandemia en la que artistas y creadores buscan maneras de “trasladar” a la pantalla proyectos que ya traían entre manos o que habían escenificado anteriormente.²

La compañía Landscape Artes Escénicas estrenó *Loop: espejos del tiempo* en febrero de 2019 como un proyecto coreográfico de carácter interdisciplinario en el que el espectador experimentaba la función en tres etapas. Su directora, Vivian Cruz, quien proviene de la videodanza, y su hermano, Héctor Cruz, como director de multimedia, realizaron lo que llamaron una versión TCRV (Teatro de creación remota en vivo) de esta misma obra. Para ello, Héctor creó un *switcher*, un software a medida, desarrollado en Touchdesigner, que le permite, a manera de DJ dramaturgico, controlar y mezclar las señales de audio y video que le envía el elenco cada uno desde su propio lugar de confinamiento y las retransmite en vivo en forma de alto rendimiento. Además de

¹ Doctorado en Estudios de Lenguas y Literaturas Hispánicas por la City University of New York, Es docente en el Fashion Institute of Technology State University of New York.

² Estamos en un tercer momento en el que algunas compañías han aprendido de sus primeras exploraciones y continúan por ahí, y otras están volviendo a los teatros con la apertura de algunos de estos. En el Festival de la Joven Dramaturgia 2020 se puede notar, por ejemplo, cómo algunas lecturas dramatizadas se hicieron ya compartiendo el mismo espacio escénico.

las propias grabaciones de los actores y bailarines con sus teléfonos, se incluyen las animaciones en vivo, los dibujos y juegos de sombras de los artistas visuales Darío y Lynda Cruz.

Verdecruz o los últimos lazaretos es un proyecto que el director Mario Espinosa empezó a idear desde 2016 cuando conoció el libro *Nuestra historia no es mentira: Vivir con “lepra” en Ecuador* (2014), de Beatriz Miranda, y que finalmente parecía concretarse desde finales de 2019, pero antes de llevarse a cabo se dio la emergencia sanitaria por el COVID-19. Espinosa cuenta que, precisamente debido al confinamiento que empezábamos a vivir, le pareció más que oportuno completar el proyecto, ya que el mismo se presenta como un ejemplo de biopolítica en el que podríamos vernos reflejados (Espinosa). El formato Zoom no les convencía y, por eso, decidieron grabar a los distintos actores desde sus casas y crear un video teatro (aunque ellos no se decidan por llamarlo así). Es de resaltar que, para el director, este formato no es la obra de teatro en sí, sino que, según aclara, esta se llevará a cabo más adelante, cuando sea posible (Espinosa).

A pesar de decidirse por formatos tan diferentes, hay similitudes formales entre las obras dirigidas por Vivian Cruz y Mario Espinosa, siendo, además, representativas del teatro de pandemia. Ambas obras insisten, a través de ciertas decisiones estéticas, en una poética del confinamiento y, al mismo tiempo, del convivio.

A pesar de la rapidez con la que, una vez acordado el formato, se llevó a cabo la grabación de *Verdecruz*, hay una clara selección de los espacios en los que se encarnan los diferentes personajes. Por un lado, se quiere distinguir la representación de los lazaretos de los “no enfermos”, es decir, de los expertos del mundo de afuera (el investigador, el epidemiólogo, la teóloga, etc.) o aquellos que tuvieron algún contacto con los leprosos, como la monja. A estos últimos se los retrata en espacios abiertos, en la mayoría de los casos caminando, pero eso sí, con rejas, mallas y muros alrededor. Por su lado, los leprosos están dentro de las casas y, a menudo, hay una ventana o vidriera que les recuerda la existencia del mundo exterior. Ernesto Madrigal, el director de fotografía, habla de cómo buscó profundidades como la de un pasillo o una escalera, o algo que los enmarcase, incluso algún objeto que dificultase nuestro acercamiento (Espinosa). Así se transmite una sensación de reclusión y difícil acceso.

También en *Loop* se remite al encierro con tomas en pasillos, espacios pequeños como frente al espejo en el baño y encuadres a partir del mismo cuerpo. A diferencia de los personajes de *Verdecruz*, que dan sus testimonios a alguien que, además, en algunas ocasiones se ve, aunque sólo sea parcialmente, el elenco de *Loop* se encuentra cada uno aparentemente solo (excepto por los dibujantes) y con la única compañía de sus mascotas. Hay una fuerte presencia de la soledad de cada artista (y quizás también una ausencia evidente de los posibles cohabitantes de esos hogares).

Verdecruz construye secuencias entre tomas que físicamente ocurren en espacios diferentes pero que, a través de la simetría en el encuadre y la composición, quedan unidas como si pertenecieran a un mismo lugar, a una experiencia en común. Lo visual no es lo único con lo que se sugiere ese “convivio”; de hecho, a pesar de la importancia que la imagen tiene, tanto en esta obra como en todo lo acontecido artísticamente desde el inicio de la emergencia sanitaria, la voz adquiere en *Verdecruz* un potencial destacable. Hay dos escenas muy significativas en las que todos comparten primero un mismo rezo y luego un baile/canto. Justo antes de la escena del rezo, una psicóloga/teóloga nos cuenta cómo la religión, por un lado, da a los afectados por lepra una identidad comunitaria, y por otro, los hace dependientes de un Dios padre del que esperan recibir todo y que se resignifica en el Estado. La canción del segundo momento de voz colectiva es “Yo soy leproso, en las buenas y en las malas”, hinchada del club argentino de fútbol Newell’s Old boys. La manera apasionada y rebelde con la que cantan y bailan en esta secuencia, responde a la anterior, en la que discutieron las maneras de llamar a los pacientes de Hansen: “[...] le han cambiado de nombre a esa enfermedad, pero es fácil cambiarle de nombre a la enfermedad, pero la enfermedad sigue siendo lepra y seguirá siendo el leproso” (Espinosa), nos dice uno de los testimonios. Ellos acogen y se apropian de su identidad colectiva como leproso, puesto que, tal y como la propia obra nos cuenta, muchos de ellos fueron capaces de vivir sus vidas a partir de la lepra, tener casa e hijos y vivir muchos años.

Para la obra de Landscape Artes Escénicas no es menos importante el trabajo de escenofonía, a cargo de Camilo Beristain. Héctor Cruz destaca el papel cohesivo de la sonoridad de la pieza: “como último descubrimiento extracto de la danza, hemos creado una partitura sonora, un *track* de audio a modo de guía sonora, con el cual todos los

elementos podamos tener un mismo *timing*, una pieza con marcas que nos unifiquen a los participantes de este acto en vivo[,] un canal emotivo por el cual transitar de forma colectiva” (Landscape_arte escénicas).

La obra en sí es, según su directora, “un juego de espejos, donde cada ser humano representa un fragmento de la humanidad” (Landscape_arte escénicas). Esto se siente claramente no solo por el frecuente uso de espejos y la simetría entre parejas de tomas, sino por la superposición de imágenes, y la colocación horizontal o la secuencia inmediata de tomas en las que los miembros del elenco parecieran estar sintiendo lo mismo o quizás incluso sintiéndose el uno al otro. Aún mayor sensación de convivio se logra a través de una escena en específico, en la que vemos *close-ups* de los seis actores-bailarines, que se turnan para contar un mismo sueño que todos compartieron. La voz es, una vez más, protagonista, un elemento de fuerza y unión que ellos se pasan del uno al otro. En el relato de cada uno, en algún momento “aparece” uno de los compañeros y, al mencionarse su nombre, este se apodera de esa voz y continúa la historia. Conforme va hablando cada uno, los demás dirigen su mirada al que porta el relato como si pudieran así verlo en esta realidad virtual creada por la obra y en la que, sin lugar a duda, se quiere igualmente incluir al público. Tal es así, que, para Vivian Cruz, lo hasta aquí analizado no es toda la obra, sino que, para ella, también es parte del proyecto la presentación que hacen al principio del dispositivo con el que mezclan y transmiten, así como el conversatorio final después de la “función”.

Otras características formales que podemos puntualizar en ambas obras las encuadra dentro del realismo virtual, conceptualizado por Enrique Mijares: la multifocalidad al grabar las escenas desde varios espacios/lugares de confinamiento; la fragmentación de los cuerpos predominante en las distintas tomas (quizás salvo en el caso de los bailarines a quienes se les muestra a veces de cuerpo entero); la fractalidad de esas tomas en secuencia mencionadas, en las que se repite una estructura básica con la que dan continuidad al discurso y sensación de convivio. Para Mijares, el realismo virtual distingue las obras de ciertos dramaturgos nortños que asimilan características posmodernas a un teatro marcadamente local. Aunque no se trata necesariamente de obras en formato digital, sí se encuentran afectadas por lo tecnológico y la globalización.

Por otro lado, quizás más bien a nivel temático o conceptual, algo que considero que falta en estas obras y tantas obras realizadas durante la pandemia, es un verdadero “estado de conciencia comunitaria y de repercusión social” (Mijares 15). Hay una concentración en la reclusión y la soledad consecuente de aquellos que tenemos el lujo de poder encerrarnos y seguir teniendo acceso al “exterior” a través del teléfono y el internet, así como de nuestras tarjetas bancarias. Precisamente lo que me atrajo a *Verdecruz o los últimos lazaretos* es que pretende un acercamiento al “otro”. Para ello, hacen uso del método Verbatim, creado por Joe Salvatore (2018), un tipo de teatro documental que consiste en reproducir “literalmente” (*verbatim*) testimonios recogidos en forma de audio de, normalmente, un grupo marginal de la sociedad. Dos momentos importantes de la puesta son, precisamente, cuando los actores primero se colocan y luego se quitan los audífonos con los que se supone que acceden a las grabaciones. Así, se presenta a los actores como especie de médiums, a través de los cuales accedemos al “otro”. Sin embargo, esta supuesta “recuperación” del oprimido “corre el riesgo” –como establece el personaje que abre la obra, Guillermo Pereyra, investigador en Ciencias Sociales– “de no hacer honor a la palabra del otro” (Espinosa). No está, para mí, el error en que se logre o no brindar homenaje a los lazaretos, sino en que se da por sentado que, al tratarse de un acercamiento mimético, el “otro” queda fielmente representado. El “otro” es, a fin de cuentas, una vez más “silenciado” y sus testimonios nos llegan a través de los cuerpos de los actores. Como ya nos advertía Gayatri Spivak, “the subaltern cannot speak”, y el sujeto no subalterno, al hablar “por” los marginados lazaretos, los reposiciona en su lugar de marginal. A partir de Foucault, Spivak advierte: “Es el transcurso entre hacer visible el mecanismo y hacer vocal lo individual, evitando por igual ‘cualquier clase de análisis de [el sujeto] tanto psicológico, psicoanalítico o lingüístico’, que es consistentemente problemático” (325). Es por esto que considero que la obra, en vez de presentar al “otro” como “un ‘objeto de investigación’ o, peor todavía, como un modelo para la imitación” (327), debería abogar por la problematicidad de la representación, especialmente aprovechando el método colaborativo al que la pandemia los obliga y que Espinosa clama haber apropiado. Más allá de las capacidades de imitación de los actores a través de sus cuerpos, no nos transmiten lo problemático que pudieran encontrar estar haciendo de médiums para ese otro.

Spivak propone que, a la hora de considerar al subalterno, hay que notar sus elaboraciones de insurgencia en vez de “la declaración” (327), aquí expuestas en forma de testimonios. Es por ello, que el rezo y el baile me parecen formas más apropiadas para la representación del “otro” o, al menos, de la problematización de dicha representación. Hay que recordar que, en toda Latinoamérica, la adopción de la religión católica por el pueblo siempre se hizo y se hace a través del sincretismo, herramienta de empoderamiento esencial para los pueblos colonizados y silenciados. La señora que inicia el rezo pide a su interlocutor, que la entrevista, permiso para proceder y rompe así con su rol de interrogada por el entrevistador. Son en ese momento los lazaretos los que entablan el diálogo (con Dios) y le piden a su interlocutor. Durante el baile se impone, de alguna forma, la vitalidad y juventud de los jóvenes actores y se atisba lo que sienten estos al representar al “otro” ante la situación real de reclusión que ellos están viviendo.

El “otro”, en *Loop*, son los demás integrantes del elenco. La obra es el resultado de un proceso de unos dos años, en el que Vivian Cruz invitó a los artistas a realizar un camino de autoconocimiento. El problema, desde mi punto de vista, es que ese “otro” vive circunstancias bastante similares y tiene la posibilidad de expresarse, aunque sea en una realidad virtual. A diferencia de *Verdecruz*, *Loop* es un proyecto en vivo y, aunque se autodenomina teatral y no performático porque tienen un guion que repiten cada vez, el grupo artístico se arriesga al error y los imprevistos. Son, por lo tanto, puestas “frágiles”. En las puestas pandémicas Stephan Baumgartel distingue el momento metatécnico o metatecnológico en el que por error irrumpen la cotidianeidad (Baumgartel). Estoy de acuerdo con él: en ello puede estar el éxito de estas nuevas teatralidades, en mostrar el dispositivo y sus errores.

En la cultura digital se entiende que las potencialidades virtuales desplazan las representaciones de la realidad (Bay-Cheng 20). Sin embargo, el teatro de pandemia pareciera hacer lo contrario, al darle un espacio tan relevante a lo cotidiano; es, de alguna forma, superrealista. Es por ello que me sorprende tanto que no haya otras y más claras referencias a la pandemia, a la radio que cada día nos pone al día de los números de muertos e infectados, a los cubrebocas que uno va dejando por toda la casa pero que a la hora de salir nunca se encuentran, a las llamadas a amigos y familiares para comprobar que siguen bien, al lavado de manos constante y la acumulación de

sanitizantes, al ritual de ver a López–Gatell cada tarde a la misma hora, etc. Si se ven varias transmisiones de *Loop*, puede comprobarse cómo el equipo incorpora elementos y sucesos imprevistos a la obra, como el que se caiga un teléfono, el que se aparezcan las mascotas del elenco o el que haya una súbita tormenta. Sin embargo, estas eventualidades no remiten a las sorpresas que uno vive día a día con la pandemia. Uno se pregunta si es que casualmente, estas no se entrometen con el proceso artístico de los integrantes de Landscape Artes Escénicas, o si el dispositivo de su director multimedia logra ocultarlas, como cuando un teléfono se cae o falla algo tecnológico.

Propuestas teatrales pandémicas como *Verdecruz* y *Loop* son sumamente introspectivas, a pesar de la construcción de convivio que buscan. El filósofo Byung–Chul Han apunta una mayor individualización y una falta de verdadera solidaridad durante la pandemia: “El virus nos aísla e individualiza. No genera ningún sentimiento colectivo fuerte. De algún modo, cada uno se preocupa solo de su propia supervivencia. La solidaridad consistente en guardar distancias mutuas no es una solidaridad que permita soñar con una sociedad distinta, más pacífica, más justa”.

Quiero pensar que esto es una fase y que pronto recuperaremos la preocupación por el otro, una vez que nuestra propia supervivencia esté algo más garantizada con el paso de los meses, quizás ahora, que parece que pronto tendremos una vacuna frente al COVID–19. En definitiva, me pregunto si no será que el teatro de la pandemia se ha visto afectado por la respuesta estatal; si apostar por el poder del convivio es otra manera de poner “buena cara” a una realidad que el país parece no poder aceptar.

Fuentes consultadas

Baumgartel, Stephan. “Configurando heterotopías escénicas con las plataformas: Desafíos para una dramaturgia de telepresencia”. Coloquio: “Catástrofe y paradoja: Escenas de la pandemia” MESA 3. <https://www.youtube.com/watch?v=b0l71u2p9nM> [Recuperado el 22 de septiembre de 2020].

Bay–Cheng, Sarah. “Network of Terms”. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010.

- Espinosa, Mario. *Verdecruz o los últimos lazaretos*. <https://www.youtube.com/watch?v=IK2xG5G5ONk&feature=youtu.be> [Recuperado el 25 de septiembre].
- Han, Byung-Chul. “La emergencia viral y el mundo de mañana. Byung-Chul Han, el filósofo surcoreano que piensa desde Berlín”. *El País*, 21 de marzo de 2020, <https://elpais.com/ideas/2020-03-21/la-emergencia-viral-y-el-mundo-de-manana-byung-chul-han-el-filosofo-surcoreano-que-piensa-desde-berlin.html> [Recuperado el 2 de octubre de 2020].
- Landscape_artes escénicas. *Loop: Espejos del tiempo*. <https://landscape.com.mx/teatro-de-creacion-remota-en-vivo-investigacion/> [Recuperado el 2 de octubre de 2020].
- Mijares, Enrique. *El espectador conoce el futuro: Recepción/edición de la realidad virtual*. Libros de Godot, 2015.
- Miranda, Beatriz. *Nuestra historia no es mentira: Vivir con “lepra” en Ecuador*. 17 IEC, 2014.
- Salvatore, Joe. (2018). “Ethnodrama and Ethno-theatre”. *Handbook of Arts-Based Research*. The Guildford Press, 2018, pp. 267–287.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista colombiana de antropología*, vol. 39, ene.–dic. 2003, pp. 297–364.

Virtualizar fronteras: pandemia, escena, arte y cotidiano

Diana Ham Pantoja¹

Todo encuentro ordinario está lleno, expuesto a una transformación instantánea que puede poner todo fuera de sus cabales, como si la propia vida se sintiera sacudida por ese brinco en el que la existencia ordinaria se pliega a otra, a la extraordinaria.

Luiz B. L. Orlandi

Somos frontera; piel frontera; ideas frontera; afectos frontera; imaginación, casa, conocimientos, consumos, prejuicios, formación, nacionalidad, usos y costumbres... todo frontera. A donde quiera que volteamos hay un límite físico, simbólico o imaginario que nos enmarca del resto del mundo para convertirnos en lo otro.

El concepto *frontera* proviene del ámbito geopolítico para determinar los límites geográficos entre Naciones Estado, cuya complejidad se extiende a las identidades sociales que habitan dichos territorios. Se trata de “[...] una limitación “socio-espacial” de lo “uno” y lo “Otro”, [...] construida por las prácticas sociales de los pobladores de una territorialidad donde intervienen los agentes económicos, sociales, lingüísticos, políticos, jurídicos, militares, religiosos, raciales, culturales y sociales, que desarrollan dos poblaciones que se diferencian por sus prácticas en la vida cotidiana” (Canela párr. 4). Es decir, que frontera es aquello que separa, sin aislar, una entidad de otra, con el fin de destacar sus peculiaridades y mediar las tensiones provocadas por estas.

En una escala micro, la identidad individual es una frontera que permite la diferenciación entre sujetos que comparten los mismos contextos de desarrollo. Ahora, como

¹ Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Formación actoral en el Método de actuación de Antonio González Caballero. Productora y gestora cultural.

bien lo declara Ernesto García Canclini “[...] no es posible hablar de identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlos como la esencia de una etnia o una nación [o individuo]” (García VIII). Es decir, lo que nos hace ser quiénes somos, está en constante movimiento y en concordancia con las circunstancias vividas.

Esta plasticidad de las fronteras identitarias se vulnera al toparse con lo desconocido y equiparlo como peligroso, tal como sucede cuando las Naciones Estados endurecen sus fronteras para detener o disminuir el libre tránsito de personas. Cuanto más extraños son los acontecimientos, más rígidas se vuelven nuestras fronteras; tal como lo hemos apreciado durante esta pandemia global provocada por el COVID-19. Las paredes de nuestras casas, el pensamiento lógico edificado por estructuras hegemónicas, las desigualdades sociales y el miedo a la incertidumbre, construyen barreras que protegen nuestra concepción del mundo y nos llevan a negar que la realidad tal como la conocíamos nos ha sido arrebatada para migrar a una cuyos cimientos están aún en desarrollo.

En el campo de las artes escénicas hemos descubierto de manera abrupta, que los límites determinados por el canon artístico renacentista y la hegemonía cultural capitalista, impiden afrontar de manera eficiente, los retos del presente digital que había sido programado a suceder en cinco años. Los recursos –narrativos, tecnológicos, discursivos, estéticos, actorales, espaciales–, apenas hace unos meses eficientes y convencionalmente aceptados por la mayoría, están siendo cuestionados y puestos en crisis.

Afrontar esta “nueva normalidad” es un reto enorme e inédito que requiere reflexiones, acciones y soluciones inéditas, pues, como ya lo planteó Albert Einstein, “No podemos resolver problemas usando el mismo tipo de pensamiento que usamos cuando los creamos”. Esta tarea urgente, deviene en una carrera atrabancada que, sin duda, arrojará más de un tropiezo desafortunado, pues infiere vulnerar las fronteras que hasta hace poco nos configuraban y protegían. Así, se presenta un conflicto fundamental, ¿Cómo podemos acceder a esas otras experiencias, fuera de nuestras fronteras identitarias, sin que estas sean destruidas, usurpadas o menospreciadas? ¿Cómo navegar en lo inédito de las circunstancias sin destruir el ancla que presupone nuestra identidad? Una posible respuesta es la virtualización de las fronteras imaginativas y epistémicas; es decir no su ruptura, transgresión o destrucción, sino su problemati-

zación para impulsar nuevos imaginarios y estructuras que edifiquen otros mundos posibles, alternativas para configurar una realidad inédita.

Pero ¿a que no nos referimos cuando hablamos de virtualización? Lo virtual remite –casi de manera inherente– a tecnologías digitales, internet y videojuegos; sin embargo, se trata de algo más complejo que designar a las tecnologías digitales enmarcadas por el Ciberespacio. Se trata de un concepto problemático que despliega un entramado rizomático y contradictorio de significados y fenómenos. La palabra virtual proviene del latín medieval *virtualis*, que deriva de *virtus* y que quiere decir fuerza o potencia; así para la Filosofía Escolástica², virtual es lo que existe en potencia pero no en acción (Lévy 17). Es decir, una fuerza originada en el plano de las ideas e inmanencias, dispuesta a existir como acción, objeto o dispositivo combinado (acción y objeto), para transformar, regular y dar sentido a la experiencia de la realidad real.

Desde la mirada de Pierre Lévy –filósofo y escritor tunecino–, lo virtual “[...] tiene poca afinidad con lo falso, lo ilusorio o lo imaginario. [...] no es en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata” (Lévy 14). Entonces, lo virtual parece ser más una cualidad complementaria de lo real, una que problematiza y hace sospechar de sus mecanismos empleados para la aprehensión de la realidad.

Para Levy, el origen del mudo está enmarcado en la relación intrínseca no sólo entre lo real y lo virtual, sino también entre lo posible y lo actual. Para él, lo real es todo aquello que conforma, regula y normaliza el acontecer cotidiano a partir de convenciones establecidas por los individuos. Y mientras lo virtual concretiza, a nivel mental o imaginario, una transformación sustancial de lo real, lo posible (también de carácter mental) es realizable sin una modificación en la lógica real de los referentes ideáticos que lo conforman. “Lo posible es idéntico a lo real; sólo le falta la existencia [perceptual o física]” (Lévy 18). Lo posible no pone en crisis el estado normal o real –es decir convencional– del mundo, sino que lo reproduce. Por su parte, lo actual es una interpretación subjetiva del acontecimiento virtual y varía según el sujeto que la lleve

² Escuela filosófica cuyo auge ocurrió durante la época medieval, su intención fue coordinar la fe y la razón.

a cabo. Se trata de una acción creativa que soluciona y da sentido personal a las problematizaciones desplegadas por lo virtual y cuya materialidad puede propiciar nuevas virtualizaciones con sus respectivas nuevas actualizaciones; “Lo real se asemeja a lo posible; por el contrario, lo actual no se parece en nada a lo virtual: le responde” (Lévy 19). A partir de la actualización, lo virtual se manifiesta en lo real para propiciar transformaciones de diversas intensidades y niveles.

Cuando lo real se dirige a lo virtual es una virtualización, “[...] una mutación de identidad, un desplazamiento del centro de gravedad ontológico del objeto considerado: en lugar de definirse principalmente por su actualidad (una <<solución>>), la entidad encuentra [...] su consistencia esencial en un campo problemático (Lévy 19). La entidad surgida de una virtualización, es problemática e inestable, oscilante entre varias posibilidades para dar paso a lo inaudito. Entonces, cuando hablamos de virtualizar fronteras, nos referimos a poner en crisis los límites establecidos de una entidad para propiciar su transformación, de un estado ontológico convencional a otro problemático e inestable; un estado virtual que da la oportunidad de salir de un “ahí” estandarizado y regulado como normal, a un mundo intrínseco e infinito que permite cuestionar lo incuestionable, experimentar lo imposible y traspasar lo impenetrable para después regresar al mundo real con una mirada renovada, dispuesta a actualizar lo cotidiano con los más variados artefactos o dispositivos tecnológicos, digitales, científicos o artísticos.

Por ejemplo, la teoría de la redondez de la tierra, el heliocentrismo, la gravedad o la física cuántica, antes de ser reales explicaciones de aspectos de la realidad, fueron algo virtual, ideas problemáticas que cimbraron a través de ficciones y teorías científicas, las formas como se entendía el mundo en un determinado momento histórico. Más aún, Lévy plantea que la civilización surgió a partir de tres grandes virtualizaciones: el lenguaje, la técnica y el contrato (Lévy 67); reconocer estos tres aspectos fundamentales de la civilización como resultados de procesos de virtualización, permite legitimar a lo virtual como una cualidad inherente al ser humano, que le permite ir más allá de la percepción real (convencional) de la realidad, para poder influir y transformarla.

Virtualizar las fronteras edificadas por nuestras identidades y contextos, en medio de una crisis global que ha modificado las prácticas reales de nuestro cotidiano, se

presenta ahora como una necesidad. ¿Cómo iniciar o acceder a un proceso de virtualización? La respuesta está en el encuentro del individuo con agentes –objetos, preceptos o fenómenos– virtuales, cuya complejidad y extrañeza provoquen –siguiendo el pensamiento de Deleuze– emociones intensas que fuercen el pensamiento hacia lo extraño, lo fantástico –según Marc Richir– o lo extraordinario.

Estos agentes virtuales surgen en la inmanencia del ser, en sus ideas, imaginarios, deseos e impulsos, para propiciar un dínamo de potencias infinitas del ser (actual). La imaginación y las ideas son fuente inagotable de procesos de virtualización; las cuales, en su carácter problemático, se manifiestan a través de –entre otros ámbitos– la ciencia, la religión y el arte. Según Pierre Lévy, el arte es una virtualización de la virtualización, es decir una problematización de lo real o lo que es lo mismo nuestra civilización lógica y pensante, configurada gracias a tres grandes virtualizaciones³.

En el arte, las problematizaciones virtuales se manifiestan en soluciones estéticas subjetivas, en técnicas, planteamientos, imágenes y/o ficciones que no están obligados a demostrar su veracidad, más allá del efecto que causan en las emociones e intelecto de aquellos que las perciben. Ahora bien, aunque según lo planteado por Levy, todo el arte es virtual –no sólo por su origen sino porque es vector de nuevas virtualizaciones–, es importante establecer que dicha virtualidad varía de intensidad según la intención creativa; así podemos reconocer que el arte mimético tiende más a lo posible y lo real, mientras que el arte diegético se inclina por lo virtual y lo actual. Y aunque hablar de arte virtual parece pleonástico, la suma del adjetivo revela la concepción de artefactos/interfaces artísticos de una virtualidad exacerbada, que rompen a gran escala las convenciones de lo real para sumergir al individuo (creador y espectador) en laberintos cognitivos que abren nuevos senderos para la relación con la realidad.

A lo largo de la historia podemos encontrar ejemplos de arte virtual, que, aunque hoy nos parecen normales –en tanto que lo virtual al actualizarse se acerca a lo real– en su momento rompieron con el canon y retaron las convenciones del pensamiento y orden del mundo. Así por ejemplo tenemos –entre muchas otras expresiones de la ciencia ficción– *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne, cuyo planteamiento ficticio de carácter imposible en su época, se adelantó a la existencia real de los subma-

³ Estas virtualizaciones son, como se mencionó: el lenguaje, la técnica y el contrato.

rinós contemporáneos; o el relato contenido en el libro de pensamiento científico *La Conciencia Cuántica* de Danah Zohar⁴, sobre una chica que al comprometerse, en lugar de elegir a un solo individuo, es capaz de vivir simultáneamente todas sus posibilidades de compromiso para después ejecutar una decisión.

Seis personajes en busca de un autor, del dramaturgo italiano Luigi Pirandello, es otro ejemplo de planteamiento virtual, en ella un grupo de actores que ensayan una obra del propio Pirandello, son interrumpidos por los mismos personajes a los que interpretan, estos los cuestionan sobre la forma como los representan e incluso, ponen en duda el destino que el autor les deparó. El mundo real de los actores es problematizado por un acontecimiento imposible, la manifestación física de los personajes que ellos mismos interpretan.

Las expresiones audiovisuales (cine, videoclip, mapping, videojuegos, videoinstalaciones) son quizá las que más han explorado y aprovechado los mecanismos de lo virtual, no solo en el desarrollo de ficciones sino también en la creación e implementación de tecnologías disruptivas que hacen posible su configuración. Obras cinemato-

⁴ [...] una joven protegida, presentada finalmente en sociedad al alcanzar la mayoría de edad. [...] se siente extraordinariamente excitada ante las propuestas de matrimonio que le hacen varios pretendientes. Ante ella se ha abierto todo un mundo de posibilidades [...] En el mundo real (el mundo de la realidad cotidiana) se vería obligada a estudiar todas estas posibilidades una por una, citando quizás a cada uno de sus pretendientes varias veces antes de sentir con certeza que ha elegido justamente al mejor de ellos. Pero en el mundo cuántico, esta joven aturdida elegirá simplemente a todos los pretendientes, y a todos a la vez, llegando incluso hasta el punto de crear un hogar con cada uno de ellos simultáneamente. [...] [Si sus padres quisieran escribirle una carta] Deberían enviarle cartas por duplicado a todas sus nuevas direcciones, desde el momento en que ella se encuentra en todas a la vez. Y si los nidos de amor estuvieran suficientemente próximos unos de otros, podrían llegar a encontrarse en los balcones de las fachadas de las casas y ¡saludarse a sí misma! [...] después de haber investigado por completo sus posibilidades, la joven se centraría y viviría en un hogar con sólo uno de los pretendientes, pero no sin haber dejado 'trazas' de su paso por aquellos alrededores de los lugares donde había estado ocupando residencias temporales. Los vecinos podrían recordar haberla visto y preguntarse a sí mismos qué habría sido de ella; y, si la naturaleza había seguido su curso habitual, podrían hacer su aparición descendientes de los numerosos enlaces temporales que a su vez, crecerían para influir sobre el mundo (pues un gran número de procesos físicos son el resultado de estas transiciones virtuales) (ctd en Ruiz 152-3).

gráficas como *Holy Motors*⁵, *Eternal sunshine of the spotless mind*⁶, *Being John Malkovich*⁷, *Synecdoche, New York*⁸ o la reciente serie DARK⁹, son ejemplos de planteamientos virtuales cuya extrañeza –susceptible a infinitas interpretaciones– problematiza nuestras certezas del mundo y nos arroja a experiencias intensas e incomprensibles.

En el arte teatral dicha exacerbación puede encontrarse tanto en los planteamientos ficticios de carácter imposible –estructurales o temáticos– que influyen a cada signo de la escena, así como en el uso de los diversos recursos creativos (escenografía, actuación, iluminación, vestuario, multimedia). Lo virtual se entrelaza con lo real en propuestas escénicas y dramáticas contemporáneas, que retan tiempo y espacio convencionales, para dar pie a laberintos y abismos que revolucionan la forma de asimilar y expresar la realidad. Tal como se puede apreciar en el Realismo Virtual y la Dramaturgia hipertextual, conceptos desarrollados por Enrique Mijares para designar a las manifestaciones teatrales surgidas en el Norte de México a principios del siglo XXI, influenciadas por el pensamiento posmoderno y las dinámicas propias de las tecnologías digitales. Entre la inmensa cantidad de obras adscritas a esta categoría, destaca *Las perlas de la virgen* de Jesús González Dávila¹⁰, cuya mínima anécdota muestra el encuentro entre dos individuos que buscan aniquilarse entre sí para saldar cuentas pendientes surgidas en planos de existencias paralelos, dinámica que asemeja a la de los niveles de videojuegos.

Otro ejemplo de universos virtuales en el teatro, es el legado de Antonio González Caballero¹¹; el cual incluye, además de un Método de actuación que propone la esti-

⁵ Dirigida por Leos Carax y estrenada en 2012.

⁶ Dirigida por Michel Gondry y estrenada en 2004.

⁷ Dirigida por Spike Jonze y estrenada en 1999.

⁸ Dirigida por Charlie Kaufman y estrenada en 2008.

⁹ Creada por Baran bo Odar y Jantje Friesse y transmitida globalmente a través de Netflix desde el 2017.

¹⁰ Fue actor, dramaturgo, guionista y director de teatro. Nace Ciudad de México el 5 de mayo de 1940 y muere el 8 de mayo del 2000; Mijares reconoce a *Las perlas de la virgen*, como pieza clave que posiciona a González Dávila como precursor del *Realismo virtual*.

¹¹ Artista plástico y dramaturgo mexicano (1927–2003); con más de 50 obras escritas y dedicado a la exploración y experimentación de las potencialidades creativas del actor. Reconocido por Enrique Mijares como uno de los precursores del Realismo Virtual.

mulación creativa del actor a partir de más de treinta planteamientos problemáticos o virtuales, un repertorio de obras que exploran la problematización de la realidad y sus convenciones. *La Maraña*, por ejemplo, navega nuevos senderos de la existencia a partir de paralizar el cronotopo habitado por dos adolescentes, al ser alcanzados por las balas de una banda de delincuentes; la experiencia es tan intensa para ellos, que da pie a su encuentro con un mundo alterno, lleno de revelaciones existenciales.

Es probable que en medio de la catástrofe en la que nos encontramos ahora, sea doblemente difícil emprender creaciones virtuales, porque, como menciono al principio, nuestras fronteras se han endurecido. Paradójicamente es en este momento cuando más las necesitamos, ya que pueden ser de gran ayuda para construir otros mundos posibles. Crear arte virtual infiere una intención consciente de problematizar el *estatus quo* de la realidad, lo cual inicia con la disposición para contactar con lo diferente –lo otro–, sin prejuicios, pero aún anclado en propósitos e identidades propias. Así, hay dos procesos a desarrollar para consolidar esta suerte de habilidad:

- 1º Tomar consciencia de nuestra identidad compleja y los límites que esta despliega durante nuestra experiencia de la realidad.
- 2º Virtualizar dichas fronteras para poder acceder a posibilidades inéditas que nos permitan la construcción de otros mundos posibles.

Ambos procesos deben apelar a la estimulación emocional, sensorial e imaginativa y estar configurados por diferentes aspectos y mecanismos de lo virtual, los cuales, a pesar de resistirse al raciocinio lógico, podemos identificar gracias al trabajo realizado por Pierre Levy, Phillippe Quéau, Gilles Dleuze, Marc Richir y varios más.

Entre el caótico desplegado generalidades de lo virtual, destacan las siguientes:

- Mutación de la identidad a otra forma de ser.
- Los polos ontológicos de los que provienen no son claros.
- Indeterminación de sus procesos.
- Estado de conflicto permanente, cuya solución incierta depende de soluciones subjetivas y aleatorias.

- Naturaleza heterogénea y contradictoria.
- Su estructura ontológica es disímil al mundo perceptivo y al sentido común.
- Desplazamiento del paradigma Tiempo–Espacio; espacios y tiempos inéditos. “Cada forma de vida inventa su mundo [...] y con este mundo, un espacio y un tiempo específicos” (Lévy 15–6).
- Favorece la desterritorialización y abre nuevos medios de interacción.
- Efecto moebius implícito (Interior y exterior forman un sólo circuito inquebrantable).
- Permite que el todo no esté dado.

Así, la apuesta es abordar los procesos creativos utilizando estas generalidades como recursos, pero siempre se corre el riesgo de estar familiarizado con ellos, y que de alguna manera forman parte inherente del arte. Ante esa posibilidad, la vía está en utilizar estos mismos recursos para explorar repertorios culturales desconocidos, otras áreas de conocimiento, corrientes de pensamiento o técnicas y métodos alternativos.

Virtualizar fronteras en el marco de la coyuntura global, además de ayudarnos a reconfigurar la realidad cotidiana, quizá también nos pueda dar un poco de luz a preguntas recientes y no tan recientes dentro del teatro y las artes escénicas: “¿El teatro a través de zoom, es teatro? ¿De qué otros medios y tecnologías podemos hacer uso para la creación de artes escénicas durante esta crisis? ¿Cuál es el aporte de las artes escénicas a la sociedad durante la coyuntura? ¿Cuáles podrían ser los futuros del teatro en la nueva normalidad? ¿Son las ficciones miméticas el único camino del teatro y las artes escénicas? ¿Podemos concebir experiencias teatrales que no sean “teatro” convencionalmente hablando? ¿Cuál es la vigencia de nuestros modelos de producción? ¿Cómo estructurar experiencias escénicas transmediales que virtualicen las fronteras que delimitan nuestro cotidiano, nuestras expresiones artísticas y la manifestación de nuestra cultura?

Fuentes consultadas

- Canela Morales, Luis Alberto y Ulises Alberto Rincón Zárte. “Sobre los conceptos de inmigrante y frontera: aproximaciones desde un planteamiento socio-fenomenológico”. *Rev. filos.open insight* vol.7 no.11 Querétaro ene./jun. 2016. Web. 4 de septiembre 2020. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-24062016000100057>
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- González Caballero, Antonio. “La maraña”. *Antonio González Caballero. El medio pelo, Tres en Josafat, La maraña*. México: Escenología, 1994.
- Lévy, Pierre. ¿Qué es lo virtual? Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.
- Orlandi, Luiz B. L.. “La Filosofía de Deleuze”. *Reflexiones Marginales*. Web. 20 de septiembre 2020. <<http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-filosofia-de-deleuze/>>
- Pirandello, Luigi. *Obras completas*. Trad. Ildefonso Grande y Manuel Bosch Banett. Barcelona: Plaza & Janes, 1965.
- Ruiz Guadalajara, Roberto. “La literatura virtual de Jorge Luis Borges”, *Transverso Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*. Mar., 2001: 152–157.



La voluntad en estado de danza

Paulina María López Vega¹

El desierto es el fondo de un mar ausente.

José Emilio Pacheco

Qué triste mi condición, consagrada a formular frases coherentes en torno a lo que precisa simple y llanamente accionarse. Me confieso derrotada por anticipado, aceptando entrar al juego de la disertación debido al cauce de cierta *dramaturgia silenciosa* (Fratini) que aparece como un destino presente, y entendida la derrota en su sentido etimológico de una “ruptura de la formación [...] de un ejército que conlleva necesariamente el desbaratamiento de sus posibilidades de lucha y [que] precede a una huida generalizada” (Helena). Tómense entonces las siguientes letras como ese digno principio de una indagación cuya base de datos se encuentra principalmente en la experiencia, y que no deberán ser juzgados por “los criterios derivados del conocimiento ‘final’” (Geiger en Maslow 16).

Argumentamos tecnoconvivios para indicar que seguimos vivos emanando fétidos aromas de presencias muertas. No soy quien ustedes miran, y no es mi interés explicarme frente al vacío pixelado de mi pantalla. ¡Cuán bellos se han vuelto los contornos de nuestros labios! ¡El precio que hay que pagar por gozar de sonrisas sin cubrebocas! Esta danza enmanicomiada de *la* pandemia del siglo XXI nos obliga a la experticia visual, adiestrándonos a tocar con los ojos “casi cualquier cosa del universo” (Bertherat 95). Auguro también que nuestra vejez nos encontrará mucho más pronto de lo que habíamos pronosticado: cuando menos lo pensemos seremos portadores de un cuerpo artrítico, flácido y jorobado; terroríficas Mindy—es con “garras de texto” (*Jorobados: así podría...*) adaptadas a nuestras estructuras óseas involucionadas, listas para

¹ Licenciada en Danza por la Universidad Michoacana. Estudiante de la Maestría en Artes Escénicas en la UV.

inaugurar el nuevo paradigma de la danza grotesca: conservar la vigorosidad de un cuerpo joven ya no se hace necesario. Por supuesto que seguiremos hablando una y otra vez de este momento histórico que González y González incluiría en la lista de los hechos de bronce recuperado en el futuro por los relatos de anticuario (como el que posiblemente me encuentre haciendo); por supuesto que pertenezco al *shock* Cultural que “no es en el fondo más que una enorme empresa [de virginidad]: [aspirando a ser niños] de nuevo y por siempre” (Fratini 407); por supuesto que soy mísera esclava de este sistema sin danza que nos embriaga en el vaivén de los bailes más absurdos. Vivo escindida, un cuerpo en necrosis y un cerebro fulminado, hartado, cansado de entender nada.

Lamento mi indisciplina respecto a ciertos actos protocolarios que no hacen menos que disciplinarme junto a ustedes, colegas, después de todo, ¿no es de uso corriente lo voluntarioso como adjetivación para la persona insatisfecha con la norma? Si esta audiencia, que durante unos minutos puedo nombrar como mía, se muestra ávida de certezas y verdades, tendré que lamentarme, encima, por provocar inanición académica. Me confieso entonces, y en segunda atribución, como una estafadora sin intención de devolver lo que he tomado prestado, y cuyo pie, karmáticamente, ha quedado fuera del estribo (Helena, *Estafa*).

Todo teatro es una danza, y no sólo eso: todo acto es susceptible de ser analizado en su danzalidad²; más *no toda* danza es un teatro ni puede reducirse a cualquier tipo de acto³. Para definirla –a la danza– en su universalidad, Paloma Sanjuán echa mano de la conceptografía husserliana proponiendo que son: el yo, el movimiento, el cuerpo, la intencionalidad de la conciencia, el espacio/tiempo y la intersubjetividad, los elementos que sostendrían toda manifestación danzaria en una reducción enteramente duncaniana respecto al Gesto⁴ como la “exaltación de la vida en movimiento” (cfr.

² “Danzalidad: cualidad que existe en relación directa al movimiento visible, cuya rítmica interna y forma marcan un cambio en el orden cotidiano de los sucesos, poniendo énfasis en la acción. La danzalidad es inherente al hombre, no exclusiva de él, fundamento de la danza no exclusiva de ella” (León 31).

³ Las teorías en torno a la danza posmoderna tendrían mucho que aportar en este sentido. Sugiero revisar Olvera, Alejandra. *La danza posmoderna...* con cita completa al final del texto.

⁴ La utilización de la mayúscula corresponde al texto original.

Sanjuán 89). Esto es, que en la danza –o en el danzar preferiría decir– acontece una transformación del yo ejecutante en Gesto en tanto que danzante: un cuerpo devenido Gesto y no el gesto del cuerpo que resulta útil en otras esferas. Roberto Fratini lo aborda en una dialéctica mucho más interesante cuando propone (en torno a la poética del *Tanztheater*), que el anhelo lancinante de los gestos humanos por destinarse a la danza, al hacerse palpable, convierte a la danza en sí misma en un *gestum*: “participio del verbo latín (gerere) que significa a la vez llevar, levantar, sostener, portar, gestar” (cfr. 147). Pero más allá de su tratamiento ontológico, me interesa reflexionar la vivencia en estado de danza con relación a ciertas conceptualizaciones en torno a la voluntad.

Valeria Aguilar propone una alegoría muy bella para comprender el estado de danza desde lo que nombra un cuerpo efervescente: “El cuerpo logra la efervescencia a través de la danza y la materializa en la carne cuando logra borbotear, romper en burbujas, pues ya sea para afuera, para el otro, para lo social o bien, para la intimidad, la danza abre una reacción que hace del cuerpo una construcción más libre y más vívida”. Rocío Luna, desde la perspectiva pedagógica⁵, aboga por una experiencia gozosa y en plenitud, dada por la liberación de la corporalidad de “cuadraturas impuestas por una cultura que ha tendido a coartar la experiencia afectiva, confiriendo al cuerpo el desempeño de actividades con fines pragmáticos” (Luna 110).

Coacción y gozo, aspectos en sí opuestos, que resultan útiles para ilustrar lo que denominé en algún momento⁶ como una paradójica voluntad del danzar. ¿Por qué una paradoja? Tal parece que a la voluntad se le han achacado tanto un estatus de virtud como la consideración de un recurso de carácter pernicioso. Acudo, para ejemplificar

⁵ En su texto inédito, *Una pedagogía para la danza...* (cita completa al final del documento), propone una pedagogía de la *emergencia*, la cual promueve una educación desde la propia corporalidad a partir de ocho principios: apropiación, actualización y transformación, autenticidad, potencialidad, pluralismo, emprendedor, experimentación, incertidumbre y no-error, y permeabilidad y colaboración (Luna 98–110). La gran apuesta consiste en contraponer a la pedagogía del *adiestramiento* (ibíd. 10) una búsqueda para la conformación de la *poética personal* (cfr. Olvera, *Rediseño...* 26), sustituyendo el lenguaje de las *técnicas* por el de las *estrategias corporales* (ibíd. 15).

⁶ Actualmente, como estudiante de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, investigo el *Centro de Danza Contemporánea de Michoacán* (1981–1994) como un fenómeno histórico cuya identidad reflexiono a partir de la denominada *voluntad del danzar*.

el último caso, a Adriana Delgado. En su libro *Danza desde el amar...*⁷ desarrolla un marco teórico extenso para reflexionar, y sobre todo denunciar, las prácticas violentas institucionalizadas en los procesos de formación dancística. Su gran aportación al campo, a mi ver, es la propuesta del uso gráfico de la banda de möbius (o moebius: ∞) para referir a la relación quiásmica entre los conceptos de cuerpo y persona: “Entiéndase entonces el quiasmo como ‘la reversibilidad y mutua incorporación del sujeto y el mundo, el doble movimiento que va de la subjetivación del Ser a la objetivación de la consciencia, de las cosas concretas al Yo carnal y de éste a aquéllas’⁸” (Ramírez en Delgado 93). Es decir, probablemente una aproximación al apotegma lebretoniano para la reconciliación cuerpo–sujeto: “la ‘liberación del cuerpo’ sólo será efectiva cuando haya desaparecido la preocupación por el cuerpo” (139). Dentro de la denuncia que hace Delgado aparece una consideración muy peculiar respecto a la *fuerza de voluntad* entendida más como un sobreesfuerzo:

La voluntad no sólo depende de condiciones estructurales sino de las subjetividades construidas en un mundo contingente, en un sistema patriarcal, capitalista voraz, que no respeta a nadie. [...] Hacer creer a la gente que usando su fuerza de voluntad va a conseguir lo que quiere, es una trampa, una estrategia de sometimiento que utiliza el sistema patriarcal hegemónico, el cual exige mostrar derroche de energía, fuerza bruta en lugar de capacidad reflexiva. [...] Seres que se auto destruyan, al fin y al cabo, son reemplazables. Las personas que van por la vida usando su fuerza de voluntad, generalmente son provocadores, irrespetuosos con quienes, a su parecer, son débiles, lentos, los que según ellos, no tienen fuerza de voluntad (133–134).

La crudeza de su lenguaje, sin lugar a duda, causa revuelo a todas aquellas/os que en trabajo (entrenamiento) de un cuerpo–instrumento se empeñan (y podría yo incluirme en el grupo) por conseguir, a fuerza de voluntad, las peripecias y talentos de la

⁷ *Danza desde el amar. Acercamiento filosófico para la construcción de los principios en el proceso de enseñanza–aprendizaje de la danza. Respeto al cuerpo∞persona* (referencia completa al final del texto).

⁸ En el texto original aparece en cursivas lo que aquí entrecomillo dentro de la cita.

disciplina en cuestión. No requiero, para ejemplo, fugar nuestra atención a las clases de danza que añoro como alimento vital⁹; aquí mismo, en los ambientes intelectuales, solemos exceder nuestras fuerzas hasta límites humanamente nocivos: cumplir. A todo coste.

Tomando como base de sus reflexiones la filosofía del método Feldenkrais y citando a Merleau-Ponty, Adriana sostiene que “No recurrimos al acto voluntario más que para ir contra nuestra decisión verdadera, y como a propósito para experimentar nuestra impotencia” (134). El meollo en este asunto parece aludir a lo que, en terrenos de la neurociencia, se define como disonancia cognitiva: “incomodidad, tensión o ansiedad que experimentan los individuos cuando sus creencias o actitudes entran en conflicto con lo que hacen” (García-Allen). Esto es: un estado de contradicción. Por parecerme obvio cómo esto se vive en cierto tipo de entrenamiento dancístico, volvamos al mismo terreno, el de la producción de conocimiento legitimado: en este momento que escribo (a *destiempo*, además), me encuentro seriamente en disonancia cognitiva: por un lado quisiera abandonar justo aquí, levantarme del asiento y marcharme a descansar¹⁰... Y por otro, deseo continuar hasta llegar al punto final (y eso por no mencionar que también quiero ir al baño, o deseo ir a la mesa con mis hijas para entrar en su charla). He aquí lo complejo de pensar la voluntad. A destajo se le toma por sinónimo a: un querer, un deseo, un capricho, un autodisciplinamiento, una decisión, un esfuerzo... intencionalidad, libre albedrío...

Si convido a la conversación a Julio Payot, la tesis de Delgado sufriría cierta trepidación: por un lado, se encontrarían en las postulaciones de este los argumentos perfectos para relegar el ejercicio de la voluntad a los terrenos de la coerción heteropatriarcal, a saber, por el dictamen que él hace en cuanto a la aplicación de la *gimnasia* de la voluntad en preponderación del trabajo intelectual (11), y también por lo que

⁹ David Wood solía decir que el 80% de la actividad de un bailarín se encuentra en el salón de danza, lo cual significa que el estado de danza aparece sumamente sesgado si contempláramos específicamente las ejecuciones escénicas (Martínez).

¹⁰ No estaría de más detenernos a pensar muy profundamente sobre el concepto de reversibilidad que Delgado retoma del método Feldenkrais para el cauce, muchas veces obligado, de todos nuestros actos: “A cualquier decisión, acción o movimiento se puede aplicar reversibilidad, en cualquier ámbito” (138).

respecta al “hábil cultivo de los estados afectivos” (16) en menosprecio de los arrebatos de sensualidad, sin embargo, también sumaría un sentido distinto al considerar la educación de la voluntad como un estado de emancipación humana: un muy alto grado de atención que conlleva, en su cultivación, una felicidad intrínseca al esfuerzo en el trabajo (cfr. 265).

Tenemos entonces la unidad de análisis del esfuerzo¹¹, que tanto Delgado como Payot examinan enfáticamente. Aunque pareciera que la radicalidad de la primera autora, al señalar que “el esfuerzo usualmente se genera por exigencias impuestas desde el exterior, es decir, que no tienen que ver con un interés propio o que no surgen de un impulso interior” (130), se opone a la también radical postura de Payot, quien considera que “la causa de casi todas nuestras adversidades y desgracias es única, y consiste en la debilidad de nuestra voluntad, en la aversión a todo esfuerzo del ánimo y principalmente al esfuerzo perseverante” (Payot 25), encuentro un punto de reconciliación entre ambas líneas de pensamiento si diferenciamos (como hace Delgado): fuerza de esfuerzo, y aun de un sobreesfuerzo:

Sólo el trabajo alegre, tranquilo y fecundo puede dar a la vida todo su sabor. [...] Sensible es, por otra parte, que el vulgo¹², formando el lenguaje, haya asociado a la palabra trabajo la idea de pena, de fatiga, de dolor, cuando en psicología es de suma evidencia que todo esfuerzo produce placer, con tal que el gasto no exceda de lo que pueda suministrar el normal y regulador funcionamiento de la nutrición (Payot 236, 238–239).

Y muy felices podríamos seguir en la disertación de ambas posturas, para, sin casi saber realmente lo que busco, no atinara de cualquier manera a encontrarlo (Fratini 143). Razón por la cual introduzco al convite a otro investigador, aún más radical, que

¹¹ Una más que no tendré oportunidad de analizar en este texto correspondería al *sentido de baile*, entendido este en la fugacidad espontánea de movimiento acompasado, o “como una reacción de movimiento rítmico que no es privativa del género humano” (López 63).

¹² Esta consideración en sumo agresiva, habrá que analizarla desde el marco contextual en que el autor redacta sus ideas, preguntarse, como diría Fratini: ¿quiénes enuncian? (464) ¿cuáles eran las condiciones de trabajo de “el vulgo” al que él hace referencia?

afirma que los seres humanos no somos más que artefactos accidentales productos de una evolución. La teoría de Daniel Denett sostiene que la capacidad de significar del ser humano corresponde no a una intencionalidad natural, sino a una mera funcionalidad genética proporcionada por la Naturaleza:

la intencionalidad humana en realidad es ficticia, es *derivada*¹³ [...] lo que obliga a que esos deseos, razones, creencias, etc., a las que parece responder el sujeto, en realidad son extrínsecos al mismo [...] sólo podemos afirmar que un artefacto muestra [cierto grado de] intencionalidad si responde satisfactoriamente a los propósitos que se sitúan en su contexto [...] lo que la evolución hace es *bricolaje*. La Naturaleza corta y pega aquello que funciona adecuadamente para alguna función concreta y lo recoloca en el lugar que más provecho puede proporcionar (Colomina).

(Sea quizá la necesidad del ser humano de protegerse de sí mismo –la raza humana misma–, la que nos ha dotado de todas esas grandes atribuciones que nos permiten hoy pasar un rato aquí fingiendo intencionalidad: “la misión más elevada y difícil que se impone la humanidad consiste en cuidarla y protegerla de todo ataque humano” –Bally en López 12–).

¿Entonces? Si vacías quedan nuestras manos de toda voluntariedad como libertad intrínseca para accionar, ¿qué nos queda? ¡Celebro así la grandiosa entrada del filósofo pesimista, el mismísimo Schopenhauer en toda su hilarante misoginia! Él nos dice, precisamente, que la voluntad se enlaza mucho más allá de nuestras capacidades cognitivas (nuestro intelecto): un principio metafísico infinito (Cano XXXV) que alude al *maia*¹⁴ de la filosofía *upanishad* (textos sagrados del hinduismo), anunciando que “El *organismo* es la voluntad misma, es *voluntad* corporizada” (Schopenhauer 239). Según lo anterior, podríamos decir, y quizá sin oposición a la teoría denettiana, que todos nuestros actos son voluntarios.

¹³ Las cursivas son mías.

¹⁴ “fuerza cósmica (. . .), aspecto ilusorio del mundo en tanto una manifestación de la multiplicidad de fenómenos” (McNabb).

Así, la paradoja en la voluntad del danzar estribaría en concebir al estado de danza como emancipación metafísica *supeditada* al acto voluntario de quien danza, y como la supresión de todas las voluntades en la experiencia de la voluntad suprema que es vivir.

Reflexionar en torno a la voluntad en estado de danza nos sitúa en ese bello terreno de la incongruencia y la ambigüedad, aceptando, como Fratini, que danzar implica mucho más callar que enunciar, mucho más olvidar que recordar (cfr. 205–206). Aunque portadora del apellido de las artes escénicas, para suceder, la danza no precisa del convivio según lo establecido por Jorge Dubatti; apelo a la mera experiencia cumbre maslowiana donde la fascinación es suficiente para retener por completo la propia atención (89): yo en toda mi voluntad suspendiendo el tiempo, ese al que aludiría Don Juan Matus.

La voluntad en estado de danza es una oración (en sentido gramatical y religioso) que invita, sobre todo, a formular interrogantes que nos proyecten al ahora de este interrumpido después.

Un cuerpo [...] en estado de danza es como una burbuja
queriendo subir a la superficie, inflándose poco a poco
hasta explotar cuando ha alcanzado un punto culminante.

Valeria Aguilar

Fuentes consultadas:

Aguilar, Valeria. «Cuerpos efervescentes: sobre el acontecer del cuerpo en estado de danza.» s.f. *Reflexiones marginales*. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/cuerpos-efervescentes-sobre-el-acontecer-del-cuerpo-en-estado-de-danza/#:~:text=Un%20cuerpo%20que%20est%C3%A1%20en,ha%20alcanzado%20un%20punto%20culminante>. [Recuperado el 30 de septiembre de 2020].

Bertherat, Thérèse. *Las estaciones del cuerpo. Cómo observarse y mantenerse en forma a través de la antigimnasia*. Madrid: Paidós, 2011.

- Cano, German. «Estudio introductorio.» *Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Barcelona: Gredos, 2014. IX–CVI.
- Castaneda, Carlos. *Viaje a Ixtlán*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Colomina, Juan. «Intencionalidad y representación errónea en la teoría filosófica de Daniel C. Dennett.» 2006. Argos, vol. 23, n. 44. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372006000100002. [Recuperado el 1 de octubre de 2020].
- Delgado, Adriana. *Danza desde el amar. Acercamiento filosófico para la construcción de los principios en el proceso de enseñanza–aprendizaje de la danza. Respeto al cuerpo persona*. Morelia: Morevalladolid, 2018.
- Dubatti, Jorge. «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo.» *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9 (2015): 44–54. PDF.
- Fratini, Roberto. *Escrituras del silencio*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2018.
- García–Allen, Jonathan. «Disonancia cognitiva: la teoría que explica el autoengaño. Descubrimos el concepto de ‘disonancia cognitiva’ de la mano de Leon Festinger.» s.f. *Psicología y Mente*. <https://psicologiymente.com/psicologia/disonancia-cognitiva-teoria-autoengano>. [Recuperado el 1 de octubre de 2020].
- González, Luis. «De la múltiple utilización de la historia.» Pereyra, C. (et. al). *Historia ¿para qué?* México, D.F.: Siglo veintiuno, 2010. 53–74.
- Helena. «Etimología de Derrota. » 30 de septiembre de 2020. <http://etimologias.dechile.net/?derrota#:~:text=Etimolog%C3%ADa%20de%20DERROTA&text=No%20todas%20las%20derrotas%20suponen,por%20el%20franc%C3%A9s%20'd%C3%A9route'.&text=Rota%20en%20lat%C3%ADn%20s%C3%B3lo%20significa%20rueda>. [Recuperado el 30 de septiembre de 2020].
- . «Etimología de Estafa.» 30 de septiembre de 2020. <http://etimologias.dechile.net/?estafa>. [Recuperado el 1 de octubre de 2020].
- «Jorobados: así podría lucir el cuerpo humano a futuro.» 2 de julio de 2019. *Muy Interesante*. <https://www.muyinteresante.com.mx/ciencia-y-tecnologia/asi-podria-lucir-cuerpo-humano-2100-mindy/>. [Recuperado el 7 de agosto de 2020].
- Le Breton, David. *Antropología del Cuerpo y modernidad*. Tucumán: Nueva Visión (2da. edición en español), 1995. pdf.

- León, Adriana. «Entre la teatralidad y la danzalidad (ensayo realizado por alguien que baila).» *Investigación Teatral* (2009): 31–45.
- López, Paulina. «Danza Libre. Propuesta metodológica de sensibilización y contacto humano aplicable a la sociedad en general.» Morelia: Tesis de Licenciatura. Morelia: FPBA–UMSNH, Octubre de 2015.
- Luna, Rocío. *Una pedagogía para la danza contemporánea desde la propia corporalidad*. Versión inédita, 2020. pdf.
- Martínez, María. *La danza es para los jóvenes*. 28 de octubre de 2019. Entrevista.
- Masolw, Abraham. *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós, 2008. pdf.
- McNabb, Darin. «Schopenhauer y la voluntad.» 22 de septiembre de 2012. *La Fonda Filosófica. Donde las ideas se meriendan*. https://www.youtube.com/watch?v=ivGG-DZuA3_c. [Recuperado el 1 de julio de 2020].
- Olvera, Alejandra & Rocío Luna. «Rediseño curricular de la Licenciatura en Danza.» Morelia: Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Junio de 2008. pdf.
- Olvera, Alejandra. «La danza posmoderna, el inicio de la gran transformación.» Rabadán, María (et. al.). *Estado del arte: aproximaciones al quehacer y conceptualización del arte contemporánea desde la interdisciplina*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2015. 195–214. pdf.
- Payot, Julio. *La educación de la voluntad*. México, D.F.: Diana S.A., 1970.
- Sanjuán, Paloma. «De la corporalidad en la fenomenología de Husserl al concepto de danza.» Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2016. pdf.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación* (Volumen II). Madrid: Gredos, 2010.

Cibespacios de resistencia: rol de la curaduría y la crítica teatral

Grecia Márquez García¹

La contingencia sanitaria del 2020 ha incidido en la vida alrededor del globo. Mientras que para algunas personas ha significado aislarse porque así lo establecen las instancias oficiales, porque en ello se juega la muerte –nuestra o de nuestros seres queridos– o quizás perder contactos necesarios para la estabilidad afectiva, psicológica, incluso física –dejando de atender a las escuelas, empleos, centros de socialización y esparcimiento e incluso hospitales– para otras ha resultado en la pérdida de proyectos o empleos –al menos paro temporal o disminución de salarios– y la necesidad de exponerse al diversificar sus actividades lucrativas de subsistencia.

Frente a este encierro, parte de los gremios, intelectual y artístico, ha puesto su empleo o su oficio en circulación libre a través de las redes, en solidaridad con la gran masa de desconocidos, con quienes comparte situaciones de pérdida –laborales, lúdicas, de seres queridos– y de emociones –temor, angustia, impotencia, incertidumbre–.

Algunas compañías teatrales y artistas independientes deciden sumar sus representaciones al nuevo catálogo de contenidos disponibles para un público virtual, hoy más que nunca volcado a las pantallas. Por su parte, desde su portal, Teatro UNAM, lanza una serie de pregrabados: *Acción+aislamiento: 15 ejercicios de liberación virtual*

Mientras el *teatro por internet* ha sido una forma de subsanar la economía de los teatristas y el deseo de las audiencias reencontrarse con ellos, la esencia del arte escénico se ha trasladado: si antes radicaba en el encuentro entre cuerpos (Dubatti 45), la pandemia ha puesto en crisis dicha definición, si bien mantenido que el propósito de su quehacer consiste en señalar las rupturas de la vida social y fungir como espacio de reflexión y acompañamiento (Turner 77).

La teatralidad, fenómeno antropológico por excelencia, ha sido rastreada y conectada a múltiples diacronías y eventos, desde los antiguos rituales hasta las misas contemporáneas y el arte–acción (Schechner 64). A este último, también conocido como

¹ Estudiante de la Maestría en Estudios Literarios en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

performance, Diana Taylor propone entenderlo como anti-institucional, anti-elitista y anti-consumista, pues “viene a constituir una provocación y un acto político [...] como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo” (Taylor 8–9), al no necesitar más que de la presencia del o la performancera y su público.

Empiezo por la ontología del teatro, porque mi objeto de estudio parte de una plataforma teatral: Teatro UNAM, que, movida por la contingencia sanitaria y la necesidad de liberar contenidos artísticos –como ya otros agentes culturales independientes e institucionales estaban haciendo–, traslada sus propuestas al tecnovivio. Los *15 ejercicios*, que parten y conservan cualidades de la teatralidad y el performance, guardan, sin embargo, claras distancias con los conceptos definidos con antelación a causa de su soporte: el video.

Retomo la experiencia performática en vivo, la cual enrarece la cualidad ficcional y el papel de sus actores y observadores e impide la identificación inmediata de signos y significados, toda vez que “no se trata de comprender la performance sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión” (Fischer 34).

Los *ejercicios*, en los que centro mi atención, no necesitaron, en su mayoría, de una narrativa aristotélica ni de otros elementos de producción que guiaran necesariamente la interpretación, lanzando imágenes y símbolos que potenciaran sus posibles recepciones; su modalidad videograbada implica una planificación previa y una edición posterior que eliminan parte de la experiencia espontánea y efímera. La secuencia permanecerá idéntica al regresar a verlos un número indeterminado de veces.

Hasta hace poco, el tecnovivio, “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (Dubatti 46), ha sido visto como un medio que no podrá superar lo aurático (presencial) e irrepetible del convivio. El teatrólogo Jorge Dubatti habla de una “subjetividad institucional intermediadora” (47) ya que necesita de entrar en contacto con empresas –que fabrican los aparatos electrónicos, que proveen los servicios para operarlos y enlazarlos a la interfaz así como acceder a internet– y, ya en la red, los usuarios suelen verse interrumpidos por la publicidad de terceros, todos “quieren estar «presentes», a su manera, en esa relación, y determinar sus condiciones y posibilidades

[de los participantes del tecnovivio]” (47). Por si fuera poco, las compañías multimillonarias que manejan dichos mercados, participan de prácticas devastadoras para el medio ambiente –utilizan enormes cantidades de energía, sus dispositivos requieren de minería intensiva para su fabricación– y algunas operan bajo sistemas de explotación laboral (Menchaca 14–19).

No obstante, es pertinente recordar que en el convivio también somos atravesados por esas relaciones antes, después y en ocasiones durante –al necesitar transporte, entradas, bebidas... adquirir bienes y servicios de esa y otras industrias–; y que el videoperformance surge también del espíritu disruptivo e ingenioso de los sujetos políticos, artistas, frente a la masificación de contenidos vacuos por parte de los medios:

animaba estas prácticas que abogaban por la transfiguración de la pasividad televisiva en una «creación activa», en palabras del fundador de estas prácticas, el músico Nam June Paik: «El punto de partida del video de creación es elevar a condición artística uno de los mayores símbolos del desarrollo tecnológico y de la sociedad de consumo, el televisor» (Sedeño 130).

Juan Meliá, director de Teatro UNAM, convoca como curadora a Zavel Castro, crítica interesada en señalar y deconstruir los discursos hegemónicos que no hacen sino alabar y enaltecer los cánones, el consumo, el elitismo, etcétera. En atención a sus políticas curatoriales, Zavel Castro cita a artistas interdisciplinarios diversos y divergentes, cuyas grabaciones, a partir de su experiencia individual emotiva, psíquica y corporal (como sujetos que rememoran, como entes femeninos, feminizados, maternantes, enfermos, en suspenso, nostálgicos...), dialogan con esta nueva realidad pandémica y de encierro; un conjunto de pregrabados que despliega, con estéticas tan distintas como sus autores, éticas, que identifico como de acompañamiento, aprovechando el don de la ubicuidad de las redes cibernéticas. De este modo, la naturaleza política del performance y del videoperformance se potencia y, más importante, trasciende la vulnerabilidad y el aislamiento en que ha entrado el mundo, y se torna más significativo para quienes lo recibimos.

Hago a continuación un breve resumen del contenido de nueve de los videos y los enlace con sus posibles receptores para señalar cómo las emociones, que manejan y provocan, buscan trascender lo individual para llegar a lo colectivo. El video de Aristeo Mora que abre la serie, *Mirar el interior de una casa*, propone al interlocutor el juego del trayecto guiado: caminar por la propia casa como forma de cuestionar qué tan aislados nos encontramos dentro, superponiendo su recorrido con el del artista y enlazando sus confines y objetos con los recuerdos que guardan de otras personas; de este modo torna el espacio privado en uno activo y cálido para el cuerpo, la memoria e imaginación del espectador. En esta misma línea, aunque ubicándose en emociones y ambientes severos, el ejercicio lírico de Tiosha Bojórquez usa el confinamiento como pretexto para equiparlo con Jonás en el vientre de la ballena, el reposo y tiempo de suspensión que, bien aprovechado, puede ayudarnos a “salir de una oscuridad que ha durado mucho más tiempo que esta cuarentena” (Bojórquez).

Empiezo por aquellos que hablan directamente de la casa, por tres razones: primero, así abre la serie y es una constante en la mayoría de los registros –más adelante, destaco otros aspectos–; dos: la pandemia por el COVID-19 recuerda al *Estado de dominación* en el *modelo de la plaga del siglo XVIII* propuesto por Foucault en 1975: “Cada cual está pegado a su puesto. Y si se mueve, le va en ello la vida, contagio o castigo” (Foucault 2002 193); en tercer lugar, Foucault también propone que nuestra era se caracteriza por la yuxta y superposición de lugares, algunos de los cuales, a los que llama *heterotopías*, pueden subvertir el orden hegemónico: así, la morada, lugar al que ahora nos constriñen el poder y el miedo, tiene la posibilidad de fungir al mismo tiempo como espacio de liberación lúdica y reflexiva (Foucault 1984 2–3, 4–5).

En otros *ejercicios*, el tópico de la vivienda es visto desde la condición femenina –históricamente oprimida–: el primero en abordarlo, de Marianella Villa, arranca con una cita de Virginia Woolf, “Hay que matar al ángel del hogar”; si bien la actriz se muestra aprisionada en todo momento por su condición de sujeto femenino supeditado a las tareas domésticas, lo cual le impide liberarse a través del trabajo intelectual –o siquiera llevarlo a cabo–, la narrativa visual y el cierre escrito constituyen una invitación a las espectadoras para romper con el rol tradicional reinstalado durante la cuarentena.

Mariana Gajá reconoce que la maternidad también ha aumentado las horas diarias de atención, y lo aborda como parte de un caos que es finalmente aceptado y vuelto al equilibrio desde la expresión artística.

En otra categoría, no la de lo femenino, sino de lo feminizado, en *Bonita*, el intérprete Jesús Gilés pone una advertencia a “personas con problemas de heteronorma” (Gilés 00:15), presenta a un individuo que aprovecha el estado de inversión adentro/afuera para encontrarse con su identidad travestida y femenina frente al espejo.

Otro producto que parte de la relación *cuerpa*–hogar, *Otra forma de ser*, es el de Karen Condés, quien explora con gran simbolismo las posturas posibilitadas por la estructura, a la vez que recita un texto adaptado de *Nuestra manifiesta: declaración pública de nuestro cuerpo colectivo que reivindica nuestro derecho a enunciarnos en la historia y reappropriarnos de nuestros territorios*.² Abiertamente feminista, Karen Condés incluye a las mujeres y niñas vulnerables en sus domicilios y, al recordar que, luego de las grandes manifestaciones en pro de los derechos de la mujer del 8 y 9 de marzo, una vez instauradas las medidas sanitarias, las colectivas se resguardaron también, llama a pensar la colectividad utilizando otros medios.

Una de las frases recogidas por Condés, “La enfermedad como metáfora de la fragilidad colectiva, enfermedad que se hereda” (04:36), me conduce a los trabajos de Lechedevirgen Trimegisto y de Manuel Estrella. El primero aborda la inmunosupresión como el acercamiento progresivo a la muerte y su aceptación, el cuerpo desnudo y ajado como la fugaz fruta que se pudre, empero, puede transitar en calma. Los grupos de alto riesgo, los individuos que ya sufren de algún padecimiento pueden encontrarse con alguien en condiciones similares en la respiración pausada de Trimegisto al caer la tarde. Estrella, en cambio, nos recuerda la vulnerabilidad física a merced de la naturaleza: si un virus propagado es un peligro, él, en un calendario telúrico, cuenta los días para la siguiente sacudida sepulcral. Su ejercicio se realiza en un espacio cerrado, con una pared al fondo que podría caer sobre él y ante la cual no se inmuta en lo más mínimo; con paciencia y temple encuentra también orden en la incertidumbre.

Hasta ahora, todos los performanceros, filman dentro del edificio de resguardo o

² Redacción colectiva de las participantes del taller *Feminismos, cuerpas y afectos* impartido por ella misma en El Rule: comunidad de saberes.

en sus contornos, su contacto con el exterior son la ventanas, el patio o el techo en el caso de Trimegisto, únicamente Gajá sale a las calles, aunque estas se muestran vacías. De manera similar a esta última, Bárbara Foulkes se instala en medio de un lote baldío para crear un artefacto que la eleve del suelo y con el que juega a hacer contrapesos; su acción parece la menos planeada de todas; ella se pone a merced del azar y en vez de luchar contra sus circunstancias, incluso cuando la pongan en riesgo o la hagan caer, busca el placer en sus suspensiones, se vuelve autónoma al asumir su poca autonomía. Por su uso del lenguaje y aparente improvisación en el uso alegórico y coreográfico de las poleas, *Hipersuspensión* intenta crear un choque y evitar el placer inmediato del espectador. Esta cualidad, rastreable en la definición de performance antes proporcionada, encuentra su correlato en las heterotopías de Foucault: “suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables. [...] Sólo se puede entrar con un permiso y una vez que se ha completado una serie de gestos” (5).

En los 15 ejercicios de *Acción+aislamiento*, la llave de acceso se encuentra precisamente en la reclusión, compartida cual paradoja, y en cada uno de los discursos alternativos con que los diferentes espectadores pueden identificarse o distanciarse. La curaduría no seleccionó a los artistas para producir más contenidos banales, meramente amenos, que interpelen a las audiencias de la hegemonía, sino que llamó a aquellos que, sensibles ante la realidad fisurada, pudieran aprovechar la coyuntura para acompañar en la distancia a quienes no tienen posibilidad de reunirse para ser abrazados por otros.

Cabe resaltar que para el filósofo francés los *lugares-otros* corren el riesgo de tornarse represivos y caer en lógicas dominantes al mismo tiempo que conservan su espejismo bondadoso:

crean otro espacio, otro espacio real, tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado, como el nuestro es desordenado, mal administrado y embrollado. Esta sería una heterotopía no ya de ilusión, sino de compensación, y me pregunto si no es de esta manera que han funcionado ciertas colonias (1984 6).

Habría que pensar en el privilegio de tener un techo, tiempo, interés y, en fin, todos los medios para acercarse a estas propuestas artísticas y cómo las mismas pueden no estar pensando en quienes no los tengan.

Para cerrar el ciclo de *Acción+aislamiento*, Zavel Castro entabla un diálogo con la filósofa del performance Miroslava Salcido, en el que comparten su recepción de los ejercicios y analizan las temáticas que les fueron propuestas, a las reflexiones que llegaron y sus trasfondos estéticos e ideológicos. Si bien, el ejercicio de comentar tiene la intención de ofrecer diferentes herramientas teóricas y conceptuales a la audiencia, a fin de potenciar o reconocer sus propias interpretaciones, críticas y apreciaciones estéticas, este diálogo se dio a un nivel altamente especializado,³ lo cual pudo representar un obstáculo comunicativo con los espectadores reales que, sin necesitar tal bagaje, podrían haberse acercado a las propuestas. Del mismo modo, sin la posibilidad de reaccionar o comentar en tiempo real los estrenos, como menciono al principio, tanto los 15 productos como el comentario final se lanzaron ya editados de forma diferida, eliminando con ello la voz de réplica de quienes observan del otro lado de la pantalla. El mismo día en que se lanzó el análisis de los ejercicios hubo otro conversatorio donde se invitó a los artistas, y, de nuevo, no tuvo participación el público.

Considero que lo anterior hace caer todo el proyecto en la categoría de heterotopía de compensación, al negarle la respuesta a los receptores y exigirles, además, un nivel de conocimientos avanzado, propio de los gremios académicos, elitistas por naturaleza –como si solo ellos pudiesen hablar o desmenuzar las identidades liminales–, de no ser porque eso puede salvarse insistiendo en que los ejercicios artísticos necesitan muy poco de ese lenguaje especializado, algunos no precisan siquiera de la lengua, y, el análisis no tiene por público objetivo a todo aquel que haya visto alguno de los otros videos, sino directamente a quien esté interesado en profundizar en ellos y también a otras instituciones que puedan servirse del diseño del programa. Tal vez lo mismo sucede con mi texto: busco interpelar a quienes ya son especialistas y que, dentro de esa especificidad, prestan atención a los discursos alternativos con miras a descolocar el centro desde adentro.

³ Por ejemplo, Salcido citaba continuamente a diferentes teóricos complejos, pero se detenía poco a desarrollar o poner en palabras sencillas sus teorías.

Para cerrar

Detrás de una sociedad de consumo y de la creación desenfrenada de contenidos en la red, existen condiciones materiales de alto impacto negativo sobre el medio ambiente. Sí, como sostiene Dubatti, en el tecnovivio estamos mediados y siendo influidos por empresas de todo tipo, muchas de las cuales explotan a sus trabajadores y a las reservas minerales y energéticas de la tierra. Durante los meses de primavera y verano del 2020, al estar la gente en casa se han disparado esos índices, otra posible práctica que convierte a la heterotopía en un sitio de represión. Aun así, desde los mismos medios digitales puede recurrirse a estrategias y meditaciones que apelen a la sana convivencia social y ecológica. Como sugiere Manuel Estrella, no dejamos de ser cuerpos que en cualquier instante se encuentran a merced de la naturaleza.

Con todo lo anterior, por la posibilidad de hacer llegar sus discursos a cualquier punto del mundo, por su capacidad para servir de ejemplo y transformar las perspectivas hegemónicas de otras instituciones, por el acompañamiento que proponen en tiempos de pérdidas, me parecen urgentes curaciones, como la de Savel Castro, dirigidas a individuos diversos y llevar sus discusiones a los espacios reservados para la hegemonía. Los diferentes agentes del circuito cultural debemos participar de estas éticas, sobre todo en tiempos de crisis, pues, como dice Martha Nussbaum: “una manera mediante la que el Estado puede tratar apropiada y eficazmente con varios de esos motivos de preocupación a un tiempo es concediendo un amplio margen a los artistas para que ofrezcan sus propias visiones divergentes de los valores políticos clave” (21).

Fuentes consultadas

Bojórquez, Tisha. *Visiones desde las entrañas de una ballena*. https://youtu.be/mi7X4I_hnxQ [Recuperado el 19 de septiembre de 2020].

Condés, Karen. *Otra forma de ser*. https://youtu.be/qZOtNx6_kXM [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].

- Dubatti, J. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 44–54. *Artes Escénicas*, http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_5.pdf [Recuperado el 19 de septiembre de 2020].
- Estrella, Manuel. *Nadie sabe lo que una piedra puede*. <https://youtu.be/6htLySw1Goc> [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].
- Ficher Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Abada. Madrid, 2011.
- Foucault, Michel. “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º. 5, 1984. *Yoochel Kaj*, https://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Recuperado el 23 de septiembre de 2020].
- , “Disciplina”. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 2002, pp. 132–224.
- Foulkes, Bárbara. *Hipersuspensión*. https://youtu.be/t5OOA_t9dH0 [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].
- Gajá, Mariana. *Adentro. Fuera. Muy adentro*. <https://youtu.be/KcEz6lRKftI> [Recuperado el 19 de septiembre de 2020].
- Gilés, Jesús. *Bonita*. <https://youtu.be/KRnSANwutUc> [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].
- Menchaca García, Felipe Rolando, “Patrones de consumo de energía en la sociedad de la información”. *Seminario sobre la situación actual y prospectiva energética en México y el mundo*, 2011. *Academia de ingeniería de México* <http://www.ai.org.mx/ai/archivos/seminarios/situacion-actual-prospectiva-energetica/Mesa-4/Patrones%20de%20Consumo%20de%20Energia%20en%20la%20Sociedad%20de%20la%20Informacion.pdf> [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].
- Mora, Aristeo. *Mirar el interior de una casa*. https://youtu.be/uy5sk_NRULA [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].
- Nussbaum, Martha. “Un problema en la historia del liberalismo”. *Las emociones políticas: ¿por qué el amor es importante para la justicia?* Paidós, 2014, pp. 13–40.
- Salcido Miroslava y Zavel Castro. “Acción más aislamiento: análisis de los ejercicios”. https://youtu.be/lXDt3rZ_mTE [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].

- Schechner, Richard. “Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia y entretenimiento”. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires, 2000, 21–70 pp.
- Sedeño Valdellós, Ana. “Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento”. *Contratexto*, n.º. 21, 2013, pp. 129–137.
- Taylor, Diana. “Performance, teoría y práctica”. *Estudios avanzados de performance*. FCE, 2011, pp. 7–30.
- Trimegisto, Lechedevirgen. *Ejercicio de liberación #14*. <https://youtu.be/yKFBa1N2-PY> [Recuperado el 19 de septiembre de 2020].
- Turner, Victor “De lo ritual al teatro”. *Antropología del ritual*. INAH, 2002, p. 77.
- Villa, Marianella, *Hay que matar al ángel del hogar*. <https://youtu.be/RxGx1Y9DonE> [Recuperado el 28 de septiembre de 2020].

Horizontes teatrales post-pandémicos

Jorge Prado Zavala¹

¿Por qué llamamos a este tiempo ERA PANDÉMICA? Una era puede durar un segundo o miles de años. Se marca una era por acontecimientos significativos: desde un beso hasta el dominio biológico de los dinosaurios. Esta era muchos la llamamos pandémica ante el fenómeno que nos ha puesto a reflexionar sobre la fragilidad de nuestra humanidad y nos ha impuesto ensayar el espectáculo de nuestra extinción. Es harto interesante. Desde luego, el lector no tiene que compartir esta absurda y efímera taxonomía. Seguro otras le gustarán más. Por lo pronto, el concepto nos ayuda para saber desde dónde partir.

A finales del 2019 se anunció que, desde la apartada localidad de Wuhan, en China, venía una peligrosa epidemia para la que la humanidad no estaba preparada, y que nos golpearía en una de nuestras características biológicas más esenciales, que es el vivir como seres sociales. Esto significó dejar de ser como éramos, para disgregarnos, aislarnos, reducirnos. El COVID nos separó, nos encerró y nos limitó en todo y para todo. Desde luego, se vieron afectadas todas las actividades sociales, económicas, políticas, educativas, artísticas y culturales.

Y como la vocación originaria del Arte Teatral consiste precisamente en reunir a los seres humanos, entonces resultó que la epidemia lo afectó de manera particularmente cruenta. El Teatro ya no podía seguir convocando a la reunión. Lo cierto, sin embargo, es que las artes escénicas ya venían andando sobre una línea evolutiva que para algunos estudiosos incluso ya no debería seguirse llamando *Teatro*.

Durante los últimos años de la primera década del siglo XXI se estaban consolidando nuevos activismos socio-políticos y artístico-culturales. Algunas de estas expresiones parecen haber quedado en pausa ante la necesidad real de procurar la supervivencia física ante un enemigo sin rostro, pero otras también tomaron nuevos rumbos ante la im-

¹ Doctorado en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana. Docente en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México. Actor y director.

pronta de nuevas discusiones en torno a una guerra biológica no esperada, un biopoder que condiciona la atención sanitaria sobre las diferentes poblaciones y la emergencia clara de prejuicios económicos, sociales, culturales y políticos.

Este “Año de la Peste” intentamos comprender el tránsito de una humanidad traumatizada por las circunstancias, y cómo ha lidiado con ellas y consigo misma, para redescubrirse con fuerzas propias insospechadas, nuevas capacidades y una vocación creativa, potencialmente artística, incluso entre los no artistas. El gran reto de la humanidad en esta Era Pandémica es un reto teatral: ¿Cómo hacer para re–unirnos?

Hoy la Historia nos impone una oportunidad, no una maldición, dependiendo de cómo decidamos adoptar este momento nuestro. Podemos ser los protagonistas de una narrativa que sería denominada “La Generación COVID” (por la pandemia de la Corona Virus Disease 19), o bien, podemos decidir y emprender hoy nuestra conversión cultural como “La Generación de la Evolución”. Y la humanidad entera, esto es, todos, sin distinción, estamos en esta coyuntura.

Debemos asumir que, de alguna manera, este podría ser el primer ensayo global formal (blando –por cierto– en términos estadísticos duros), de la extinción de la humanidad. No debe sorprendernos. Por siglos hemos estado creyendo que somos la especie dominante del planeta, la que lo ha llegado a depredar más exitosamente, incluso la única que lo podría salvar. La Tierra hoy nos está demostrando que no necesita de nuestro arrepentimiento ecológico para salvarse a sí misma de nosotros. Consciente, o inconscientemente, el Mundo restaura su orden natural. No a muchos les parece extraña la posibilidad de que la pandemia COVID–19 pudiera ser consecuencia de nuestros excesos como especie.

La única opción, para que eso no suceda, es evolucionar. Dado que la ventana de tiempo es demasiado breve para evolucionar biológicamente, la alternativa es hacerlo como civilización, es decir, desde la cultura. Sin embargo, el profundo desdén a la educación, sobre todo entendida como formación integral de la persona, definitivamente nos arriesga al círculo vicioso de la involución en vez de al desarrollo sostenible, que necesariamente se apoya en una población cultivada. Nos deshumanizamos, nos volvemos egoístas, desesperados, envidiosos, avaros, es decir, nos corrompemos en vez de iluminarnos. La corrupción nace del desprecio por el otro, que es la ignorancia de su

calidad de igual. Un espíritu corrompido por la ausencia de conocimiento y sabiduría insistirá en que el pobre es pobre porque quiere, aunque –paradójicamente– también que se es rico y/o poderoso por una voluntad divina, o por genética, o por suerte. Algunos incluso creerán que sus muchos méritos (cualesquiera que estos sean) ameritan una posición privilegiada, y que los demás no merecen las mismas oportunidades, ni su apoyo o asistencia personal. Así, dejamos de preocuparnos, y de ocuparnos, por el Otro.

Si no evolucionamos, es decir, si no somos capaces de ser mejores que antes del COVID-19, de nada servirá que termine la cuarentena, pues no es difícil notar que el mundo que creemos “nuestro” no nos esperará igual. Vendrán, además, nuevas plagas, sequías, inundaciones, heladas, recesiones, guerras... ¿y la depredación y acaparamiento salvajes seguirán en nuestra conducta...? ¿De verdad queremos seguir siendo los mismos? No queremos darnos cuenta de que no cambiar puede ser la ruta directa al fin de nuestra humanidad. El COVID-19, o su siguiente similar, solamente será el catalizador. Si nos hemos acabado el tiempo y los demás recursos para evolucionar biológicamente, la cultura nos ofrece una evolución que significa aprender a adaptarnos. La ocasión nos ofrece esta oportunidad, no una maldición.

¿Cómo adaptarnos para sobrevivir? En este caso, «adaptarnos» debería significar aprender a ser solidarios, colaborativos, empáticos, generosos. No tenemos margen para evolucionar de otra manera. La empatía y la solidaridad surgen con el conocimiento y el reconocimiento de que necesitamos unos de otros, pero para eso necesitamos analizar, reflexionar y tomar mejores decisiones, unas que no sean inmediatas ni desesperadas, sino esperanzadas, imaginativas, luminosas, sensatas, incluyentes... Sólo con una profunda comprensión de nuestra humanidad, y de nuestra limitadísima, vulnerable y EFÍMERA posición en el universo, aprenderemos a colaborar en vez de a competir... Resiste, ama, agradece, evoluciona... Sólo entonces, sólo entonces –quizá– tengamos algún futuro.

El arte puede ayudarnos en esta contingencia. La experiencia creativa y contemplativa del arte puede animar nuestro espíritu con alegría, luz, música, color, magia, sonrisas, sorpresas gratas... contagiando (en una nueva interpretación artaudiana de la peste) no el COVID, sino la esperanza, la resiliencia y el cariño que nos permitan

resistir. El arte también propicia una reflexión sin desesperación, un ejercicio de meditación y de higiene mental y espiritual. Puede permitir aprovechar esta pausa en el tiempo para mirarnos hacia adentro, ordenar nuestro ser y aceptar la fragilidad de nuestra humanidad, esto es, que no somos superiores al resto del mundo, sino que simplemente formamos parte de él, y que nos necesitamos unos a otros. La experiencia estética nos ayudará, mediante el ejercicio de la imaginación y la razón, a preparar el escenario para nuestro gran regreso a un mundo que ya no puede ser el mismo, pues habremos descubierto que, sin empatía, sin colaboración y sin amor, no podremos sobrevivir. La humanidad tiene hoy la gran oportunidad de volverse una mejor versión de sí misma, acaso aquella con la que a veces soñásemos.

El teatro, en particular, se acerca a nuevos horizontes. A lo largo de su historia, que es la misma Historia de la Humanidad, el teatro ha atravesado muchas crisis... y muchos cambios. Su esencia como ritual de reunión y comunión, siempre perduró. Si el teatro es un ámbito hecho por y para la reunión, esta peste ha de ser una convocatoria para abrir nuestras mentes y nuestros corazones, e imaginar nuevas formas en las que esa reunión pueda seguir siendo posible y pueda seguir propiciando nuestra comunión.

Para crear, recrear, restaurar, renovar o conservar las formas del teatro, no tiene sentido cerrarnos ante la experimentación y prejuizar diciendo “eso no es teatro”. Lo que vale la pena es afinar el olfato, que percibe desde antes que la razón lo que se aproxima, para no desaprovecharlo... y tomarlo, y jugar con “eso”, aunque no se parezca al teatro que creíamos conocer. El teatro está muy hecho de juego. Hay que volver a improvisar, revisar nuestros recursos más elementales, acaso renunciando a algunos que considerábamos fundamentales, y aceptando otros... El teatro siempre ha sido búsqueda, no negación, de Lo Otro. Y el teatro siempre ha dado buenos frutos en medio de las peores crisis, incluso crisis de salud.

El teatro ha de seguir siendo reflejo de nuestra trayectoria: *Edipo Rey* de Sófocles presenta una epidemia como situación nodal de su trama; varios Autos Sacramentales ya presentaban la peste como un anuncio del juicio final; se afirma que *Enrique VIII* de Shakespeare fue escrita en una cuarentena; *El enfermo imaginario* de Molière trata de nuestra decepción ante la incompetencia de quienes se ostentan como sabelotodos; *Un enemigo del pueblo* de Ibsen habla de los dilemas de la comunidad ante una contingencia

sanitaria; *Largo viaje de un día hacia la noche* de O'Neill confirma nuestros padecimientos como efecto de nuestra irresponsabilidad; etc. Los espacios teatrales también han evolucionado. También ha evolucionado la relación actor-espectador.

Las preguntas que hoy nos hacemos los teatristas no deben cerrarse a un sí o a un no, sino que deben estimular nuestra creatividad: ¿Se puede hacer teatro sin la presencia física de actores y espectadores en el mismo espacio y al mismo tiempo, sin volverse cine ni televisión? En vez de prejuizar, podemos experimentar, explorar... de preferencia en la acción, no en la teoría. ¿Si se diluye la estructura significado-significante del signo teatral, le podemos seguir llamando teatro a los nuevos experimentos? En vez de sólo decir no, o de comenzar a enredarnos en nuevas taxonomías, podemos en este momento simplemente hacer y deshacer, armar, desarmar, reconfigurar... y dejar la tarea de las etiquetas a los teóricos y críticos (como Jorge Dubatti, quien nos regaló los términos precisos para distinguir entre experiencia convivial y tecnovivial). ¿Cómo puedo aplicar mi formación artística profesional a lo que se puede crear ahora, por ejemplo, si no hay un espacio grande para desplegar mi voz y toda mi expresividad corporal? ¿Cómo voy a besar a mi coprotagonista, o a luchar cuerpo a cuerpo contra mi antagonista? Quizá para ello nos convenga desaprender lo que hoy sabemos y disponernos a aprender y adoptar nuevas capacidades. Podemos establecer nuevos dominios de nuestro cuerpo expresivo, nuevas tesituras vocales y gestuales... desarrollar, en fin, nuevas conexiones neuronales, y enseñar eso a nuestro público, de quien, por cierto, en el siglo XX aprendimos que no es un ente pasivo.

Nuestro público va a necesitar de nosotros, los Hacedores de Teatro, para aprender que es posible ser Otros, que la resiliencia es una capacidad humana, que la reunión y la comunión son derechos que también pueden adaptarse y defenderse en nuevos frentes, que es posible crear mejores horizontes, que el mundo es transformable, pero, sobre todo, que cada uno de nosotros puede evolucionar.

Fuentes consultadas

Dubatti, Jorge. “El diario de la Peste – Lo convivial vs lo tecnovivial”, en *Compañía Nacional de Teatro* (página de Facebook oficial). Vídeo transmitido en vivo el 14 de julio de 2020 en: <https://www.facebook.com/157340437197/videos/3001460949889879>. [Recuperado el 30 de septiembre de 2020].

El teatro en tiempos de pandemia

Abril Ramírez Sánchez¹

A partir de la pandemia global ocasionada por el Covid-19, surgen muchas preguntas y nuevas formas de hacer nuestra vida; actividades que antes resultaban cotidianas, ahora no lo son. Salir a caminar, festejar cumpleaños, comprar la despensa, visitar amigos, ir al trabajo, a la escuela o al teatro son actividades que ahora representan un riesgo para la salud. Asistir a un edificio teatral con aforo de 300 personas resulta impensable el día de hoy, sentarse al lado de un extraño, que pueda toser o estornudar en cualquier momento, es un riesgo, por lo tanto, el teatro, como lo conocemos, no puede seguir el mismo curso, tiene que transformarse.

Múltiples colectivos, artistas escénicos, instituciones teatrales y estudiantes de teatro de todo el mundo, han decidido buscar alternativas desde el confinamiento. Un ejemplo es el *hashtag* *#coronavirusplays*, iniciativa del dramaturgo español Jordi Casanovas, quien convoca a sus colegas a subir a *Twitter* microescenas teatrales, posteriormente invita a actrices y actores a que tomen el texto de su elección, se graben actuando y lo suban a la plataforma (Graell). Otro, es la convocatoria “Escenas a distancia. Concurso nacional de teatro casero” emitida por Teatro UNAM y la Cátedra Bergman; consiste en que familias, amigos y parejas, hagan una puesta en escena en su casa, la graben y suban el video a la plataforma *Youtube*. Varias compañías de teatro y recintos teatrales de todo el mundo, están subiendo a sus páginas las grabaciones de montajes que se presentaron antes de la pandemia. Sin embargo, todas estas iniciativas no pueden abordar un elemento fundamental del teatro: el convivio. Y si ese encuentro es imposible: ¿se puede seguir haciendo teatro durante una pandemia?

El motor de esta investigación estriba en responder, desde la mirada de una estudiante de teatro, a esa pregunta que nos estamos haciendo los creadores y creadoras escénicas. Me parece pertinente repensar el teatro y preguntarnos si es posible hacerlo sin que espectadores y actores compartan un espacio y tiempo.

¹ Estudiante en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

¿Qué es el teatro?

Antes que nada, es importante definir al teatro. “Arte de componer obras dramáticas o de representarlas”, dice la RAE (Real Academia Española), palabras alejadas de la realidad que, a grandes rasgos, reflejan la discusión que se ha tenido durante muchos años. El teatro visto, por un lado, como literatura y, por el otro, como representación o hecho escénico. Dado que en la pandemia aún se puede seguir escribiendo, no hace falta poner especial atención en ello, lo que aquí interesa es la representación.

La definición que plantea José Luis García Barrientos: “espectáculo dotado de fabulación capaz de producir una comunicación bilateral, en un espacio tridimensional entre espectadores y actores presentes en carne y hueso, con actuación lingüística y otros efectos bilaterales.” (10), plantea la raíz del problema: la presencia corporal.

Jorge Dubatti hace hincapié en ello: “Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica–, el encuentro de persona a persona a escala humana”. (20). Esto lleva a pensar que no se puede hablar de teatro en un tiempo en el que las medidas de distanciamiento social prohíben el convivio.

Es importante rescatar otras reflexiones y concepciones sobre la teatralidad: “el teatro genera un espacio en el cual diferentes formas de arte pueden afectarse la una a la otra de una manera muy profunda. Tal vez hasta podríamos decir: cuando dos o más formas de arte se juntan, interactúan y se afectan, un proceso de teatralización ocurre”. (Kattenbelt 20 La traducción es mía). Más allá del convivio, esta concepción del teatro da importancia a la mezcla de lenguajes, de formas; algo que estamos viviendo con el teatro virtual.

Se genera una paradoja, que probablemente escapaba a la imaginación de nuestros abuelos: estamos y no estamos. Nuestros gestos pueden ser captados por la pantalla en un tiempo (casi) simultáneo. Nuestros movimientos, acciones, sentimientos y emociones son afectados por la reacción que tiene la persona que está al otro lado de la pantalla. En el día a día hemos podido optar por esta forma de compartir con los otros, que Dubatti llama *tecnovivio*: hacemos videollamadas con nuestros seres queridos para



festejar sus cumpleaños, tomamos clases en línea, acudimos a juntas de trabajo mediante videoconferencias. La vida social se traslada a la virtualidad.

¿Convivio versus tecnovivio?

¿Qué diferencias existen entre convivio y *tecnovivio*? ¿Puede el segundo suplir al primero? Pienso en la forma de comunicación utilizada por las generaciones más jóvenes. Muy pocas personas utilizan teléfonos fijos, las compañías encargadas de este servicio doméstico ya casi no reciben contrataciones para colocar equipos nuevos. Lo que ahora resulta más popular es escribir mensajes por medio de diversas plataformas como *Whatsapp* o *Messenger*. A través de la escritura sabemos de la otra persona, lo cual a veces resulta problemático, porque hay un velo, es imposible conocer el estado anímico a través de un “hola” escrito. En cambio, en una llamada telefónica sólo necesitamos un segundo para escuchar la voz que se encuentra del otro lado y los matices vocales nos revelan el mundo, aunque no veamos el cuerpo. No obstante, seguimos (o seguíamos, antes de la pandemia) yendo a restaurantes, a parques, a cafés y al teatro.

Jorge Dubatti define el *tecnovivio* como “la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica” (46), concepto que engloba muy bien las manifestaciones artísticas que han surgido en estos días. “La experiencia convivial es corporal, nosotros tomamos contacto con el cuerpo del otro, en cambio la experiencia *tecnovivial* transforma el cuerpo en signo, es decir desmaterializa el cuerpo colgándolo de la nube.” (Dubatti, min. 15:57). Dicha desmaterialización da en el clavo acerca de lo que ocurre con los espectadores: al no tener un cuerpo físico en presente, es casi imposible que puedan incidir en él.

En una plática virtual, los integrantes de la compañía “Los Colochos Teatro”, destacaron que una parte esencial en el proceso de creación de sus obras, es que el público intervenga, y recalcaron que la intervención no tiene que ser explícita, sino que puede ser desde lo más sutil, como la expresión facial que cambia dependiendo de lo que ocurre en la escena. En su más reciente montaje *Silencio*, una parte del público está en el escenario mientras que la otra está acomodada en la sala a la italiana, por lo cual, el montaje se ve afectado por la sección del público que está a la vista, pero también

por la reacción de los espectadores que no están en el escenario. Una mirada, una risa o una lágrima generan otra experiencia en el montaje, el convivio hace la diferencia. Después de la charla, presentaron dos escenas de la obra, y aunque fue interesante poder ver una muestra de su montaje, faltó aquello que caracteriza su trabajo: la intervención del público. Al estar en una plataforma, nos pidieron apagar las cámaras para no saturar la conexión, de modo que lo único que pudimos ver fue el video de las actrices y los actores, la escena como fue ensayada. Aunque al final abrieron una charla para compartir la experiencia, no hubo ningún intercambio con el tiempo presente en el que aconteció la escena. Esa es una de las grandes pérdidas del *tecnovivio*.

Teatro y tecnologías

Asusta lo nuevo, la mediación de una pantalla en el teatro es algo que rechazamos de antemano, como si antes de esta revolución tecnológica no hubieran existido otras. El consejo editorial de la revista “La Barraca” hace hincapié en el concepto de tecnología y el cómo usamos esta palabra para hablar de celulares, computadoras y televisores (10) cuando la tecnología es, en palabras de la RAE, “Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico” lo cual abarca mucho más que todos los dispositivos que usamos cotidianamente para comunicarnos.

Bajo esta lente, hagamos un recuento histórico de cómo el desarrollo tecnológico se fue acoplando al teatro: el uso de espacios cerrados, de luz eléctrica, de videos, entre muchos otros; y que de algún modo sumaron al teatro y no lo desaparecieron. La presencia virtual podría ser otra forma de vivir una puesta en escena, porque esta presencia es algo que existe en la vida cotidiana (Obregón párr. 8), en las redes sociales, las videollamadas o los conciertos con hologramas.

Bryant Caballero cuestiona la tesis de Dubatti, pone el ejemplo de la lejanía entre el actor y el espectador, donde lo único que este ve es un punto a la distancia y no obstante, la convención le asegura que esa mancha o punto en la lejanía es un cuerpo, el del actor en escena. Caballero se pregunta si realmente se puede hablar de convivio cuando existe una distancia tan grande, y se refiere luego a todas las mediaciones que se usan aún para propiciar ese convivio, como los lentes, las luces, las bocinas, etcétera,

y se pregunta por qué no se asume también como un puente el uso de una pantalla que puede conectar dos territorios. Así como los anteojos nos acercan a alguien que está a 30 metros de distancia, las pantallas pueden hacerlo con alguien que está a kilómetros (48).

Me parece magnífico que Caballero utilice la palabra “convención”, porque el teatro está impregnado de este concepto. Si de niñas convertimos las almohadas en los tabiques de nuestras fortalezas, casas o castillos; en el escenario, una actriz puede tomar una bolsa de plástico y convertirla en un mar. Asumimos la ficción, llenamos vacíos con la imaginación, viajamos hasta Senegal en los años sesenta con un objeto o una palabra de la actriz que nos remite allá. A diferencia del cine en el que casi todo está completo y es explícito, el lenguaje teatral siempre está incompleto, esperando ser llenado por el espectador. En este sentido, la ausencia del cuerpo en el mismo espacio y tiempo, es algo que el teatro puede usar a su favor. ¿Cómo construir convenciones? ¿Cuáles puentes pueden existir? ¿Cómo se puede jugar con la lejanía? ¿Cómo hacemos un convivio sin estar físicamente cerca?

Además de la posibilidad de hacer evidente el uso de la tecnología, es decir, el *tecnovivio*, hay otra visión que se nos olvida. Jay Bolter y Richard Grusin dicen que “En todos los casos, la lógica de la inmediatez dice que el medio mismo debería desaparecer y dejarnos ante la presencia de la cosa representada” (5 traducción propia), eso es a lo que se aspira, si bien es un objetivo complicado, porque la presencia física compromete más que la virtual. Si antes de la pandemia había personas que sacaban su celular para mensajear a mitad de una escena, ahora en la comodidad de su casa sin los ojos que juzgan y los “shhh” de otros espectadores molestos, la tarea es más fácil. Un segundo después de que se pierde la atención, el público tiene la libertad de apagar la pantalla, de mirar su celular, de ir al refrigerador o lo que sea que le plazca, no hay un compromiso de estar con la otra persona.

Los actores y actrices ahora se acercan más a Scheherezade, la muerte (en este caso, que el espectador se vaya) está más cerca. Hay muchos estímulos externos que van a llamar a quien está del otro lado de la pantalla y de un segundo a otro se puede ir. Y sin embargo podríamos pensar en que el contacto se logre, es decir, que el *tecnovivio* sea lo suficientemente fuerte para mantenernos más unidos que cuando estábamos en una

sala de teatro. Como dicen Bolter y Grusin, tal vez podremos llegar a un punto en el que se disuelva el medio mismo y estemos más cerca de lo que está representado. Y en un segundo momento, acercarnos a las personas que también vivieron esa experiencia, porque si bien algunas obras presenciales tenían una charla posterior a la función, eran las menos (en épocas recientes). En cambio, ahora nos vemos las caras y hasta nos escuchamos. ¿Cuántas veces mirábamos a quien estaba en la butaca de al lado?

Aquí podrían suscitarse discusiones sobre la enajenación, porque vivimos en un mundo en el que es más real lo que se ve a través de la pantalla que la realidad misma. No hay que volver mucho al pasado para ver cómo los medios han jugado con ello, pues en el sismo en México del 2017 muchas personas estábamos *viviendo* el rescate de una niña inexistente. Es importante no olvidar el contexto del confinamiento, porque, por más que quisiéramos salir y tener un convivio, hacerlo sigue siendo un riesgo. En este sentido, la tecnología es un instrumento que nos ayuda a estar más cerca y no uno que nos aleja, como ocurría en el mundo prepandémico. La tecnología vuelve a su origen, a ser una herramienta que nos ayuda.

Es cierto que hay una amplia oferta de experiencias *tecnoviviales*, no obstante, al ser un lenguaje nuevo, hay artistas que aún no deciden trabajar con los elementos de los que disponen. Se vuelve tedioso no poder estar con el otro y cansa también no tener el naturalismo al que nos ha acostumbrado el lenguaje cinematográfico.

Lázaro

Aquí la experiencia que viví durante el montaje virtual *Lázaro*, del colectivo “Lagartijas tiradas al sol”: Previo al inicio de la obra, hubo *tecnovivio* a través de *Zoom*. Los espectadores podíamos ver los “cuadritos” con las imágenes de las otras personas que estaban en sus casas, algunos con botanas, otros solos, con audífonos, con familias, con amigos, perros, gatos, bebés y paredes de diversos colores. Durante ese lapso estábamos en la sala de espera virtual y había una música que todos podíamos escuchar: estábamos compartiendo una experiencia.

Poco a poco fuimos ingresando a la oscuridad de la sala virtual para ver el escenario donde se realizaría la obra *Lázaro*. Ahí vimos por primera vez los recuadros habitados

por los actores. A lo largo del montaje hay un diálogo dirigido hacia la espectadora, que, aunque nunca es respondido, genera la sensación de que hay convivio. Hay una relación cercana que hace que no se pierda la atención de lo narrado y de lo que acontece en la escena.

Al finalizar la puesta, como cuando se prenden las luces en una sala de teatro, regresamos a la sala de espera, entonces pudimos ver las reacciones y expresiones de los otros rostros que compartieron con nosotros la misma experiencia. Por último, hubo un conversatorio y las personas que hablaron dijeron que no habían perdido nunca la atención de la escena, mientras veíamos cabezas que asentían o rostros que sonreían al compartir los comentarios. Nos pudimos reír al mismo tiempo de lo que los otros decían, o poner cara de duda, no a solas, sino en colectivo, en *tecnovivio*.

Es curioso cómo, con el acomodo de un teatro a la italiana, en un conversatorio probablemente no veamos el rostro de quien habla, porque si está abajo de nosotros, sólo vemos su nuca. La videoconferencia permite que nos veamos y que veamos y escuchemos a personas de diversos países. Aunque el montaje ocurrió en los primeros meses del confinamiento, es una de las pocas ocasiones en las que he sentido que he podido compartir con desconocidos una experiencia teatral a distancia. El confinamiento convierte a los extraños en enemigos, en un peligro, en una posible fuente de contagio. La mediatización nos permite acercarnos sin riesgo y, parafraseando a Dubatti: *tecnovivir*.

Deseo ante la crisis

Al igual que muchos de los sectores de la sociedad, el artístico y cultural ha sido de los más afectados económicamente durante la pandemia. El teatro con mayor razón, debido a su carácter presencial. Si consideramos la condición laboral y de subsistencia de los artistas escénicos, podemos entender la necesidad de hacer teatro virtual.

El *tecnovivio* no solamente abre la posibilidad de compartir, sino también las oportunidades de sustento económico para las personas dedicadas a la escena. Aunque voy a hablar de los deseos y los sueños desde un terreno romántico, también quiero ser consciente de la realidad terrenal, del hambre, del derecho a la vivienda, a los servicios

de salud pública, entre otros. Y que, a veces, aunque solo se quiera hacer teatro convivial, hay que hacer tecnovivio para poder comer.

Algo irrefutable es que existe una necesidad por hacer teatro y tanto las instituciones teatrales como (las) compañías independientes están buscando formas de seguir haciendo eso que hacían antes de la pandemia. Tal vez esto se debe a que el teatro es el lugar de la utopía. (Schimmelpfennig párr. 9)

Además de la utopía, hay algo que no podemos olvidar: el teatro es el lugar en donde ocurre la acción. El movimiento es vital y necesario. El aquí y el ahora. Antes de decidir si lo que se está haciendo es o no teatro, el camino para intentar responder esa pregunta debe de considerar el hacer. A diferencia de muchas profesiones impuestas por las familias, la precarización laboral y el estigma social hacen que no muchas personas impongan a sus hijas o hijos que estudien teatro. La gran mayoría de los integrantes del gremio teatral lo hace a contracorriente, provista únicamente de una pasión y un amor muy grandes al oficio. Eso hace que, aunque haya una crisis, queramos seguir haciendo lo que nos gusta, sin saber a ciencia cierta cómo ni con qué, pero continuar.

Quiero retomar a Peter Brook, la anécdota en la primera parte del libro *La puerta abierta*, donde un director de teatro dice que le fue muy útil la primera oración de *El espacio vacío*: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y ponerle el nombre de Escenario Desnudo” (5). Actualmente no tenemos siquiera un espacio vacío, no hay edificio teatral, tampoco un territorio físico que podamos compartir, sólo tenemos una herramienta extraña dentro del medio virtual que nos permite interactuar desde los códigos. No sé si a Brook se le ocurrió esta posibilidad cuando escribió *El espacio vacío*, pero creo que el gran deseo por hacer teatro, la apuesta por la vida, hace que, aunque falte un elemento fundamental, nos estemos cuestionando qué tanto es indispensable y experimentemos cómo es una puesta en escena sin un territorio compartido. Es Peter Brook, hablando ahora de la compañía de Teatro Negro:

Estaban convencidos de que hacer teatro en las condiciones en que ellos lo hacían era inevitablemente desastroso porque en los pueblos de Sudáfrica no existe un



solo “edificio teatral”. Sentían que no podían ir muy lejos si no tenían teatros de mil butacas, con telones y bambalinas, luces y proyectores de colores, como en los teatros de París, Londres y Nueva York. (6)

Podría reescribir este párrafo a propósito de la situación actual de confinamiento; al inicio, también estuve convencida de que muchos de los intentos serían un desastre. Poco a poco veo con más luz el futuro, como una posibilidad de algo que se está abriendo. ¿Será teatro o se transformará en algo más?

¿Importa nombrar la experiencia?

Se ha hablado ya sobre las exploraciones que han surgido en estos meses de confinamiento. El terreno sobre el que caminamos es fangoso y hay una bruma que no impide ver el futuro. La duda cada vez se cierne más sobre nuestro futuro.

Pero hay ciertas cosas, ciertas exploraciones finales donde, a fin de cuentas, de seguro, si la pregunta es compleja, si el avance en un lenguaje y la poética de quien los hacen (sic) es lo suficientemente compleja para divorciarse de la matriz original, encontrarán un camino propio. Pero no necesariamente sustituye a lo anterior. (Olguín, min. 22:40)

Si no es teatro, ¿qué es?, ¿qué será?, ¿cómo lo nombraremos? Muy probablemente la inquietud que tenemos por encasillar estas nuevas formas artísticas que surgen es porque muchas veces necesitamos de la palabra para acabar de comprender el mundo. Dubatti creó el término de *tecnovivio* y ahora muchas personas lo están usando. Mientras surgen inventos nuevos, también van surgiendo palabras nuevas o se adoptan de otros idiomas. Por ejemplo, el zapoteco tuvo que adoptar del español la palabra licuadora para nombrar a estos aparatos.

La palabra teatro no nos termina de convencer por el momento, para explicar este fenómeno. Me pongo a pensar en los procesos de escritura, en cómo muchas veces lo último que surge es el título, hay que tener el texto completo para saber cuáles son las

palabras que van a estar hasta arriba. Muchos padres también esperan a ver la cara de sus hijos para nombrarlos. Y por otro lado hay quien tiene un proceso inverso, compañías teatrales que se forman y se nombran para tener una identidad, para primero unirse y desde ahí construir. Por ese rumbo me parece que Alberto Lomnitz y María Sánchez Portillo escribieron el *Decálogo del Arte Vivo Digital*, nombre que le han querido dar a las manifestaciones artísticas que estamos presenciando.

Cito dos puntos del decálogo en los que quiero profundizar:

3. El Arte Vivo Digital es una afirmación de que podemos estar presentes sin tocarnos pero sí escucharnos, mirarnos y mantenernos conectados y conectados en tiempo real.

Aquí se hace evidente lo que se ha planteado a lo largo del artículo, hay una manera en la que podemos estar con las otras. Lo importante no es nombrar lo que no se puede hacer, sino destacar las posibilidades que nos ofrece el *tecnovivio*. La presencia en tiempo, yo aquí diría *casi* real que nos brindan las diversas plataformas.

10. Con el Arte Vivo Digital queremos dislocar una sola idea de teatro para expandir los conceptos. Queremos construir una puerta de entrada a mundos posibles.

Más que certezas, me parece que lo que se plantea es una ventana abierta, algo muy teatral, el sí antes que el no. Es curioso que la palabra teatro sigue estando inserta en este manifiesto, probablemente porque, como dice David Olguín, todavía estamos en la matriz y aún no sabemos si se separará del todo o no. Lo único certero es la incertidumbre. Sin embargo, la curiosidad es muy grande. Queremos iluminar un poco la oscuridad y el misterio al que nos enfrentamos y las palabras son un buen punto para abstraer la experiencia, para comprenderla. No obstante, creo que resulta prematuro tener certezas, nombres inamovibles, porque las aguas aún se mueven mucho. La importancia de nombrar lo que acontece podría ser una especie de ensayo. Visto el ensayo como lo plantea Alberto Villarreal. “Ensayar como parte de los fenómenos de lo indeterminado y lo renuente a ser concreto y definido” (190) Por eso lo teatral sigue

estando presente, se ensaya, se prueba, se busca. Me gustaría pensar esta misma investigación como un ensayo, una provocación para decir que quizá lo que estamos viendo sí es teatro. Porque, a fin de cuentas: “Ensayar es dar una visión particular a un tema, contradecir la voz general sobre un asunto” (204).

Últimas consideraciones

Quedan más dudas que certezas. Si la motivación de este artículo era intentar develar si es posible hacer teatro sin convivio, es decir hacerlo en *tecnovivio*, en el proceso me doy cuenta de que la pregunta es más compleja de lo que yo pensaba. Para saber si lo que está ocurriendo es teatro, se debería tener una definición cerrada y tajante. Existe, pero no hay un acuerdo generalizado. Muchas de las corrientes que ahora son parte de la historia teatral, en algún momento fueron criticadas y rechazadas por los cánones. Y aunque algunas de estas corrientes sobrevivieron, muchas otras no. Lo que definió la supervivencia fue el tiempo, es por eso que, en este artículo, es imposible llegar a una respuesta definitiva cuando se está escribiendo en presente. Habrá que esperar a que los días pasen para ver si esta forma artística perdura como teatro o si trasciende como otra forma artística. También cabe la posibilidad de que no se repita y solamente quede como constancia de un momento histórico en donde se hacía teatro en línea como un paliativo.

Varias interrogantes abiertas: la invitación a no perder de vista los distintos experimentos que hacen las compañías teatrales, y a recordar que el teatro siempre sale de las cajas: “sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados” (Artaud 31).

Fuentes consultadas

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, traducido por Enrique Alonso y Francisco Abellenda, Edhasa, octubre de 2001. Versión digital.

- Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation*, 1a. ed., The MIT Press, 2000, pp. 6–7. Versión digital.
- Brook, Peter. *La astucia del aburrimiento. La puerta abierta*, traducido por Hugo Urquijo, https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/peter_brook_la_puerta_abierta.pdf [030920]
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, 2a. ed., Atuel, 2007, p. 25. Versión digital.
- Villarreal, Alberto. *Del ensayo como ensayo. Siete años en Ensayos*. 1a. ed. Ediciones Teatro Sin Paredes, 2011, pp. 190–204.

Hemerografía

- Caballero, Bryant. “Teatro en tecnovivio. Notas para una dislocación del convivio teatral”. *La Barraca. Revista de Estudiantes del Centro Universitario de Teatro*, n.º 4, 2018, pp. 43–52, https://issuu.com/labarraca7/docs/la_barraca_web_pages_compressed [210720].
- Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, diciembre 2015, p. 46, http://artescenicascaldas.edu.co/downloads/artesescenicascaldas9_5.pdf [300820].
- García Barrientos, José Luis. “Escritura/actuación: para una teoría del teatro”. *Segundo mundo: Revista Hispánica de Teatro*, n.º 33–34, 1981, pp. 9–50. *Digital CSIC*, https://digital.csic.es/bitstream/10261/44830/1/1981_Escritura%20Actuacion.%20Para%20una%20teoria%20del%20teatro.pdf [250820].
- Graell, Vanessa. “Coronavirus Plays, un festival de microteatro en redes sociales sobre el confinamiento”. *El País*, 18 de marzo del 2020, <https://www.elmundo.es/cultura/teatro/2020/03/18/5e711b27fc6c8390588b4620.html> [150420].
- Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Media Relationships”. *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. VI, 2008, pp. 19–29. *Wordpress*, <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/kattenbelt-theater.pdf> [290520].



- Lomnitz, Alberto y María Sánchez Portillo. “Manifiesto por un Arte Vivo Digital”. *Teatro Mexicano*, 13 de agosto del 2020, <http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/> [040920].
- Márquez, Nora, *et al.* “El PreBrassiere”. *La Barraca. Revista de Estudiantes del Centro Universitario de Teatro*, n.º4, 2018, pp. 10–14, https://issuu.com/labarraca7/docs/la_barraca_web_pages_compressed [210720]
- Obregón, Rodolfo. “Nuestras malditas manías”. *Teatro Mexicano*, n.º63, 2020, <http://teatromexicano.com.mx/8680/8680/> [080620].
- Schimmelpfennig, Roland. “La función no puede continuar”. *El País*, traducido por Adriana Jacome, 13 mayo 2020, https://elpais.com/cultura/2020/05/13/babelia/1589378593_908757.html [140520].

Material audiovisual

- Dubatti, Jorge y Enrique Singer. Charla relajada: “Experiencia teatral convivial y experiencia artística convivial: ni identidad, ni campeonato, ni evolucionismo”. Página de Facebook de la Compañía Nacional de Teatro, 14 de julio del 2020, https://www.facebook.com/CNTeatromx/videos/3001460949889879/?epa=SEARCH_BOX [070720].
- Lagartijas tiradas al sol. *Lázaro*. Montaje hecho vía Zoom, 13 de junio del 2020, <https://zoom.us/j/97017325081>
- Los Colochos Teatro. *Conversando con Los Colochos Teatro*. Espectáculo en línea, 18 de julio del 2020, <https://us02web.zoom.us/j/71504296341>
- Olguín, David y Gabriel Pascal. Charla “La nueva normalidad”. Página de Facebook de la ANTI, 26 de junio del 2020, https://www.facebook.com/watch/live/?v=642768169646081&ref=watch_permalink [070720].

Web

- Dirección de Teatro de la UNAM y Cátedra Bergman. “Escenas a distancia. Concurso nacional de teatro casero”. *Teatro UNAM*, <https://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/?fbclid=IwAR2FS0z6UkOiLbLQtABBMYe0p9tnOdENhpei-4WMX8Diic4Vdx6LHbdGGiWA> [250320].

**Voces femeninas:
afectos y violencias**

Desarraigando la culpa: el feminismo reciente en el aprendizaje teatral

Claudia Fragoso Susunaga¹ y Brenda Urbina Bolaños²

Los procesos de aprendizaje de teatro, como cualquier proceso formativo, llevan consigo modificaciones de estructuras cognitivas, cambios que se reflejan en la respuesta del cuerpo y pueden llegar a impactar en sensaciones de dolor, miedo, culpa o frustración.

En el aprendizaje teatral, el cuerpo es uno de los ejes centrales de entrenamiento, a partir del conocimiento propio y del otro, así como de la presencia del cuerpo en el entorno. Las situaciones de violencia propician el desarrollo de culpas sociales que es necesario concientizar y encauzar en el proceso de aprendizaje. ¿Qué nos provoca reproducir lo que estamos señalando, contra docentes e incómodas situaciones que se confunden con los procesos educativos? ¿Cómo lograr en la formación teatral una pedagogía basada en la dignidad del otr_? Esta reflexión es en torno a las mujeres, mujeres en el teatro, estudiantes y creadoras, sus propias formas de procesar y asumir sus acciones en torno a la violencia y las prácticas patriarcales generadas por nosotras mismas, redimensionado nuestra visibilización.

I

El movimiento feminista y su lucha contra la violencia hacia las mujeres, que se visibiliza con más potencia a partir de la primera marcha #Niunamenos en el 2015 en Argentina, no es sino el proceso de una lucha continuada, que tiene sus aristas en determinadas épocas y por ciertas condiciones.

¹ Doctorado en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara. Profesora de la Licenciatura en Teatro en la Facultad Popular de Bellas Artes UMSNH.

² Maestrante en performance, somática y medios digitales por la Universidad Federal de Bahía, Brasil.

Los medios de comunicación y las redes sociales han posibilitado el conocimiento casi inmediato de diversas consecuencias de tal violencia, golpes, ataques, maltratos, ofensas, privación de la libertad, desapariciones y feminicidios.

Es necesario entender que tanto la violencia de género³, que se refiere a la dirigida a las mujeres, por el hecho de serlo, es una situación censurada puesto que los ataques encauzados por diferentes sujet_s están dirigidos hacia seres que tienen características femeninas. El feminismo se genera como un movimiento ideológico y de acción, que lucha en contra de esa situación y demás injusticias e inequidades sociales, con el intento de sostener a las personas, al ser humano, simplemente por serlo (por no mencionar los movimientos a favor de cualquier otra especie animal no humana). Entre las múltiples acciones feministas de los últimos tiempos están las pintas, las marchas, canciones, el lenguaje incluyente a partir del uso de la “e, x y @”, manifiestos a favor del aborto, demandas por la seguridad de una libre circulación, a lo que también se suma el famoso “tendedero” en centros de trabajo, lugares de expresión pública y escuelas, con denuncias anónimas de agresor_s, acosador_s y hostigador_s, con el fin de que se visibilice y se atienda de forma más expedita tal situación.

La complejidad y validez al respecto exige atención, puesto que la violencia es real. La actitud con la que las artistas y teatristas nos posicionamos para enfrentar este movimiento político-social prepondera la corporalidad como una entidad que contiene y expresa. El cuerpo es el soporte y reflejo de cada ser. En un proceso de aprendizaje teatral, el cuerpo y su capacidad expresiva son fundamentales para el conocimiento, no solo del propio material humano, sino del diálogo y confrontación con la existencia de otr_s.

³ Como indica la antropóloga mexicana Marta Lamas: “El sexo se refiere a lo biológico y el género a lo construido socialmente, a lo simbólico [...] Es importante señalar que el género afecta tanto a hombres como a mujeres, que la definición de feminidad se hace en contraste con la de masculinidad, por lo que género se refiere a aquellas áreas –tanto estructurales como ideológicas– que comprenden relaciones entre los sexos.” La autora advierte sobre la equivocación de sustituir “mujeres” por “género” o dejar de referirse a los dos sexos utilizando la expresión “los dos géneros”, cuando “género” constituye una categoría relacional, que se refiere a las funciones y los lugares sociales correspondientes a los sexos. Así, incorporar la perspectiva de género significa hacer visibles las asimetrías de poder y los roles socialmente asignados a las personas según su sexo, mediante múltiples mecanismos simbólicos que frecuentemente se traducen en prácticas discriminatorias y violentas.

El teatro estudia las múltiples relaciones entre hombres y mujeres que viven en sociedad, y no se limita a la contemplación de cada individuo solitario, tomado en forma aislada. El teatro es conflicto, contradicción, confrontación, enfrentamiento. Y la acción dramática es el movimiento de esta ecuación, de esta medida de fuerzas. [...] La pasión es necesaria: el teatro, como arte, no se preocupa por lo trivial, vulgar e inútil, sino por las acciones en las que los personajes invierten y arriesgan sus vidas y sentimientos, opciones morales y políticas: ¡sus pasiones! Una pasión es una persona o idea que vale más para nosotros que nuestra propia vida⁴ (Boal 30).

II. Moviendo la muñeca

El cuerpo ha guardado toda la información para ser lo que somos, para reaprender y para reconocernos ante la otredad; las memorias se han guardado en cada músculo, en cada gesto, en cada movimiento, las memorias neuromusculares se llevan en los órganos y sus sentidos.

En una de las lecciones de autoconciencia a través del movimiento, reviví el momento en el que, a los 7 años, fui culpada por una mujer, de haberle “robado a su marido”; aquel momento en mi memoria muscular se había guardado por más de 15 años. Mantuve callado un “sentimiento de culpa” por vergüenza a ser señalada y fue a través de un proceso escénico que tuve la oportunidad de modificar mi relación con ese silencio y convertirlo en una experiencia dinámica, de movimiento, que me brindó vitalidad, en lugar de victimización y sufrimiento. (Urbina 2020 recuerdo personal).

⁴ o teatro estuda as múltiplas relações entre homens e mulheres vivendo em sociedade, e não se limita à contemplação de cada indivíduo solitário, tomado isoladamente. Teatro é conflito, contradição, confrontação, enfrentamento. E a ação dramática é o movimento dessa equação, dessa medição de forças. [...] A paixão é necessária: o teatro, como arte, não se preocupa com o trivial e corriqueiro, o sem valor, mas sim com as ações nas quais os personagens investem e arriscam suas vidas e sentimentos, opções morais e políticas: suas paixões! Uma paixão é uma pessoa ou idéia que vale, para nós, mais do que a nossa própria vida... (Boal 30).

Las inevitables conexiones entre vivencia del *performer* y su obra artística, implican un proceso creativo que nos permite ahondar en las memorias neuromusculares; a través de la creación escénica pueden modificarse patrones psicosomáticos; así, como menciona Janet Adler: “Los detalles de nuestra historia personal nunca cambian, pero nuestra relación con ellos puede cambiar” (Citado en Fernandes 139). El desafío de re-significar y sublimar experiencias que reconocemos en nosotr_s, nos ha permitido identificar comportamientos culturales aprendidos que nos limitan, paralizan y confunden, que afianzan y refuerzan un sistema de culpas heredadas, pero, ¿de quién es la culpa, para qué ha servido culparnos? ¿Qué ha hecho la culpa con los géneros? ¿Cuáles son las memorias corporales de la culpa y cómo estas inhiben la expresión corporal en procesos de creación escénica?

La culpa no es un sentimiento “natural”. Es el instrumento más efectivo para neutralizarnos como sujetos autónomos. Es un arma de domesticación y sometimiento a una cultura totalitaria que nos acusa falsamente [...] El no reconocimiento de la falsedad de las acusaciones que nos atribuyen nos convierte en seres frágiles y vulnerables a esa misma falsificación y mistificación. (Mizrahi 31. El énfasis es de las autoras).

La neutralización que provoca la culpa nos impide accionar, ya sea en palabra, actitud o gesto; somos víctimas de un sistema insaciable, dependiente y fragmentario en el que normalizamos falsas acusaciones en relaciones familiares, relaciones amorosas, relaciones de enseñanza-aprendizaje, amistades, experiencias y concepciones. Esto es porque tenemos culpas interiorizadas en el cuerpo, que son vivencias que se guardan en el silencio, en los secretos, en los espacios, y en las múltiples conexiones posibles entre seres humanos.

En los procesos de formación teatral, las memorias exponen a las estudiantes a momentos de fragilidad en algunos ejercicios en los que se reconocen situaciones vulnerables, bloqueando algunas de sus posibilidades expresivas. Es necesario poner en experiencia viva y en palabras los secretos, en movimiento los estancamientos y en conciencia los hábitos para recordar y entender. Es necesario devolverle al cuerpo su



poder de discurso, una excelente herramienta son los procesos creativos donde exista la experiencia del movimiento corporal.

III. Romper con el secreto de la culpa

Debemos romper con la idea de que los “secretos de la culpa” son historias personales o reclamaciones individuales pues así conseguiremos lo que Mizrahí menciona como “ruptura con el sistema de poder que se convierte en amenaza de ruptura con uno mismo” (91).

Romper con el secreto de la culpa guardada en nuestros cuerpos, la culpa tan mal inventada, aprendida y heredada por un sistema de castigo y recompensa, recae sobre sistemas institucionalizados, procesos de aprendizaje–enseñanza del teatro, también se ha reflejado en la ruptura de la violencia en general y en el contexto académico de violencia escolar o *bullying*, que si bien era un tema que desde tiempo atrás se ha estado combatiendo, hoy día se entrelaza también a la violencia de género, en busca de ambientes más sanos de convivencia. Si bien se han propuesto para ello, contextos de “tolerancia”, aunque este concepto juega con el poder y el deseo de los sujetos, ya que frente a ella (la tolerancia) existe la intolerancia, la cual tendría que ser definida en sí misma, como el hecho de silenciar el propio argumento que hace “intolerante” al que es tolerante; cuando se habla de tolerancia hay un camino grande de silencios forzados, la tolerancia es, hasta cierto punto, condescendiente; carga una “culpa”, contra la que las nuevas manifestaciones no están dispuestas a dialogar, no olvidemos que hablamos de la desigualdad en las relaciones sociales determinadas por el género.

No contemplamos la “tolerancia al género” como si fuera una exigencia personal, más bien se manifiesta la necesidad de representatividad del género femenino en lugares donde siempre se le excluye o se le neutraliza para invisibilizarle o silenciarle, por lo tanto, ampliar y profundizar el hecho de auto–denominarnos como género femenino nos exige contemplar más allá de un problema individual, o incluso de un problema de géneros; nos exige replantear la estructura social que nos ha gobernado por generaciones y como *especie humana*.

Las memorias guardadas y silenciadas en l_s cuerp_s son la irrevocable evidencia de una negligente pérdida de territorio, de identidades y también de una profunda ignorancia postergada. Conduciéndonos así, a mecanismos ambiguos que neutralizan, postergan, dominan y controlan la identidad e individualidad, colocando al cuerpo dentro de una masa amorfa que a mil voces grita que “existimos como individuos”, pero es evidente que no estamos list_s para gritarlo de cuerpo propio.

Los procesos creativos en las artes escénicas nos permiten crear conexiones integradoras entre identidad y discurso político, identificando nuestro derecho al lugar de enunciación, que no es lo mismo que la autorización discursiva ni legitimación del discurso por una perspectiva privilegiada. Lugar de enunciación se refiere a nuestro derecho de existir, señalando que es necesario modificar(nos) para normalizar el respeto por la identidad, haciendo de la dignidad una costumbre cultural.

Es necesario que, cada vez más, hombres blancos–cis, por ejemplo, estudien blanquitud, cisgeneridad, masculinidad; que entiendan, a partir de una visión crítica, desde qué lugar social vienen, para pensar y existir en el mundo, incluso garantizando una multiplicidad de voces y perspectivas de otros grupos invisibilizados. Además, se trata de una postura ética [...] no puede haber una desresponsabilización del sujeto con poder. (Ribeiro 13).

No se pretende tener como acto principal la caza de culpables para recargar sobre los hombros de un_s cuant_s individu_s la responsabilidad del patriarcado, por lo contrario, se pretende agudizar una visión crítica, normalizar la dignidad y el respeto más allá del género, haciéndonos *existir en el cambio*.

Consideramos necesario un re–aprendizaje social entre personas que luchan contra la violencia con la que fuimos educad_s desde hace varias generaciones; ser feminista o aliado feminista no pretende ejercer un tipo de superioridad o poder, mucho menos de exclusión en la experiencia de re–construcción del género, donde la alteridad debe formar parte para contemplar las necesidades de todas las mujeres y de todos los hombres.

La principal militancia o lucha activista frente a la visibilización, desde nuestra perspectiva, ha sido en varios sentidos: desde el diálogo con grupos de mujeres de teatro, en encuentros de mujeres, obras de mujeres, estudio y escucha de directoras, dramaturgas, escenógrafas, escritoras, filósofas y actrices; es así como dialogamos las nuevas performatividades del género femenino: inventamos formas de pisar el mundo para normalizar el respeto, expresión y existencia a partir del trabajo en equipo y del amor.

El cambio a través de la auto-consciencia toma su tiempo, cambiar de piel toma su tiempo, ningún ser puede ser excluido por ser percibid_ en el cambio de sus propias costumbres. Si continuamos señalando a individu_s “culpables”, terminaremos siendo tod_s “culpad_s” por haber alimentado a este sistema, lo que podrá transformarnos en seres pasiv_s e inmolad_s por el sentimiento de inconformidad, de rabia, de culpa, incapaces de accionar ante el cambio que necesitamos, apátic_s ante el diálogo tan necesario y confus_s entre lo que algún día idealizamos que era posible y lo que es real. Tenemos que autoeducarnos, de lo contrario, finalizamos todo movimiento alejando a los seres de su postura ética ante su ser inacabado e incompleto.

Parafraseando a Audre Lorde: Cuando se espera que las personas de color eduquen a las personas blancas sobre su humanidad, cuando se espera que las mujeres eduquen a los hombres, a las lesbianas y a los gays se espera que eduquen al mundo heterosexual, la opresión mantiene su posición y evade la responsabilidad por sus acciones (Winterfox 28).

Somos sujetas feministas cambiantes y múltiples, atravesadas por diferentes realidades que enmarcan un feminismo decolonial cada vez más desafiante. Como menciona Javier Omar Ruíz en su entrevista titulada: Hombres ¿feministas? “El mundo tenemos que cambiarlo entre todas las personas.”

IV. El cuerpo como territorio en el proceso de aprendizaje

Una de las acciones más fuertes ante el cambio, es el reconocimiento crítico de las propias experiencias, miedos, vilezas, fobias y de los actos en los cuales hemos operado como opresores. Haciéndonos seres reales a partir de nuestra autenticidad y de nuestras ausencias. Rescatándonos a nosotr_s mism_s, reconociéndonos en nuestro cuer-

po y sus memorias. Nuestr_s cuerp_s son un océano inagotable de mensajes lúcidos, inteligentes, llenos de intuición, conocimiento, estructuras autónomas y auténticas. Son cuerpos que deben reconocerse a sí mismos para la posibilidad de transformarse en otros para la escena. En los procesos de formación teatral hacia el desarrollo de capacidades, las exploraciones corporales, emocionales, conducen a este reencuentro o a potenciar una conciencia y empatía en torno a la otredad.

Estamos en este momento, gracias a todo lo que hemos colocado en el presente y es necesario, volviendo a nuestro cuerpo como relato de la propia historia, como vestigio inmediato de nuestro proceso de aprendizaje. Habitarnos para recordar y generar así procesos de aprendizaje, nos ayuda a profundizar en el sistema biológico de nuestra existencia, dándonos la posibilidad de inventar nuestra identidad hecha a nuestra medida, movilizand o la experiencia y coexistiendo con la misma construcción de otros cuerpos, generando una comunidad que se pregunta: ¿cómo invitamos a la otredad a participar físicamente en un cambio social? Como pedagog_s y docentes, ¿cómo estimulamos estos procesos de aprendizaje, respondiéndonos también como individu_s delante del presente acontecimiento? ¿Cómo dialogamos y nos relacionamos para hacer una comunidad capaz de construir una lucha sin violencia hacia cualquiera de los géneros existentes, inventados, establecidos, conocidos y por conocer?

No tenemos respuestas absolutas, pero, desde nuestra trinchera, desde el teatro y desde la docencia teatral, consideramos firmemente que hay un espacio de apertura, que posibilita ese reconocimiento corporal y sobre todo, desarrolla la conciencia del diálogo, la empatía y la comprensión, para cuestionar y no repetir esos patrones contra los que luchamos.

Fuentes consultadas

Boal, Augusto, *O Arcoiris do desejo*, Ed. Civilizacao Brasileira S.A, 1994.

Fernandes, Ciane, “Transmutação estética A criação a partir do Sistema Laban/Bartenieff, do movimento genuíno e da vivencia somatica”, *Entre Lugares do Corpo e da Arte*, Vol. 21, Núm. 2, 2010, pp. 123–144.



- Mizrahi, Liliana, *Las mujeres y la culpa*, Grupo Editor Latinoamericano, 2003.
- Segato, Laura, *Las nuevas formas de la guerra y cuerpo de las mujeres*, Pez en el árbol, 2004.
- Ribeiro, Djalma, “Breves reflexiones sobre Lugar de enunciación” *Relaciones Internacionales*, FI, Número 39, Octubre 2018 – Enero 2019, pp. 13–18.
- Winterfox Cecilia, “Las feministas no son responsables de educar a los hombres”, *No nacemos machos*, Ed. La social. 2017, pp. 21–28.

La obra de Mancebo del Castillo en la situación actual de las mujeres mexicanas

Karina Alejandra Lechuga Frías¹

“Si no hubieras nacido tú nada de esto hubiera pasado.
Seguiría yo siendo hermosa. ¡Pero nunca has pensado en mí!
¿Por qué eres tan envidioso?”
(Mancebo, 1998).

En la actualidad, México ocupa el primer lugar en embarazos adolescentes entre los países de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) con una tasa de fecundidad de 77 nacimientos por cada mil adolescentes de 15 a 19 años de edad. Un país en el que 23% de las y los adolescentes inician su vida sexual entre los 12 y los 19 años. De acuerdo con estos datos, aproximadamente ocurren al año 340 mil nacimientos en mujeres menores de 19 años. (ENAPEA, 2020). De éstos se tiene documentado que más del 40% no son planeados, pero, sobre todo: no son deseados.

Las cifras son preocupantes porque no es solamente el embarazo adolescente el problema sino las consecuencias que puede traer para las mujeres, entre ellas las complicaciones en el embarazo debido a que sus cuerpos no están completamente listos para ser madres, los traumas psicológicos, educación sexual escasa, errónea o inexistente; ocasionando enfermedades o infecciones debido a lo anterior. Entre otros (Cuenca, 2013).

Hablar de niños criando niños es complicado, especialmente cuando se ponen sobre la mesa las opciones de la madre y las consecuencias que traerán en el futuro, tanto para el neonato como para la gestante. La maternidad es un tema complicado para las mujeres, tanto para las madres como las que no lo somos.

¹ Estudiante de la Licenciatura en Arte teatral en la Facultad de Artes Escénicas UANL. Actriz, dramaturga.

En una sociedad conservadora, se enseña a las niñas, desde pequeñas, que posiblemente la mayor aspiración de una mujer es convertirse en madre.

En este ensayo expongo el tema de género y de salud, de los embarazos no deseados a temprana edad, abarcando desde la construcción social del concepto maternidad hasta las consecuencias latentes y potentes y la frustración a causa de un cambio radical en la vida de una adolescente que no está preparada para ser madre, como en el caso de Mamagorka, trasladando la Tierra de la Calamidad a México y considerando a Mamagorka la adolescente gestante, en la situación económica y emocional desfavorable de la mayoría de las madres menores de edad en nuestro país.

Escrita por Mancebo del Castillo en 1998, dato importante para el desarrollo de este ensayo: año en que fue de 16,5 el promedio de edad de las madres adolescentes en México. Si bien los datos no han sido actualizados por la institución, los datos más recientes datan de 2018, donde la edad materno adolescente fluctúa entre 12.9 y 20.5 años (INEGI 2018).

Mamagorka y su Pleyamo, obra del entonces joven autor teatral, Gerardo Mancebo del Castillo, quien habría de convertirse en uno de los referentes imprescindibles de la Nueva Dramaturgia mexicana, aborda un tema delicado e incómodo: la frustración de una mujer que no deseaba convertirse en madre, exponiendo la negligencia de ella para con su hijo.

La estructura de la obra corresponde en gran medida a la corriente denominada Esperpento: “Detrás de lo bufo, lo grotesco, lo cómico y lo absurdo se vislumbra siempre una situación dramática. Esa frontera indecisa entre tragedia y farsa es el armazón sobre el que se construye el esperpento.” (Santos, sf). Dichas características se reflejan en los personajes, que son grotescos, exagerados, absurdos.

Otro recurso empleado por el dramaturgo es la alusión a personajes mitológicos, específicamente Apolo, Hades y Perséfone. Menciones que no son producto de la casualidad, sino utilizadas exprofeso, toda vez que el mito de Hades y Perséfone alude al secuestro y al abuso de menores.

Trasladando el mito a la realidad de muchas niñas mexicanas, quienes se embarazan a temprana edad por falta de albedrío para la toma de decisiones, encontramos que la maternidad adolescente corresponde a la misma tragedia cotidiana actual.

La violencia contra las mujeres, particularmente la violencia sexual, es uno de los factores que más impactan en la probabilidad de un embarazo adolescente. En México, de 2010 a 2015, se reporta que las víctimas de violencia sexual entre 15 y 19 años, suman más de 2,000 anualmente. Las cifras son increíbles, pero más inaudito resulta lo cerca que estamos hoy de ellas.

Es muy fácil juzgar a Mamagorka por sus propias palabras:

No salía con tu padre porque lo amara [...] ni siquiera porque me gustara... Lo hacía para ser el centro de atención, para que todo el mundo dijera: “Mira al hada Gorka, es una intrépida”. Babosa que fui, por hacerme la grande quedé embarazada de ti y ya ves, tuve que casarme. (Mancebo).

No podemos dejar de lado el hecho de que desconocemos su edad. Sin embargo, ella misma afirma: “yo parí desde chiquilla”, y dice que “se hizo la grande”. Por lo que la situación se vuelve más complicada, incluso si su intención era estar con la mayor cantidad de ogros posibles, puesto que se considera un delito tener relaciones sexuales con una menor de edad, por lo que existe la posibilidad de que haya habido abuso de poder o manipulación en el caso de Gorka. Sin embargo, al no tener datos específicos, queda el beneficio de la duda, tal como sucede en muchos de niñas y adolescentes en nuestro país.

Si lo vemos como un espejo de la realidad de México: ¿Quién le iba a creer a la niña libertina? ¿Quién iba a ayudarle?

De acuerdo a la NOM046, 6.4.2.7.:

En caso de embarazo por violación [...] deberán prestar servicios de aborto médico a solicitud de la víctima interesada, en caso de ser menor de edad, a solicitud de su padre y/o su madre, o a falta de estos, de su tutor, o conforme a las disposiciones jurídicas aplicables. (CNDH, 2009).

Mamagorka nunca menciona a sus padres. Parece no darle mayor relevancia a esa parte de su vida que podría haber resultado vital para su destino.

Otro aspecto importante de la vida de Mamagorka es la relación que tiene con el padre de Pleyamo, lo llamativo de esto, es la forma en que el dramaturgo lo describe a inicio de su obra, puesto que nos transporta a una desolada realidad de la protagonista:

El decrepito ser de fantasía plancha, con toda la pequeñez de su cuerpo y un hoyo inmenso sobre la víscera donde alguna vez albergara esperanza, la inmensa camisa del inmenso gigante y marido, mientras que el hijo idiota que tuvieron ambos alguna vez, juega con el cable de tamaña plancha que arrastra su Mamagorka a quien la piel se le ha hecho hollín y su única ala casi hilachos. (Mancebo).

Pentacruel, esposo de Mamagorka y padre de Pleyamo, nunca aparece ‘en escena’, pero es mencionado en diversas ocasiones. Se trata, como en la realidad de muchas madres adolescentes, de una pareja ausente o desentendida de la responsabilidad de la crianza. A pesar de que la responsabilidad de un hijo es para ambos; la carga física y emocional recae sobre todo en la madre. “Y qué pena me doy de ser así, tan pobre hada, tan burra que soy. Por qué tengo que ser así, por qué tengo que cargar contigo toda la vida. ¡Pesas mucho, Pleyamo! [...] ¿Por qué te tuve, Pleyamo? ¿Por qué me até a ti y a Pentacruel?” (Mancebo).

En 2014, el INEGI estima que del 97% del total de las madres solteras de 15 a 19 años, siete de cada diez no reciben apoyos económicos provenientes de algún programa de gobierno o de alguna persona que viva en un hogar distinto al suyo.

Ubicar a nuestra protagonista en el 3% de las madres adolescentes que están con su pareja, no significa que la situación mejore, pues Pentacruel es un personaje que jamás tiene intervención dialógica con el hada, es decir que es un personaje que ni siquiera existe para ser interpretado por un actor como parte de la puesta en escena. Esa ausencia, nos da a entender que se pasa la mayor parte del día fuera de casa, dejando a Mamagorka a cargo del hogar y del hijo, el cual, por tener una discapacidad intelectual, demanda un mayor trabajo para ella.

A principios de los 70 se desarrolló la amniocentesis, que consiste en extraer líquido amniótico para estudiar los genes fetales y hacer un diagnóstico certero de enfermedades cromosómicas. Sin embargo, aunque Mamagorka hubiese tenido la posibilidad

de ese procedimiento, la interrupción del embarazo por malformaciones genéticas, pudiera no ser una opción, puesto que hay una lista selectiva de enfermedades para dictaminar si se debe interrumpir o no el embarazo. La carga emocional y psicológica de saber, a temprana edad, en situación desfavorable y no deseada, que vas a tener un hijo con necesidades especiales, puede ser devastadora.

Si para al ogro todo ello parece serle indiferente, para la mujer, específicamente para las adolescentes, cuyo proceso de formación emocional se ve afectado al vulnerarse la confianza en sí mismas, el alejamiento de la pareja forma parte de sus afectaciones negativas.

Mamagorka y su Pleyamo es contada por el hada Gorka, un hada que no puede volar porque sus alas, como los sueños y las vidas de las madres adolescentes, están heridas y destrozadas; no le queda otra opción que permanecer en su casa, haciendo labores domésticas. El texto indica que ella plancha la enorme camisa de su gigante marido, y, mientras lo intenta, sostiene una especie de diálogo/monólogo —ya que su interlocutor no habla, sólo balbucea— en el que aprovecha para desahogarse y desquita sus frustraciones ejerciendo violencia física y verbal hacia su hijo.

La obra hace referencia a las vivencias de Mamagorka, que ella relata como las experiencias de su pasado que la colocaron en el lugar donde ahora se encuentra: ella quería que los demás la llamaran intrépida por estar con Pentacruel, no pensó que terminaría embarazada y con un hijo idiota.

A partir de esa síntesis existencial y aunque sabemos que biológicamente el cuerpo de una mujer está diseñado para dar vida a otro ser, planteo la siguiente pregunta; ¿Es la maternidad una construcción social? ¿Tuvo Mamagorka oportunidad de elegir? ¿La tienen las adolescentes en México?

Si bien la obra no plantea una temporalidad realista, el año de escritura del texto nos sirve de metáfora para ver a México, gracias a la Campaña de Acceso a la Justicia para las Mujeres, quienes propusieron cambiar el código penal y comenzaron a tejer una red de despenalización, como el momento en el cual, la interrupción legal del embarazo se veía como una posibilidad de que se hiciera realidad para las mexicanas. No obstante, un año más tarde, en su visita, el papa Juan Pablo II difundió, ante un auditorio de más de dos millones de personas, el siguiente mensaje «¡Que ningún mexi-

cano se atreva a vulnerar el don precioso y sagrado de la vida en el vientre materno!», reafirmando el poder de la iglesia católica sobre el estado, y retractando los avances en el tema (Lamas).

En ese momento, ni Mamagorka ni nadie hubiera tenido oportunidad de interrumpir legalmente su embarazo no deseado, puesto que no fue sino hasta el 26 de abril de 2007, que se hizo legal el aborto en la capital de México (Lamas). Una opción que debería ser válida para todas las mujeres que no están preparadas para la maternidad.

¿Cuáles eran las otras opciones que Mamagorka pudo haber tenido? Si hubiese optado por un aborto clandestino, dentro de una sociedad donde el 87% de sus habitantes son católicos, no habría tenido quién le ayudara, puesto que se arriesgaba a ser sometida a un juicio duro o a una muerte por sepsis, tal como sigue ocurriendo en la mayoría de los casos.

Es normal que al mencionar la palabra maternidad imaginemos a una mujer amorosa y protectora, no obstante surge la pregunta: ¿La mujer desarrolla un instinto materno desde el momento que se embaraza?

Marcús propone:

Lo importante al desnaturalizar el concepto de maternidad es abolir la supuesta existencia de una maternidad basada en el instinto, considerada como algo nato en la mujer. Lejos de poseer este carácter esencial, la maternidad es cultural, se construye contextualmente, a lo largo de la historia, a través de luchas por la imposición de un sentido legítimo del ser madre. (Marcús).

Existe una amplia brecha de subjetividad. Tomando en cuenta un factor determinante que es la edad de la gestante, se puede aterrizar la cuestión. No es difícil darse cuenta de que Mamagorka es una madre negligente, que, al descargar sus frustraciones sobre el hijo, ejerce maltrato físico por medio de golpes, quemaduras y violentándolo psicológicamente, pues se refiere a él con palabras altisonantes, le reprocha que sea *idiota* y, como si Pleyamo se la debiera, le reclama la vida que ella llevaba antes de tenerlo.

De acuerdo a los datos de la Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social, existen cuatro posibles “problemas sociales” de la madre adolescente: prostitu-

ción, consumo de drogas lícitas e ilícitas, delincuencia y maltrato infantil. Mamagorka ejerce el maltrato infantil, sin embargo, este va ligado a un antecedente mayor: “Si Pleyamo no hubiera nacido...”

Dicha revista menciona las causas y consecuencias de la negligencia por ser madre adolescente: “La joven madre, al ser rechazada por su pareja, familia y/o sociedad, es víctima de maltrato infantil (MI). Como consecuencia de estas agresiones, la nueva madre puede rechazar e inclusive maltratar físicamente a su hijo dando origen a cualquier modalidad de MI.” (Loredó).

El maltrato, la frustración y el enojo que descarga este personaje, puede distorsionarse, incluso ocultarse, tras el tratamiento cómico de la puesta en escena: ver a un hada sin alas golpeando a una especie de pequeño ogro balbuceante, puede, sin duda, resultar gracioso, sin embargo, recordando que la comedia es un reflejo de la sociedad, no se debe perder el enfoque del tema.

Al traducirla a un contexto realista, *Mamagorka y su Pleyamo* nos cuenta la historia de una mujer que no quiere a su hijo porque siente que le arruinó la vida embarazarse de él, y que el retraso mental que el pequeño padece, es una doble carga para ella, que lo único que ahora es ser libre, que incluso ha considerado el suicidio y por eso lo maltrata. Pasar el tema, de la farsa a la problemática social que enfrentan muchas mujeres al ser madres jóvenes, deja de ser gracioso.

El 8 de marzo de 2020, alrededor del mundo millones de mujeres se juntaron para marchar, mostrando la luz al final del túnel a quienes más lo necesitan. Dentro de la marcha hubo colectivos que atendían necesidades específicas, entre ellas la maternidad, brindándoles la oportunidad de conocer a otras mujeres en su misma situación y tejer redes de apoyo para el futuro. Si bien, no todas las mujeres están enteradas o no tienen completo acceso a esta información, el alcance de las agrupaciones de apoyo es tan grande, que cualquier mujer en situación precaria puede acercarse a ellas. El trabajo que realizan estos colectivos, ante la urgente la legalización del aborto en nuestro país, seguramente tendrá repercusiones gigantes para las siguientes generaciones.

Esta llamada de alerta, que pugna por hacerse visible y alcanzar sus objetivos, vuelve pertinente la obra de Mancebo del Castillo, que, a más de dos décadas de haberse escrito, sigue siendo vigente. Basta con ver alrededor y encontrar a nuestras propias Gorkas y a nuestros propios Pleyamos.

Fuentes consultadas

- CNDH. cndh.org: <https://www.cndh.org.mx/DocTR/2016/JUR/A70/01/JUR-20170331-NOR19.pdf> [19 de abril de 2009].
- Cuenca, L. A. Salud sexual y reproductiva de los adolescentes en México:. *Gaceta Médica de México*. 2013. [Recuperado el mayo de 2020].
- ENAPEA. *gob.mx*. gob.mx: <https://www.gob.mx/inmujeres/acciones-y-programas/estrategia-nacional-para-la-prevencion-del-embarazo-en-adolescentes-33454> [Recuperado el 29 de abril de 2020].
- INEGI. <https://www.inegi.org.mx/temas/natalidad/> inegi 2018. Recuperado el 30 de abril de 2020,
- Instituto Nacional de Estadística y Demografía. “ESTADÍSTICAS A PROPÓSITO DEL DÍA DE LA MADRE (10 DE MAYO)”. *COMUNICACIÓN SOCIAL*, 2018, 1–9.
- Lamas, M. de nuso.org: <https://nuso.org/articulo/la-despenalizacion-del-aborto-en-mexico/> sf de marzo–abril de 2009. [Recuperado el 26 de noviembre de 2019].
- Loredo, A. V. Embarazo adolescente: sus causas y recusiones en la diada. *IMSS*, 2015, 223–229. [Recuperado el 26 de noviembre de 2019].
- Mancebo, G. *Mamagorka y su Pleyamo*. Querétaro, 1998. Recuperado el 26 de noviembre de 2019.
- Marcús, J. Ser madre en los sectores populares: una aproximación al sentido que las mujeres otorgan a la maternidad. *Revista Argentina de Sociología*, 2006, 100–119. [Recuperado el 3 de diciembre de 2019].
- Santos, M. http://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_teoría/ [Recuperado el 26 de noviembre de 2019].

Violencia y narcotráfico en las reestructuraciones sociales de la mujer: *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda

*Diana Laura Quintana Mendoza*¹

La presente investigación ennumera diversas afectaciones causadas por la violencia del narcotráfico y por la lucha que el Estado ha emprendido para erradicarla, se centra específicamente en las secuelas que este fenómeno económico, social y cultural, deja en la población femenina, y estudia el espacio que Víctor Hugo Rascón Banda dedica en su obra *Contrabando* para dar voz a las mujeres que están inmersas en ese entorno de conflicto.

Entre los años veinte y cuarenta, México participa en el tráfico de narcóticos únicamente con la producción de opio y marihuana. En la década de los setenta, Félix Gallardo, fundador del cártel de Sinaloa, comienza una serie de negociaciones con el cártel de Medellín que derivó en la comercialización de cocaína en nuestro país, marcando un antes y un después en la relación entre narcotráfico y Estado. A finales de los ochentas, la organización del narco se descentraliza, dispersándose en diversos cárteles; la mayoría asentados en la frontera norte del país. (Morales 7–8)

La novela *Contrabando* (1991) de Víctor Hugo Rascón Banda, explora el crimen organizado, específicamente en el sector norte de México. A partir del texto narrativo, el autor desarrolla un texto dramático de título homónimo, donde apunta las diversas formas de interacción entre la ciudadanía, la política y el narcotráfico, valiéndose del punto de vista de tres personajes femeninos, habitantes del pueblo Santa Rosa de Uruáchi, Chihuahua, de donde es originario el autor, y utilizando esa perspectiva femenina como portavoz de la problemática existente en todo el país, para cuestionar las modalidades con las que se vislumbran o contrarrestan tales conflictos.

El texto permite un análisis crítico de la posición femenina dentro de la organización en la venta de estupefacientes, cuando generalmente el tema se postula desde un panorama masculino, ajeno a una perspectiva de género. En un contexto global

¹ Estudiante de la Licenciatura en Arte teatral en la Facultad de Artes Escénicas UANL.

se entiende que la violencia afecta tanto a hombres como a mujeres, sin embargo, no perjudica a ambos géneros de la misma forma (Meertens 90).

Elsa Jiménez resalta la labor de diversas feministas al sumar su visión a esta problemática en el país, ya que permite ramificar diversas líneas de investigación para comprender la situación de las mujeres en México, resaltando las desigualdades históricas que subordinan a la mujer a un estado inferior dentro del sistema sociopolítico (103).

Yolanda Becerra recalca: “Las mujeres tenemos una visión integral de la violencia [...] nosotras conocemos y podemos hablar de más dolor aún: ese dolor de enfrentar las consecuencias y las secuelas que se generan, sin estar preparadas para ello, y sin haberlo propiciado” (en Meertens 89).

Contrabando no plasma el narcotráfico desde la perspectiva de los involucrados directos, sino desde la visión de quienes sobreviven para sobrellevar las consecuencias, aquellas mujeres quienes viven la desolación de una pérdida, la incertidumbre, las que diario mantienen una batalla entre la memoria y el olvido, en un país donde se desdibujan las líneas entre cultura y narco. En una investigación, efectuada por alumnos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, se realizaron entrevistas a diversas personas con el siguiente perfil: que pudieran corroborar que la desaparición, secuestro o asesinato de su familiar, tuviera algún vínculo o relación con el narcotráfico, que radicarán en el estado de Nuevo León y que fueran mayores de 18 años. Hubo 20 participantes, un hombre y 19 mujeres (Salazar, Ribeiro y Mendoza 48).

En el texto dramático cada personaje representa una forma diferente de vivir la pérdida y de vislumbrar la relación entre narcotráfico y Estado. Esto según la relación afectiva o consanguínea que tuvieran con la víctima, sumado a su estatus socioeconómico.

Es de esperar que, al existir una llamada narco-cultura, como la definen Salazar, Torres y Olivas “estilo de vida particular, una visión sobre una forma de vivir [...] que se expresa de múltiples formas y en las que actualmente la manifestación abierta de esta identidad forma parte de la cultura del norte de México.” (citados por Lopez, Vázquez, Perez y Gutierrez 204), esta posea una construcción propia del género, y atienda a un valor de masculinidad o feminidad hegemónica (Jiménez 105).

En el caso del hombre, el poder y el éxito se ven ligados a su capacidad para ejercer violencia. La figura clásica del capo, es la construcción de un hombre de atributos viriles, transformado en reflejo del ejercicio de poder. (Jiménez 108) El hombre se sabe desechable dentro de una sociedad, pero lo utiliza a su favor, como una rectificación de la necesidad para conseguir un objetivo material a través de medios sanguinarios, cuyo resultado puede ser efímero, pero le dará la ilusión de consolidar su valor como individuo masculino (García). Caso contrario es el de las mujeres, quienes regularmente asumen un lugar subordinado al acceder al mundo del narcotráfico, a través de relaciones sentimentales, con el anhelo de dejar atrás una familia con diversas problemáticas, algunas de ellas de tipo sexual. Para ello requieren de ciertos atributos físicos que respondan a cánones estéticos percibidos como deseables, a algunos de los cuales acceden mediante cirugías estéticas. Así se despoja a la mujer de toda individualidad y únicamente se le valora desde la estética y el placer (Jiménez 109–110).

En el texto *Contrabando*, el personaje de nombre Jacinta, representa el tipo de relación de una joven que ignora la verdadera fuente de los lujos con los que es cortejada. Siendo una adolescente ingenua, de belleza natural, es seducida por un narco que dice llamarse José Dolores, con el que se une en matrimonio, sin saber a lo que este se dedica. Cuando ella, en el tiempo de la acción, dice que ignora el paradero de su marido, para nosotros los lectores no queda claro si ella desconoce o solo finge desconocer, la naturaleza del trabajo de su marido. Desde la perspectiva de Jacinta, José Dolores no vuelve al pueblo a causa de algún malentendido, y es, tras ello, que el gobierno comienza a incautar todas sus pertenencias, despojando a la familia del principal sustento económico y quedando ella a la deriva, confundida, con la esperanza del regreso del ser amado.

Jacinta: [...] Antes de volver a Santa Rosa me fui a Hermosillo, a darle una vuelta a mi casa. No pude ni llegar. La encontré rodeada de judiciales y mejor ni me acerqué. Fui al banco y las cuentas estaban recogidas por el gobierno. Volví aquí y me encontré con que hasta acá habían pegado los judas. Maltrataron a mi familia y buscaron por toda la casa. (Rascón 41)

La sistematización económica y social propicia las condiciones de vulnerabilidad para que las mujeres, incluso menores de edad, sean cortejadas por miembros de los grupos delictivos, para formar con ellas una familia, y, posteriormente, perder a sus maridos, quedar desamparadas, con hijos huérfanos, una situación económica desfavorable, y pocas oportunidades laborales. “El carácter subordinado de la participación de las mujeres en la sociedad [...] limita sus posibilidades de acceder a la propiedad y al control de los recursos económicos, sociales y políticos.” (Arriagada 104).

Doony Meertens analiza los casos de mujeres desplazadas por grupos organizados en zonas rurales de Colombia durante los años 80, involucradas sentimentalmente con algún narco o con algún miembro de un grupo paramilitar, quién es asesinado. En otros casos, se trata de mujeres que habitan una zona asediada por el narco para la realización de cultivos, y que se ven forzadas a abandonar su localidad para tener la oportunidad de sobrevivir junto a sus hijos. Además de la amenaza y violencia física existe una revictimización derivada de “la pérdida de sus bienes de subsistencia [...] que implica la ruptura con los elementos conocidos de su cotidianidad doméstica y con su mundo de relaciones primarias.” (Meertens 95).

La violencia emocional y psicológica, les impide vivir un duelo digno, hay un punto de quiebre en el que cuestionan su papel dentro de la sociedad, al resentir la impunidad ante hechos violentos, de los cuales se sienten culpables. Complica su reinserción en la sociedad, el hecho de que, por temor o desconfianza a involucrarse con personas de un bagaje similar al suyo, eviten acogerse a los escasos centros de apoyo existentes.

Existen también numerosos casos de relaciones consanguíneas, de madres, hermanas o hijas involucradas con el narcotráfico. En el estudio referido, de acuerdo a los testimonios de familiares de alguna víctima de desaparición o asesinato, encontramos un gran número de madres que han perdido un hijo adolescente o joven. “Las mujeres también sufren efectos indirectos de la violencia política. por ser ellas las encargadas de la supervivencia de la familia bajo cualquier circunstancia: como viudas [...]” (Meertens 91).

En otros casos, la desaparición de un hijo, casado y con familia, es lo que provoca la reestructuración: la madre, que ha perdido al hijo, es quién toma las riendas económicas y de autoridad encargándose de sus nietos e incluso de su nuera. Los infantes

son quienes resultan más afectados, la visión de su mundo se ve afectada y confundida por el crecimiento en un entorno violento, donde se vislumbra al otro como enemigo, y se convierten en una población vulnerable, con altas posibilidades de incidir en actividades delictivas: “las nuevas generaciones aprenden esta vida desde las lógicas de la guerra las cuales producen escenarios cotidianos en los que se ha trastocado la fuerza del vínculo social” (Palacio 102).

Conrada y Damiana, los otros personajes femeninos de *Contrabando*, son quienes afrontan la problemática mencionada. En Conrada vemos con mayor claridad, el vacío y la resignación que produce la muerte forzada de un hijo, cuya actividad estaba relacionada con el narco, al ser trabajador de un sembradío de marihuana. Los testimonios recabados en la investigación mencionada, señalan que las familias no siempre tienen claras las circunstancias en que sus hijos mueren o desaparecen, dejando la incógnita de si tuvieron o no un vínculo con el crimen organizado o si fue el azar lo que los llevo a desaparecer, las familias no siempre descartan la posibilidad de que sus familiares hayan sido reclutados para realizar actividades delictivas relacionadas con el narcotráfico (Salazar et al. 50–51).

Por su parte, Damiana resalta el problema al que están expuestas las mujeres con vínculos en el narcotráfico: su uso como chivos expiatorios. Además de perder a varios miembros de su familia, Damiana vive de forma directa la violencia, al ser secuestrada y torturada, para posteriormente ser acusada y procesada como una peligrosa narco-trafficante. Si bien el texto no alude a los posibles vínculos de los familiares de Damiana con el narcotráfico, en la realidad existen testimonios de familias que han perdido a sus hijos a manos de la policía o el ejército, no porque realizaran algún delito, sino por confusión de los organismos judiciales, convirtiéndose en los fríamente llamados “daños colaterales” de la guerra contra el narcotráfico. Estos casos resuenan por la impunidad que los acompaña, las denuncias suelen no ser penadas o ni siquiera alcanzadas a procesar. Puesto que regularmente involucran un abuso de poder por parte de los militares y diversas violaciones a derechos humano (Morales 17).

Damiana: Hay dos versiones. La de los federales es la que salió en los periódicos. Que fueron al Yepachi a aprehender a un grupo de narcos, comandados por mis

dos cuñados, que se habían escondido en el rancho. [...] Que cuando ya los estaban rindiendo llegó la mujer de uno de ellos, o sea yo, con varios judiciales del Estado, que eran sus cómplices y que rodearon el rancho para rescatar a los sitiados. Que la Federal se vio a dos fuegos. Que lograron capturar viva a la peligrosa Damiana Caraveo. ¿Se imagina? Con esta pinta que tengo. Qué peligrosa será quien viéndose perdida quiso quitarse la vida. (Rascón 67).

Jiménez plantea que las mujeres que entran a prisión, regularmente lo hacen por subordinación a un capo, quien, como pareja sentimental, las invitó a transportar droga, o por realizar un sacrificio como madre o como pareja sentimental. Las mujeres prefieren ejercer la culpa antes de entregar a sus seres queridos, bajo la concepción del arquetipo mexicano de madre abnegada, mujeres dispuestas a dar la vida por sus hijos (113).

En la actualidad, uno de los mayores delitos por el que las mujeres son privadas de su libertad es por crímenes contra la salud; paralelamente, son escasas las mujeres que alcanzan un alto rango dentro de la jerarquización del narcomenudeo, la mayoría pertenece a grupos vulnerables, y permanecen en un estado subordinado. Judith Valenzuela explica: “el narcotráfico hace tiempo que dejó de ser una actividad encapsulada para convertirse en un fenómeno expansivo que permea los tejidos económico, social y cultural. Que abarca desde las ventas de autos hasta los valores y aspiraciones de los jóvenes” Es decir, aun cuando las mujeres puedan reconocer las consecuencias, el narcotráfico es algo tan presente en el vivir cotidiano, que no deja de ser algo aspiracional como un incentivo de vida y estabilidad económica.

Damiana: ¿Sabes para quién trabajas?

Conrada: Para el gobierno.

Damiana: Eso crees. ¿Sabes por qué te dieron este trabajo?

Conrada: Bueno... el presidente municipal se condolió de mí. Me vio sola, sin el amparo de un hombre. No tuve estudios. Este trabajo es muy fácil. Me gusta hacerlo.

Damiana: No hay más ciego que el que no quiere ver.

Conrada: ¿Es un delito trabajar aquí?

Damiana: Tanto como delito... sí. Eso es.

Conrada: Estás loca.

Damiana: Sigue sirviéndole al presidente y verás cómo acabas. (Rascón 20–21).

En *Contrabando*, Rascón Banda hace un postulado a las mujeres de su vida, a las historias entre susurros con las que creció junto a su madre y vecinas (Bixler y Day, 2005: 467). Si bien sabemos que el narcotráfico es un problema que afecta a la sociedad en general, es en las mujeres donde se intensifica el grado de vulnerabilidad. El Estado, que carece de las herramientas necesarias para brindar apoyo, no sólo económico, sino social y psicológico, a quienes viven dentro del problema, no las acepta como víctimas de una construcción cultural segregada de la feminidad, sino como responsables adjuntas de una problemática que paralelamente les afecta.

“Para conocer a fondo su dramaturgia hay que comenzar en la frontera, porque fue allí donde nació” (Bixler y Day, 2017: 17). El teatro de Rascón Banda vuelve al hogar, al inicio, y desde un escritorio en la olvidada frontera, nos muestra, una y otra vez, su especial interés por visibilizar a esas comunidades vulnerables, a las mujeres, las que, por azares del destino, pertenecen a un país donde la política permite que las problemáticas de hace décadas sigan vigentes sin una pronta solución visible, perpetuando un ciclo de pobreza, duelo e incertidumbre, toda vez que... “El contrabando y la traición son cosas incompartidas, pues...” (Rascón 78).

Fuentes consultadas

Arriagada, Irma “Dimensiones de la pobreza y políticas desde una perspectiva de género”. *Revista de la Cepal*, n°85, abril 2005, pp. 110–111.

Bixler, Jaqueline y Stuart Day “Otras voces desde el umbral” *El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral*. Escenología. 2005, pp. 17–20. https://www.academia.edu/36322675/Otras_voces_desde_el_umbral [Recuperado el 1 de agosto de 2020].

- Bixler, Jaqueline y Stuart Day “El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral” *Una mirada al teatro de México 2000–2010*. Secretaría de Cultura. 2017, pp. 467–470. <https://www.cultura.gob.mx/periodismo/publicaciones/detalle/fragmento/pdf/fragmento-123.pdf>
- García Reyes, Karina. “‘Morir es un alivio’: 33 exnarcos explican por qué fracasa la guerra contra la droga en México”. *El País*. 10 de enero de 2020. <https://theconversation.com/morir-es-un-alivio-33-exnarcos-explican-por-que-fracasa-la-guerra-contra-la-droga-en-mexico-129484?fbclid=IwAR0YL0OUg1VmO8y1s8ejsxa0mmZZ2MjQDXfw2w5Hbo2LUv2jkaWki1xZOwA>
- Jiménez, Elsa. “Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida”. *Región y Sociedad*, n°4, 2014, pp. 102–122.
- López Gallegos, Ana María., Vázquez García, Cecilia., Pérez Ortiz, Luis Eduardo. y Gutiérrez Zapata, Laura Patricia. “Narco-cultura y poder: Análisis de su significado a través de redes semánticas en jóvenes universitarios”. *Políticas Sociales Sectoriales*, año, 2, n°2, agosto 2015– julio 2016 pp. 202–206.
- Morales Oyarvide, César. “La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del estado, orden local y fracaso de una estrategia”. *Aposta, Revista de Ciencias Sociales*, n°50, jul–sep. 2011, pp. 1–35.
- Meertens, Donny. “Las mujeres y la violencia: conflictos rurales y sus efectos diferenciados por género”. *La Paz Miradas de Esperanza*, 1995, pp. 89– 99 <http://bdigital.unal.edu.co/48828/1/lasmujeresylaviolencia.pdf> [Recuperado el 26 de marzo de 2020].
- Palacio Valencia, María Cristina “El departamento de Caldas: su configuración como territorio de conflicto armado y desplazamiento forzado” *Trabajo Social*, n°7, 2005, pp. 99–110
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. Ediciones el Milagro. 2001.
- Salazar Serna, Karla., Ribeiro Ferreira, Manuel y Mendoza Cárdenas, Héctor Augusto “Experiencias violentas vinculadas al narcotráfico y sus efectos sobre la reconfiguración de las familias en Nuevo León.” *Políticas Sociales Sectoriales*, año, 3, n°3, agosto 2016– julio 2017, pp. 45–59

Valenzuela, Judith “Sinaloa: El caleidoscopio del narcotráfico” *Nexos*, 2 de diciembre de 2009. <https://www.nexos.com.mx/?p=13419> [Recuperado el 19 de septiembre de 2020].

Crianza feminista en *Río, madre y arena* de Virginia Ordóñez

Laura Zayra Rosales Urbina¹

Una de las características biológicas que, a nosotras las mujeres, más trabajo nos cuesta modificar en el imaginario colectivo y en la tradición, es el de la reproducción: ser madres y todo lo que ello implica. Maternar se vuelve, desde el feminismo, un ‘navegar contra la corriente’, representa una ruptura con lo tradicional, lo hegemónico y lo patriarcal.

En *Río, madre y arena*, de Virginia Ordoñez, se puede observar cómo divergen y se analizan las perspectivas en las distintas etapas familiares, entre abuela, madre y nieta, partiendo de la condición de las mujeres y de los postulados feministas que observan a las mujeres como seres que aspiramos a ser libres de elegir y decidir sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas, oponiéndolos a la inveterada idea de sumisión y dependencia respecto a lo masculino, esa especie de cautiverio en que han vivido nuestras ancestas y que “define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal [...] Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir.” (Largarde 2015 137).

El teatro es una herramienta catártica y en ese escenario, la obra de Virginia Ordoñez aborda la exploración de tres generaciones de personajes dramáticos, figuras sociales con las cuales el lector/espectador puede generar vínculos de interlocución con los acontecimientos que ocurren en la obra. En los textos dramáticos, por medio del discurso teatral “los escritores [y las escritoras] captan a sus personajes y reflejan la sociedad” (Gutiérrez 36). Y es el vínculo teatral lo que incita a la reflexión de los espectadores acerca de los problemas a los que cada grupo social se enfrenta. La acción dramática de los personajes hace que los receptores encuentren un intercambio para visualizar lo que ocurre en sus propias vidas. Así sucede con las figuras femeninas que

¹ Licenciada en Literatura Hispanomexicana por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Docente en aulas maternas y secundarias.

estructuran la obra de Ordoñez, las cuales plantean las líneas de investigación acerca de las diversas visiones acerca del cuerpo femenino y la práctica de la feminidad.

El desarrollo temático sitúa frente a nuestra mirada las visiones de mujeres en tres generaciones: abuela, hija, nieta, y en tres niveles etarios de reflexión: anciana, mujer y bebé –que manifiesta su opinión desde que está siendo pensada o proyectada por la madre, en el vientre materno y recién dada a luz–. Sus argumentos exponen la diversidad de identidades, creencias e ideologías en torno al cuerpo femenino y la maternidad, a partir de su perspectiva y del contexto en el cual les ha tocado desarrollarse como mujeres: “puede ser una manifestación del pensamiento de la época. [...] una crítica a los valores establecidos de una sociedad: a las instituciones, a los ‘roles’ sociales; o simplemente, en total aceptación, ser promotor[as] de las costumbres, de los valores y privilegios de un grupo social” (Gutiérrez 107).

Río, madre y arena nos hace recordar aquella tradición obligada que regía –y en algunos casos sobrevive como ley– en el comportamiento y pensamiento de las mujeres. Aquellas costumbres establecidas por un pensamiento hegemónico, en el cual la mujer está sometida y educada para servir, ‘ser para otros’ antes que para sí mismas. Retrata la condición desigual y de violencia que muchas de las ahora madres y abuelas tuvieron que aceptar como estilo de vida para sobrevivir ‘dignamente’ en la sociedad. Existe un enfrentamiento de pensamiento ideológico entre la anciana y la mujer, pues esta última intenta ejercer su albedrío para modificar todas aquellas imposiciones que su madre adoptó como propias para perpetuar el modelo canónico de mujer y madre, y que ahora quiere, so pena de transgresión y desacato, heredarles a ella y a su nieta. El enfrentamiento argumental de los personajes se refiere al estilo de vida personal, a la identidad, a la libre decisión sobre el cuerpo y la sexualidad, y sobre todo, a la forma de educar a las futuras generaciones. La Mujer pretende traer al mundo a una hija libre, sin miedos, alejada de las ataduras ancestrales a pensamientos y costumbres machistas:

MUJER: Quien nazca de mí, crecerá fuerte. Será río por donde pase, dará de beber a cuanta tierra seca encuentre. Sin temor tomará lo que desee, con seguridad ampliará su cauce. (Ordoñez 110–113).

La Anciana pretende alejar a la nieta recién nacida, de la vida de pecado a la cual su madre ha decidido conducirla al asignarle, desde el primer momento de tenerla en sus brazos, un nombre proscrito de La Biblia, por ser sinónimo de rebeldía y voluntad de independencia identitaria: “Mi pequeña expulsada del paraíso, te llamaré Lilith” (Ordoñez 112), un apelativo que, según la abuela, está cargado de significados adversos y, bautizarla así, marca de pecado el futuro de la bebé. La anciana pretende que ambas, hija y nieta, perpetúen las enseñanzas que a ella le fueron transmitidas, y que dirijan su existencia obligadas por la costumbre a respetar los estereotipos:

ANCIANA: Las cargas deben ser llevadas dignamente. Levantadas. No arrastradas. Eso me enseñó mi madre, eso te comparto y tú lo harás con tu hija.

BEBÉ: Sorda he nacido para culpas y castigos.

MUJER: Vacío mis sacos. Tiro todo lo que me estorba. Prejuicios, tradiciones. Lo que no me gusta, los dogmas religiosos, las enseñanzas que no me sirven. Lo que me hiciste cargar sin preguntarme. (112).

La mujer y la bebé se niegan a que esas costumbres les sean impuestas, se posicionan como seres capaces de elegir por sí mismas, como personas libres de tomar sus caminos y sus decisiones, aunque la anciana se oponga y se aferre a que ambas conduzcan su vida por el sendero correcto: “la sexualidad [continua] siendo el núcleo definitorio del lugar que cada quien ocupa en el mundo, y de sus posibilidades de experiencia” (Lagarde, 2018: 161).

ANCIANA [...]: Como luperca la alimentaré para que sobreviva. La amamantaré con la leche tibia de mis pechos hasta transmitirle nuestras reglas, nuestras obligaciones y nuestros rencores.

MUJER: No puedes. Tus pechos son dos montañas áridas, dos ríos secos. (112).

La obra presenta a una anciana incapaz de amamantar a las futuras generaciones con los ríos secos de una carga de tradiciones y costumbres que han dejado de ser verdades absolutas y únicas. La Mujer decide adoptar un estilo diferente para la crianza de su

hija, para quien desea “un futuro [...] donde pueda ser libre. Desvestirse física y emocionalmente sin miedo a ser violada o ultrajada.” (113).

MUJER: [...] estoy cansada de tu intransigencia y. en cuanto pueda caminar, mi hija y yo huiremos lejos de este Edén que tú has edificado. Entonces le enseñaré a mi Lilith, que siempre les pregunte a sus hombres, ¿Por qué he de acostarme debajo de ti?” (114).

La Anciana desea ver en ambas –hija y nieta– los mismos padecimientos que ella ha sufrido por su condición de mujer; no concibe otra forma de ver la vida; para ella solo son correctas las normas por las cuales fue educada, sus estereotipos religiosos no le permiten ver que su hija es un ser capaz de decidir ser madre soltera.

MUJER: [...] Aprende a respetar mis decisiones.

ANCIANA: En tu mundo de libertinaje no encaja un hijo. [...] ¿Qué se puede esperar de una mujer que decide vivir sola?

MUJER: [...] Esto no es un accidente. Decidí ser madre, no esposa.

ANCIANA: Es la misma cosa. No tienes marido. Te buscaré uno. (110–111).

En la sociedad patriarcal, el matrimonio y la maternidad no pueden estar separados de la figura masculina: “la mujer no tiene significación social plena sino por sus relaciones de filiación con su padre o de parentesco con sus parientes varones, o de afinidad con su marido (el novio, o el amante), todo lo cual pareciera indispensable para lograr su existencia social” (Lagarde 2015 297). El matrimonio se entiende como sinónimo de mujer plena, de molde que le permite ejercer la maternidad: “La madre debe ser esposa como constatación de estos hechos. Así, la madresposa es una buena madre, sólo porque es madre en las condiciones patriarcales prescritas” (335). Ante la sociedad machista, ser madre soltera implica una serie de limitaciones que la descalifican, porque ese tipo de “experiencias maternas no cumplen con los requisitos sociales y culturales de la conyugalidad.” (335).

BEBÉ (Nonata): Abuela. No entiendo por qué quieres que tengamos una existencia como la tuya, siempre estás triste. [...]

ANCIANA: [...] Si la felicidad existiera, estoy segura de que no se hizo para nosotras. [...] Mi padre ya me tenía comprometida, casi vendida. [...] Jamás estuve desnuda frente a tu abuelo [...] para él yo solo tenía medio cuerpo, de la cintura para abajo. [...] nunca hicimos el amor. Nunca me besó. Ni lo necesité, para mí mejor. (119–120).

La sexualidad de la Anciana se concreta en concebir hijos cada que el esposo la posee porque le pertenece. Diez hijos: nueve varones y la última, una mujer: “El décimo es mujercita. La moldeo. La mordisqueo. Deposito en ella todas mis expectativas. Me la como a besos” (Ordoñez 128).

Para la Anciana, el matrimonio se disfraza de una falsa felicidad, donde la violencia es el principal instrumento en una relación de poder, donde el hombre es la parte dominante y la esposa es vista como un objeto sexuado a su servicio, que vive y padece, y es obligada a la sumisión y al silencio:

ANCIANA: La felicidad viene de obedecer a tu marido. Si lo sabré yo. Cuantas veces quise salir de fiesta, un golpe me hacía regresarme. El día que me compré aquel vestido rojo, unos cintarazos. El otro que me pinté los labios, un sartenazo me dejó medio sorda del oído derecho. (111).

Decidir vivir y maternar desde otros espacios, otras miradas y en otros acuerdos, es una lucha constante de las mujeres contra las críticas, las creencias arraigadas e incluso la burla: “en la ideología dominante sólo se reconoce la existencia de la familia. No se acepta que hay otras formas diversas de domesticidad.” (Lagarde 2015 285).

La propuesta de *Río, madre y arena* consiste en ejercer la maternidad con libertad, apartándose de la norma que el patriarcado ha instaurado desde la conveniencia y al servicio de figuras de poder. Esta mirada “ nombra de otra manera las cosas conocidas, hace evidentes hechos ocultos y les otorga otros significados. Incluye el propósito de revolucionar el orden de poderes entre los géneros y la vida cotidiana, las relaciones, los papeles y los estatutos de mujeres y hombres” (Lagarde 2018 21).

La Mujer, convencida de que la crianza debe estar apegada al respeto de las libertades individuales, en especial a la libre elección sobre ella misma, decide procrear sin ser esposa, elige al padre de su hija sin tener algún tipo de afecto amoroso o sexual hacia él y sin unión legal entre ambos. La Anciana interviene en ese acuerdo, argumentando que contraviene normas que atentan contra la moral y las buenas costumbres.

HOMBRE: [...] Quiero que mi hija tenga claro que cada persona tiene derecho a tomar sus propias decisiones en torno a su felicidad.

ANCIANA: Usted tiene una pareja de su mismo sexo, no entiendo por qué quiere confundir el futuro de las nuevas generaciones.

HOMBRE: Espero que cuando llegue el momento, ella tenga el criterio de elegir sexualmente lo que le satisfaga, sin ningún tipo de prejuicios. [...] darle opciones para elegir su camino sin discriminar por raza, edad o sexo, sino desde la diversidad (Ordoñez 124).

La Anciana se opone a que el padre sea partícipe de la crianza, puesto que, por no ser heterosexual, rompe con el estereotipo de progenitor hombre y no se corresponde con el modelo correcto para ejercer un ‘verdadera paternidad’, con el riesgo, además, de conducir a la bebé por un camino de perversiones.

Otra visión importante, ya que es en torno a la bebé, a su nacimiento y a su crianza, que gira todo el desarrollo temático, nos la ofrece *Río, madre y arena*, al poner en escena la voz fetal de la bebé desde que está en el vientre de su madre y potenciar el diálogo que se establece entre la criatura que aún no nace y su madre embarazada de ella.

MUJER: Es natural que dude.

BEBÉ (Nonata): No me responsabilices de tus culpas, de tus dudas. Decidiste ser madre sola. Resuelve esto ahora.

MUJER: Es una lucha interior.

BEBÉ (Nonata): Acepta que hay una parte de la abuela en ti. Negarlo, no ayuda.

MUJER: No me juzgues. (Ordoñez 120).

La presión que la Anciana, por medio de su pensamiento hegemónico y tradicional, ejerce sobre la Mujer, provoca en ella un conflicto **existencial**: ser o no ser madre. Duda sobre sus decisiones, tiene miedo de realizar acciones incorrectas sobre ella y sobre la vida que lleva dentro. En esta escena, el personaje de la bebé cobra conciencia de lo que ha aprendido durante la gestación, sobre la vida en la que cual su madre pretende educarla cuando nazca:

BEBÉ (Nonata): Tu ejemplo durante estos nueve meses juntas, me ha mostrado cómo ser libre. Yo solo te pido que seas responsable de tus actos. Hechos, no discursos. Quiero ser parte de una decisión tuya fundada en el afecto que me tienes, un acto de conciencia. La elección es tuya, también sus consecuencias. (Ordoñez 121).

Se trata, sin duda, de una indagación y de un aprendizaje a partir de la inconformidad y la rebeldía para acatar lo impuesto. Una interlocución abierta con el lector y con el espectador acerca de los procesos de pensamiento en torno a la idea de ser una madre diferente, de educar desde perspectivas diversas respecto a la tradicional imposición de la cultura patriarcal, y respecto a los modelos que prevalecen en la realidad patriarcal y que impiden a las mujeres pensarse como seres para sí mismas y no para los otros.

En *Río, madre y arena*, de Virginia Ordoñez, se retratan los espacios mediante los cuales las figuras femeninas se encuentran cautivas en diferentes niveles, atrapadas en la obligación de ser madres, esposas e hijas obedientes y complacientes, ante las miradas hegemónicas y heteronormativas. Espacios que convierten las visiones nuevas del feminismo y la crianza en una gran lucha para lograr cambios sociales, pero sobre todo personales. Salir de esos cautiverios con los cuales se violentan los cuerpos femeninos y se estigmatizan las prácticas que no siguen esas normas.

Fuentes consultadas

- Gutiérrez García, Rosa Ma. *Modelo para el análisis de personajes dramáticos*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Siglo XXI, 2018.
- . *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, 2015.
- Ordóñez Hernández, Virginia. “Río, madre y arena”. *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019, pp. 109–128.

Fronteras habitadas por dramaturgas: la fuerza de su rebeldía

Susana Báez Ayala¹

¿Puede hablar el subalterno?, se pregunta Chakravorty Spivak, proponiendo revisar el discurso occidental que atiende al Yo, mientras la pluralidad de voces, pensamientos y praxis social, se halla en los Otros. Así, al preguntarme ‘quiénes son esas Otras que habitan las fronteras de la dramaturgia’, asumo las lindes no solo como espacio geopolítico que divide regiones, sino como la forma metafórica de todo tipo de intersecciones que las dramaturgas intervienen: estructuras textuales, temáticas atendidas, formas lingüísticas, corporalidades, mentalidades, compromiso político desde las artes ‘por una vida libre de violencia para las mujeres, niñas y adolescentes’.

Me acerco al tema desde la propuesta de los estudios feministas –Marcela Lagarde señala que el feminismo no combate nada ni a nadie, es un proyecto social que va tras una cultura de paz, diálogo, equidad e igualdad de género–, y con base en los derechos humanos de las personas. Mi propósito –*grosso modo*– se encamina a favorecer la mirada crítica con fuerte carga política, a sumar acciones que favorezcan la cultura de equidad, para arribar a la igualdad en todos los órdenes en lo que interactúan las mujeres y/o las corporalidades feminizadas por cuestiones de género.

Atiendo la propuesta de Spivak en relación a documentar la voz de las mujeres, en esa condición de subalternidad que el patriarcado les asigna, pero que la micro resistencia –en términos de Foucault– la agencia feminista, las lleva a encontrar estrategias que les permitan romper las ataduras de género. Me interesa, por lo tanto, elaborar con urgencia un estudio nominal de las dramaturgas que configuran la constelación de mujeres en las fronteras aludidas –al modo de Benjamin y Guattari–, un concierto de voces en demanda no solo de visibilizar su presencia en el escenario cultural de su entorno, sino para plasmar en el papel en blanco un discurso dramático, con experimen-

¹ Doctora en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada por la Universidad de Granada. Profesora-Investigadora en la UACJ. Especialista en Estudios de la Mujer PIEM-COLMEX. Integrante de la Cátedra Internacional Marcela Lagarde.

tación de estructuras textuales y posicionamientos pluriversales, que atiende diversas problemáticas: violencia social, violencia de género, procesos migratorios, interseccionalidades de clase, etarias, sociales, ideológicas, de diversidad sexual, etcétera.

La mirada de quien investiga

A partir de la necesidad de reconocer el punto de vista de quien investiga, asumo que mi enfoque feminista integra lo que Sandra Harding denomina objetividad fuerte en referencia a que quien investiga, ‘habite’ a quien es investigado, atienda la mirada de la Otredad, en este caso de las dramaturgas (Blazquez 2012 26). No pretendo un trabajo de corte psicológico, sino mirar los textos producidos por las dramaturgas de las fronteras, cualquiera que sean las que ellas habiten –si bien mi ubicación geográfica coincide con las entidades federativas en el norte de México–, invitar a adentrarnos en ellos, a ‘habitarlos’, con el objeto de hallar nuestra mirada propia de lectores/espectadores, que favorezca reconocer la preocupación social, la intención cultural, la rebeldía de estas autoras, y, en especial, los posibles personales sentidos que, desde su personal e intransferible punto de vista, cada lector/a encuentre en ellos.

La propuesta de Sandra Harding respecto del punto de vista, me lleva a asumirme como una investigadora que habita un cuerpo femenino, atravesado por la identidad y las experiencias de género de una sociedad patriarcal, y que, al investigar, no puedo dejar de lado este rasgo identitario ni la subjetividad que me conforma; como tampoco los podemos negar en quienes escriben desde deixis particulares. No sostengo que, para hablar de la experiencia femenina, se deba habitar un cuerpo femenino; me refiero a que es el punto de vista que asumo en este caso. Reconozco los límites de la investigación en su inconmensurabilidad y que la cala que propongo, podrá ser ampliada, revisada o dejada de lado por otras lecturas que de este material se hagan.

Estoy ‘norteadá’ por las voces que me hablan simultáneamente

Gloria Anzaldúa, en *Borderlands / La frontera*, narra cómo se tornó una mujer ‘andariega’ en un contexto en el que se esperaba de ella la sujeción a la norma social. En

cambio, cruzó la frontera simbólica del deber para los otros y exploró en el terreno desconocido del ser para sí. Anota: “estaba más allá de la tradición” (2016 56). En ese punto de quiebre, ubico la dramaturgia de las mujeres a quienes aludo como autoras de textos que dejan atrás el mandato patriarcal del silencio, la invisibilidad y el ocultamiento de su capacidad de interpelación, en un contexto sociocultural que las obliga a mantenerse a la retaguardia.

Anzaldúa nos conmina a ‘vencer el silencio’ y explorar ‘el lenguaje de la frontera’. A aprender a escuchar la polifonía de voces que también han sido silenciadas: los chicanos, las niñas, los niños, los migrantes, las mujeres, los indígenas, los que se asumen como parte de la diversidad sexual.

Las dramaturgas a quienes aquí me refiero, no solo habitan las fronteras (geográficas y metafóricas), también se apropian de una voz colectiva, plural, abierta, intercambiable. Parecen, con Spivak, decir: desde mi posición de subalternidad en la estructura patriarcal tomo la palabra, sin pedirle permiso al opresor (sistema cultural), habito las fronteras, en ellas encuentro ‘la fuerza de mi rebeldía’.

Tal posicionamiento no requiere ser explícito; los lectores/espectadores identificamos en su escritura lo que Sandra Harding llama ‘conocimiento situado’: “la objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos” (Haraway 1995 13). Aquí corresponde atender que “el discurso es una frontera pero que provienen de diversos horizontes epistemológicos, y llegan a constituir una coyuntura discursiva determinada. En el seno de esta coyuntura, sociopolifónica, el sujeto, usuario de los discursos y estratega, siempre toma posición” (Malkuzynski en Buenahora 2016 198).

La lectura que propongo es de orden feminista, a partir de una propuesta política: es “necesaria la acción para hacer equitativo (el) mundo social, por lo que uno de los compromisos centrales del feminismo es el cambio para las mujeres en particular, y el cambio social progresivo en general” (Blazquez, 2012: 21). Uno de los caminos consiste, sugiere Blazquez, en evidenciar que, en los modelos patriarcales, a las mujeres no se les considera sujetos con autoridad epistémica, se niegan sus conocimientos y aportes.

¿Pueden hablar las dramaturgas?

Ante el cuestionamiento de Spivak: “¿Puede hablar el subalterno?, y ¿puede hablar el subalterno –como mujer–?” (2016 342), propongo la respuesta: lo hacen desde su posicionamiento de micro–resistencia en una estructura social que privilegia la voz del Otro, de los varones adscritos al patriarcado.

Para ilustrar esta perspectiva, mencionaré, de forma sucinta, la polifonía que configuran los textos de las dramaturgas que habitan las fronteras metafóricas arriba señaladas, a partir de la labor de Enrique Mijares como editor de un proyecto pionero en investigar (1999, 2010, 2015), y difundir la dramaturgia excéntrica de México, en un principio, la de la región norfronteriza (2003, 2011, 2013), para ampliar muy pronto su horizonte a otros los linderos, así mexicanos como extranjeros, por medio de la colección Teatro de Frontera –producida por Espacio Vacío de la Universidad Juárez del Estado de Durango a partir de 1996, con 30 números a la fecha–, y el más de medio centenar de antologías que, en su calidad de editor y como parte de su investigación o como resultado de los talleres de dramaturgia que imparte a nivel nacional e internacional, ha coordinado, compendiado y prologado en colaboración con diversas instituciones educativas y culturales, y donde, por supuesto, figuran las voces femeninas dedicadas a la dramaturgia, motivo y razón de este análisis.²

un esfuerzo editorial [...] con el propósito de dar voz y presencia no solo a la producción dramática que se realiza y se refiere al norte del país, sino de manera abierta a la publicación de textos teatrales que van hasta el borde mismo, se aventuran a visitar los extremos, tocan fondo, se atreven a rebasar los linderos, y a la difusión de la dramaturgia que se atreve a decir lo que otros callan, a denunciar los acontecimientos de hoy, las historias que resultan incómodas a las buenas conciencias. (Mijares en Salcedo 1999 solapa).

² Existen otros proyectos editoriales, si bien no tan específicos como el que hemos elegido; por ejemplo Teatro del Norte coordinado por Hugo Salcedo y las inserciones de obras, en ocasiones de dramaturgas, en algunas Revistas como Tramoya y Paso de Gato.

Teatro de fronteras: constelación editorial

El libro de los pasajes de Walter Benjamin, alude a las constelaciones y las arcadas a modo de intersecciones donde coinciden diversos tiempos, dando la oportunidad de alcanzar el ahora de la cognoscibilidad (2005 15); atendiendo a ello, me referiré a los micromundos teatrales que configuran la arcada o constelación de la dramaturgia que se enriquece con la emergencia de un sujeto cultural prácticamente invisible: las dramaturgas, que en el panorama nacional suelen contarse con los dedos de las manos hasta el siglo XX: Sor Juana Inés de la Cruz, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Maruxa Vilalta, entre otras.

Los ‘libros-pasajes’ *Virginia Hernández* (2005) y *Conchi León* (2013), que contienen parte sustancial de la producción dramática de las autoras que les dan título, y el volumen *Voces femeninas de la dramaturgia de fronteras* (2019), que reúne los textos de cinco autoras vecindadas en Ciudad Juárez, son las coordenadas que guían este proyecto de recolección o censo en la ya aludida extensa investigación y difusión del movimiento teatral del norte o fronterizo llevada a cabo por Enrique Mijares.

A partir de los ejes editoriales descritos y con la confianza de que sus textos corresponden a los criterios de estructura abierta y lectura polisémica propias de la dramaturgia hipertextual y cuya temática ‘va hasta el borde’, ‘visita los extremos’, ‘toca fondo’, ‘se atreve a rebasar los linderos’, ‘a decir lo que otros callan’, ‘a denunciar los acontecimientos de hoy’, ‘las historias que resultan incómodas a las buenas conciencias’, reúno los perfiles de las dramaturgas editadas en dichas publicaciones, para, con el propósito de brindar a quien le interese la investigación en esta línea, una lista nominativa de ellas, directorio, suerte de prontuario, padrón o índice de datos esenciales: nombre, lugar de origen/residencia, y la información mínima de sus aportes en la dramaturgia, referencia bibliográfica de sus textos, en los cuales ellas se ocupan de exponer los diversos tópicos de la condición femenina que enfrentan y la fuerza de su rebeldía.

Martha Alemán. Durango. “Limbo” (2015) atiende la inveterada problemática de la violencia de género hacia las mujeres, situación que, en múltiples ocasiones, deriva en feminicidio. A manera de flashes cinematográficos, las escenas breves, atravesando fronteras, transitan por continentes y épocas donde el machismo ejerce su dominio.

Sandra Amaya Aguilar. Durango. “El vampiro en el espejo” (2015) feminicidios a través de un juego de perspectivas, de voces y reflejos del yo, tú, nosotros/as que se redimensiona, favoreciendo la intercambiabilidad de personajes y lectores, de forma que, en ocasiones, nos encontramos en los zapatos de la víctima y otras en los del victimario.

Arminé Arjona. Ciudad Juárez. Poeta, cuentista, activista social. Con humor negro, ironía y sarcasmo extremo –recurso empleado por la autora en cuentos y textos mínimos suyos expuestos en graffiti en los muros de Ciudad Juárez– “La Densa” (2019), devela la fragilidad humana, así de la víctima de secuestro como de los propios victimarios.

Georgina Ayub. Chihuahua. Tiene una trayectoria consolidada en dramaturgia, difusión cultural y docencia en artes, con diversos reconocimientos, ediciones y puestas en escena. “En tiempo de las vacas gordas” (2010), el imaginario del teatro del absurdo imprime una vertiginosa agilidad a la obra e invita a los lectores a que develen los secretos familiares.

Susana Báez Ayala. Ciudad Juárez. Investigadora, docente, dramaturga, activista convencida del feminismo, la diversidad de género y el combate a la violencia en todas sus expresiones. Sus textos, “Tierra Caliente” (2015) y “Rostros del silencio” (2019), ofrecen al lector una mirada polifónica acerca de la condición de la mujer en situaciones liminales.

Sandra Balderas. Tamaulipas. Actriz, dramaturga. “El corrido del venado y la luna” (2003) descubre en la pasión y en la violencia que produce el narcotráfico, los elementos idóneos para elaborar una historia de perseverancia y de fervor amoroso entre los protagonistas, para entregar una versión teatral cruda, de la realidad fronteriza mexicana.

Paola Betancourt. Morelos. Texto insomne, duermevela, desvelo crónico, extrema complicidad, pesadilla culpígena, el texto “Somnolencia” (2008) ofrece un tratamiento distinto acerca de temas ancestrales como la piedad y la desolación, la eutanasia y el suicidio, la discapacidad física y el completo desánimo, la depresión y la absoluta derrota.

Cecilia Bueno. Ciudad Juárez. Promotora teatral, actriz, dramaturga. Experimenta en sus obras las formas discursivas del humor, la ironía y el sarcasmo, para referirse,

en “Hartazgo” (2008), a los disturbios alimenticios; y para aludir, en “No te entiendo, no me entiendes” (2011), a la incomunicación humana.

Jessica Canales. Tamaulipas/CDMX. Actriz, directora, promotora teatral. Su estilo dramático se distingue por la honestidad con la que aborda el tema de la homosexualidad femenina. Su texto “Pasos a desnivel” (2003), es un portento de la ingeniería civil en la que se anudan y desatan las encrucijadas viales de la existencia.

Verónica Carranza. Morelos. “Cámara de cristal” (2008) es hipertexto y holografía, diálogos telegráficos e imágenes parpadeantes, fragmentos intermitentes en los que se percibe la multiplicidad de elecciones entre las que se mueve la condición femenina, identidad de azogue, interior de un cubo de espejos expuesto a infinitas perspectivas.

Siria Contreras. Reynosa. Atiende en “Tecnología familiar” (2010), los conflictos generacionales en la comunicación respecto a la incidencia de los avances tecnológicos. Redactado hace una década, la lectura del texto hoy, redimensionada por el confinamiento a causa del COVID-19, reabre la pregunta acerca de cómo zanjar en pandemia esta cuestión.

Gabriela Chapa Balcorta. Chihuahua. Dramaturga, promotora de las artes escénicas, centra su actividad profesional en el municipio de Cuauhtémoc. “Etoyep Cola” (2010) de estructura fragmentaria, comparte con los lectores la grotesca realidad de la mercadotecnia de suplementos alimenticios, en busca de las posibles opciones ante una situación similar.

Selfa Chew. El Paso Texas. Poeta, docente en UTEP. “Expedientes de odio” (2008), “Los Reyes de Guadalupe” y “La sal de la tierra” (2015), “El Ángel” (2019), *Cinco obras de teatro* (2014), tratan la desigualdad y discriminación de sujetos desclasados. “Mi hermano siamés” (2008), puesta en escena por Telón de Arena, participó en la MNT Durango 2013.

Flor de María Estrada Barraza. Durango. “Dictados diluidos” (2008), expresa su preocupación por la condición de género en las sociedades dogmáticas de hoy. Destaca el diálogo del hombre consigo mismo y con su atributo de autoridad: el fuste o falo que figura como trofeo de caza y termina convertido en instrumento de autoflagelación.

Claudia Galarza Sosa. Durango. La polifonía de voces en “Caleidoscopio” (2015), discurre por diversas deixis socioculturales, geográficas y temporales. Más que perso-

najes, las voces impersonales, dialógicas, estructuradas como hipertexto, nos sugieren reflexiones meta-discursivas respecto al acto creativo y sus implicaciones en los procesos cognitivos.

Rocío Galicia. CDMX. Investigadora, docente, dramaturga y dramaturgista. En “Vacío” (2007), la incomunicación entre parejas se torna el tópico recurrente y renovado de las once escenas. Cada personaje está representado por un número o por una grafía –Asterisco, Guion–, de forma que resulta sencillo para el lector intercambiarse con ellos.

Melina García. Reynosa. Su texto “Edén urbano” (2010) convoca a un diálogo entre Adán, Lilith y Eva, para analizar los paradigmas de género en una sociedad marcada por el discurso religioso, patriarcal, machista, que evita que la complejidad emerja, asumiendo que las relaciones de pareja son diversas.

Mabel Garza. Coahuila. Actriz, dramaturga, directora del Centro Cultural la Besana. “Lauros de la noche” (2011), es una sesión espiritista que se interrumpe cuando ‘aparecen’ los integrantes de un comando armado coludidos con el narcotráfico. Otras obras suyas: “La procesión de la Santa Cruz de Las Cuevas” (2017) y “Un corazón invariable” (2008).

Paulina Grajeda Uribe. Chihuahua. *La espía del silencio* (2010) nos coloca en la perenne deixis de la violencia de pareja, en donde el poderío patriarcal se ejerce sobre el personaje femenino. La protagonista es mostrada a partir del desdoblamiento del personaje para que atendamos los claroscuros de su experiencia en cautiverio como madre-esposa.

Cynthia Guzmán. Nuevo Laredo. “Aborto” (2007) es un grito de rebeldía, un estruendo tempestuoso de teatro breve –consta de dos páginas de extensión–, que denuncia el asalto sexual, sino genético, no de un hombre, sino de su propia madre, cabe decir, del matriarcado, origen y estímulo inveterado de la condición subalterna femenina.

Virginia Hernández. Ensenada, BC. Actriz, directora, dramaturga, docente. Mención en el Premio María Teresa León España 2001, por *Border Santo* (2005). Sus obras “Expreso norte” (2003), “La ciudad de las moscas” (2008), “Ilegala” (2013), tratan la violencia de género, migración femenina, religiosidad marginal, prejuicios sociales y feminicidios.

Karina Lechuga Frías. Monterrey. Estudia artes escénicas, dramaturga y actriz. En “Totipotencia (célula capaz de crear un organismo vivo)” (2019), una pareja se entera de que están embarazados y Toti, el embrión, escucha los soliloquios de sus progenitores. “Blair” (2019) atiende la codependencia, drogas, erotismo, violencia, que enfrenta la pareja.

Conchi León. Mérida. Actriz, directora, dramaturga, docente de teatro en reclusorios. El libro *Conchi León dramaturga de la península* (2013), contiene 11 textos suyos. La puesta en escena de “Mestiza power”, que dirige y actúa, lleva más de una década en el escenario nacional e internacional. Desde la tradición oral de la cultura maya, sus textos abordan cuestiones de género, de clase, de raza, económicas, laborales.

Larisa López. Tamaulipas. Actriz, dramaturga, promotora cultural. “Historias para mal dormir” (2003) trata la privacidad de un erotismo en el que las mujeres son víctimas de su propio deseo, enterradas en el sótano de su propio cautiverio, prisioneras de una escalera que, como las arquitecturas de Escher, está condenada a un movimiento sin principio ni fin.

Leticia López. Tamaulipas. Bailarina, actriz, directora, dramaturga, docente. Su obra “Metamorfosis teatro-danza” (2003) es una preciosa crisálida, un estado de hibridación que da por resultado un ser fantástico, quimérico; sin importar si sigue la partitura de un ballet o de una puesta en escena, sus partes se equilibran entre sí, se complementan.

María Inés López. Nuevo Laredo. El texto breve titulado “Proyecto ciudadano” (2007) desmonta el maniqueísmo, lo abre en canal, para contrahacer la estructura cerrada de la pastorela tradicional y propiciar las múltiples perspectivas de la relatividad, la diversidad, el respeto y la inclusión.

Patricia Loya. Monterrey. Su obra *Ausencias* (2006) expone la complejidad de la relación de pareja donde los deseos sexo-afectivos rompen con el modelo convencional e intersecan con la diversidad sexual. Los personajes indagan en las motivaciones más profundas, a pesar del afecto que los une, no pueden mantener su relación.

Brenda Margarita Macías. Coahuila. Dramaturga. La intertextualidad: Safo, Sor Juana, Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar y Nancy Cárdenas, le ayuda a construir

“Tres para llevar” (2008), que visibiliza el derecho de toda mujer a ser homosexual. “El grito de la estatua” (2011), estructura de cajas chinas sobre la vida carcelaria; tema que le apasiona.

Cecilia Manjarrez. Durango. “Desde un rincón en la mente” (2015) muestra los laberintos de la sexualidad y el erotismo de Nellie Campobello, y denuncia la violencia sexual que su padrastro, padre de su hermana Gloria, ejerce sobre ambas niñas, y la incapacidad de la madre para evitar el incesto, sobre cuyo silencio, parte del sistema patriarcal, recae la culpa.

Teresa Marichal. Puerto Rico. Titiritera, actriz, dibujante, cuentista, poeta, “la dramaturga más prolífica que ha dado la isla”, así se refiere a ella la investigadora Laurietz Seda (2004 18) de la Universidad de Connecticut. Su obra “El adiestramiento” (2004) hace una contundente crítica económica, social y política, acerca de la identidad de la isla.

Natalia Mata Navarrete. Durango. A manera de un caleidoscopio social que favorece el acercamiento a los grupos y protagonistas sociales que buscan la equidad y la justicia social en el mundo, *Todos vamos en el tren* (2015) ofrece un sino camaleónico del luchador social Demetrio Vallejo, líder del movimiento ferrocarrilero en México.

Sandra Mendoza. McAllen Texas. Actriz, dramaturga. Con evocaciones a Remedios Varo, “La luna en cautiverio” (2003) es un juguete escénico para hablarle a los niños de la ciencia que rodea a un fenómeno tan cotidiano como la presencia de la luna en el cielo. (Puesta en escena por el taller de Teatro Espacio Vacío-UJED).

Cristina, Michaus. CDMX. Actriz. “Mujeres de Ciudad Juárez” (2008) cuenta historias para evitar el silencio. Frente al público, la actriz sitúa su cuerpo como caja de resonancias para amplificar la voz de las mujeres que, desde distintas perspectivas, han estado involucradas en los feminicidios; se multiplica para emitir sus testimonios, incluyendo el propio.

Norma Montoya. Ciudad Juárez. Narradora, dramaturga, docente. Sus aspiraciones estéticas se inspiran en la oscuridad y la muerte. Sus obras, “Vampiro de mediodía” (2011) y “Noches terrenales” (2016), critican los valores familiares y lo abyecto de una sociedad con problemas de género, sociales, de preferencia sexual, de homofobia, de consumo de drogas.

Guadalupe de la Mora. Ciudad Juárez. Periodista, actriz, directora, gestora cultural. “Amor impune” (2008 y 2011), aborda el sicariato y el incesto; “La batalla de Ciudad Juárez” (2016), la desilusión a causa de una revolución fracasada. “El jardín de las granadas” (2011), la condición femenina de las protagonistas (la dirige Mijares en Telón de Arena).

Dolores Olivas Piñón. Chihuahua. Su texto “Largo y sinuoso camino” (2010) promueve el análisis en conciencia del espectador respecto a la necesidad de atender y entender la complejidad de la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que, recién en la segunda década del siglo XXI, se ha legalizado en CDMX y en el estado de Oaxaca.

Virginia Ordoñez. Ciudad Juárez. Directora, actriz, dramaturga e investigadora. Sus obras: “Laceraciones” (2019), “El circo” (2016) y “Río, madre y arena” (2008), tratan temas lacerantes: la interrupción voluntaria del embarazo, las relaciones intergeneracionales de mujeres, la imposibilidad del diálogo humano, la discriminación racial.

Marcela del Palacio. Durango. En “Mientras tú estés” (2015) emerge el tópico de la relación madre e hija a partir de imaginarios hegemónicos. Las violencias se despliegan entre ellas como fragmentos de sueños y pesadillas que exploran las opciones que imagina la hija en su intento por romper la codependencia con la madre.

Mariana Parás Peña. Tamaulipas. Dentro de los códigos de lenguaje, frescos, inefables, de los adolescentes, y al mismo tiempo cáusticos e incisivos para evidenciar la inoperancia de los cánones tradicionales, “Mujer de uso” (2003), es modelo de reflexión y de denuncia, una aportación a los estudios de género desde la desinhibida y jovial dramaturgia fronteriza.

Kalafia Piña. La Paz BC Sur. Actriz, directora, dramaturga, docente. Sus obsesiones temáticas son el encierro y la esperanza, de ello trata “Retazos” (2013), fragmentos de lucidez, atisbos de un mundo que se desmorona en torno a una pareja que asiste a su propio deslumbramiento, aherrojados en un cautiverio que ellos no alcanzan a comprender.

Ana Laura Ramírez Vázquez. Ciudad Juárez. Su obra “Canto de sirenas” (2019) expone la condición de desigualdad y de violencia a que se enfrentan las mujeres policías en corporaciones de índole machista; desigualdad y violencia que se aúna a las que viven en los ámbitos familiar y comunitario como habitantes de Ciudad Juárez.

Bertha Rivera Fournier. Durango. Narradora y dramaturga. Su obra “Yo soy” (2015) rompe con el paradigma individualista patriarcal, para proponer la polifónica convergencia de voces en la configuración de la propia identidad de la protagonista, ella misma, habitada por diversas escritoras, sus textos, sus propuestas, y por políticas públicas socioculturales.

Cruz Robles. Hermosillo. “Deserere” (2007 y 2008) toma algunos rasgos del caso de Sagrario González asesinada en Ciudad Juárez, se refiere luego al hombre blanco y barbado que en la Conquista viola y asesina a jóvenes morenas, y al anglosajón que en el Imperio actual, surge detrás de la línea roja o gran surco de sangre, y ejecuta similares feminicidios.

Perla de la Rosa. Ciudad Juárez. Actriz, directora, activista por los derechos humanos, los derechos de las mujeres y de los animales, fundadora de la Compañía Telón de Arena. “El enemigo” (2008 y 2011) se ha representado a nivel nacional e internacional, trata de la violencia que, por la militarización de la frontera, afectó a los juarenses entre 2008 y 2013.

Ángela Rosas. Durango. Su texto “Bajo la piel” (2015), cede la palabra a los grupos originarios y migratorios que habitan Estados Unidos, para que, por medio de un conversatorio a través del internet, expongan las problemáticas de cada uno y nosotros, lectores/espectadores, nos coloquemos en la experiencia de vida de esa diversidad.

Rosa María Sáenz Fierro. Chihuahua. Actriz, investigadora, docente. Su obra “El hijo de la luna” (2010) se ocupa de explorar los mundos abyectos de la violencia vinculada al narcotráfico. Las escenas se yuxtaponen en un juego de atmósferas, para ofrecer sus propios espacios, manejar los tiempos y componer una estructura irradiante.

Citlaly Saguilán. Oaxaca/Monterrey. Estudiante de artes escénicas, narradora. Dos obras suyas “8 p.m.” y “Chokani” (2019). La primera atiende el proceso de duelo por la muerte del padre. Chokani intercala el español y el mixteco para activar las historias familiares, el orden patriarcal, el rezago de los pueblos originarios, la inalcanzable quimera americana.

Cynthia Isabel Sánchez. Nuevo Laredo. Para construir “Prueba de amor” (2007), la autora recurre a una estructura multifocal, en torno a una adolescente que enfrenta la sospecha de un embarazo inesperado, para el cual no cuenta con los elementos sufi-

cientes de análisis y posible solución. (Puesta en escena por el taller de Teatro Espacio Vacío-UJED).

Lucía Sánchez. Coahuila. Periodista, promotora cultural. La protagonista de “Espejos-Espejismos” (2017), revisa a través del espejo, la condición de una mujer acosada por las consejas tradicionales. En “Danza del fin del mundo” (2011) recurre a los secretos de las pirámides, la tragedia griega, las brujas shakespearianas y las visiones de Nostradamus.

Paola Sánchez. Nuevo Laredo. “Bifurcatio” (2011) nos adentra en un laberinto de violencias: trata de personas, explotación, abuso sexual, incesto, corrupción, homofobia, alianzas patriarcales, feminicidios... la humanidad destrozada por la normalización de las violencias. Las acciones se desarrollan entre la realidad, el sueño y la pesadilla.

Melissa Sierra. Monterrey. Estudiante de artes escénicas. “Aeternum (lado B)” e “Y murieron felices para siempre” (2019). En la primera, una pandemia despuebla el mundo y amenaza dejar a los vampiros, seres inmortales, sin alimento hemático fresco. La segunda alienta al lector/espectador a consultar las estadísticas acerca de los feminicidios.

Clara De Tellitu. Nuevo Laredo. “Un maullido en la noche un otoño cualquiera” (2011), nos interna en el género de terror a partir del juego de caras de un poliedro. Una casa antigua, en medio de la nada, un gato y su dueña invitan a pasar a quienes se acercan al lugar; dentro hay un baúl que al abrirse es una Caja de Pandora.

Norma Valenzuela. Reynosa. Dramaturga, directora de artes escénicas. “El cuento de Simón” (2010), teatro breve que se ocupa de las infancias, es una invitación a la camaradería y la reciprocidad en la vida cotidiana de los hijos e hijas en la relación adultocéntrica del mundo familiar y social.

María de Jesús de Valle. Nuevo Laredo. Su obra “Cuidados intensivos” (2007), ubica a la mujer, al género femenino todo, justo en el momento en que se gesta la emancipación femenina, para asumir la realización de las aspiraciones profesionales, la confianza en los valores y principios individuales, el respeto al Otro y la igualdad de oportunidades.

Mercedes Varela. Reynosa. Narradora, promotora cultural, dramaturga. “Momentos de decisión” (2010), atiende la relación de pareja heteronormativa. Las distancias detonan la incomunicación, esa condición de silencios culturales aprendidos donde la mujer y el hombre son incapaces de dialogar para explorar posibles caminos que eviten la ruptura.

Patricia Vargas. Sonora. Actriz, directora, dramaturga, productora, promotora teatral. En “La bala amarilla” (2006), circunstancias de formación convierten al protagonista en Pollito bala circense. “¡Toño, carajo!” (2007), atiende las problemáticas de la separación de pareja. (Puesta en escena por el taller de Teatro Espacio Vacío-UJED).

Arminda Vázquez Moreno. Veracruz. Actriz, directora, titiritera. El encantamiento de “El romance” (2006), se relaciona con el México de coplas y corridos, y con el mundo que le es habitual a la dramaturga, el de los muñecos, para el cual ella escribe y en el que, desde el punto de vista espectacular, todo reto es superable por medio de la técnica adecuada.

Norma, Zúñiga. Durango. “Deseo entre amapolas” (2008) ocurre en el Triángulo dorado, la Sierra Madre Occidental, donde se juntan las esquinas del narcotráfico: Sinaloa, Chihuahua y Durango; ámbito bucólico para el romance de Marcela y Beatriz, quienes hacen valer su condición de género y se rehúsan a aceptar las imposiciones familiares y sociales.

De talleres aún sin publicar³

Argentina. Universidad de Buenos Aires. 2015 y 2017.

Araceli Arreche. Identidad y justicia. “La memoria en presente” tributo a Elsa Sánchez.

Nara Mansur. Cubana. “Chesterfield sofá capitoné” pareja hipertexto: Simone y Jean Paul.

Eugenia Pérez Tomas. “Diarios polares” física cuántica y ficción en la identidad femenina.

Andrea Urman. “Arida” y Adira: madre e hija, mujeres espejo que dicen lo que callan.

³ Por diversas razones, archivos perdidos en especial, no ha sido posible localizar los resultados de alrededor diez talleres más.



Carolina Steeb. “De/construcción” Él y Ella. Premio obra: dos personajes, sin acotaciones.
Patricia Signorelli. “Los conjurados” el director conduce al grupo a un orbe alterno.
Valeria Di Toto. “La colmena vacía” un manifiesto de resistencia territorial en Río Negro.

Colombia. Barrancabermeja. Centro Cultural Horizonte. 2012.

Yolanda Consejo. “Ebrunijes” abuela de múltiples dimensiones ejemplares.
Helena Mahecha. Misionera laica: acompaña a mujeres víctimas. “Matoneo” o Bullying.
Milena Menco. “Chimboloco y Chichiliso” sexualidad. Puesta en escena por TEV-UJED.
Laura Marcela Severiche Cruz. “El ser y la nada” exploración sobre la duda ontológica.
Deysi Tolosa. “¿Dónde están las cosas que suelen suceder?” sobre auto/conmiseración.

Costa Rica. Universidad de Costa Rica. 2013.

Silvia Arce. “Ctrl + Z” reflexión sobre el sistema binario electrónico y las redes sociales.
Karina Castillo. “La edad del olvido” el Alzheimer y los procesos de la memoria.
Ximena Paz Cedeño. “Comando Viviana” entre la resistencia civil y el ejercicio del poder.
Gabriela López. “En tierra de nadie no pasa nada” ejercicio autoficcional sobre migración.
Alejandra Marín. “Estruendo de silencio” en el que cabe todo el bullicio del mundo.
Daniela Mora Parra. “Destino garbanzo”, sobre la sucesión generacional rebobinada.
Marialaura Salom-Pérez “Mujeres anónimas” monólogos sobre la condición femenina.

España. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. 2020.

Aisha Pereira. “El secreto de la gestación” denuncia femenina sobre la violencia patriarcal.
Cristina Molina. “El árbol de la vida” ecología y “Premio gordo” la conducta humana.
Nanda. “Diario de la peste”, “Lo que somos” y “Las MAS” desde la libre voz feminista.
Verónica Alonso Torres. “La caja de Pandora” en defensa de la identidad sexual femenina.

Irlanda. Universidad de Cork. 2017.

Yairen Jerez. “Toda la noche se oyeron pájaros” música barroca e identidad cubana.
Laura Linares. “El último viaje” díptico sobre la enfermedad y la Moura del mito celta.
Elisa Serra Porteiro. “A tientas” la pareja y el monólogo interior del pensamiento complejo.

Durango. Instituto Municipal de la Cultura. 2018.

Basilia Bueno. “Hipervínculos” una jornada en la navegación por el ciberespacio social.

Dulce Alejandra Chávez. “A través de mis ojos” violencia en pareja hasta el feminicidio.

Ana Laura Herrera. “Siete colores” 7 obras breves sobre diversidad orgánico/neurológica.

Paulina Herrera. “Volver a Los Sauces” el instante infinito en la agonía de un migrante.

Rosa Ofelia Lechuga. “Instante hipertextual” análisis sobre la condición de la mujer.

Guanajuato. Universidad de Guanajuato. 2015 y 2019.

Blanca González “Love Hurts” violencia en el noviazgo. Puesta en escena por TEV-UJED.

Flor González. “Nudo de Ariadna” convivencia en pareja que se vuelve rutinaria e infértil.

Sandra Ramírez. “Cadena de sangre” intertextualidades ancestrales sobre el incesto.

Ana Paula Trujillo. “Hologramas” la pareja entre la física tradicional y la cuántica.

Querétaro. Universidad Autónoma de Querétaro. 2020. En prensa.

Carla Cecilia González. “Extraño habitante” y “Maquillaje”.

Dalia Carolina Gutiérrez. “Juana la muda”.

Valeria Dávila Amezcua. “Amor a la misma velocidad” y “Amor pendiente”.

Al andar se hace camino: nuevos senderos

De acuerdo a la muestra revisada al conformar el anterior directorio de mujeres que asumen el formato hipertextual de la dramaturgia para expresar su pensamiento, fundamentar sus denuncias, señalar las diversas opciones de enfrentar las problemáticas de violencia que se viven en las fronteras –entendidas estas como aquellas que tienen lugar fuera del esquema sociocultural dictado por los cánones centralistas y de mercado de las metrópolis– el panorama es verdaderamente alentador: los talleres de dramaturgia coordinados por Mijares, que en las primeras emisiones de los años finiseculares interesan la inscripción exclusiva o casi exclusiva de varones, a partir del inicio del XXI se ubica en una proporción cercana a la mitad de mujeres y mitad de hombres, para alcanzar, en la casi totalidad de talleres en la última década, porcentajes que fluctúan entre el setenta, noventa e incluso el cien por ciento de mujeres participantes.

A causa de las condiciones excéntricas expuestas respecto a la comercialización del teatro, es comprensible la dificultad de la literatura dramática fronteriza –que el proyecto editorial ha satisfecho en la mayoría de los casos: 60%, y está pendiente el 40% restante– para convertirse en escenificación –apenas una decena, cuatro de ellas con Espacio Vacío de la UJED–.

Es evidente que el camino de la dramaturgia de fronteras realizada por mujeres, ya tiene senderos y que estos se bifurcan acorde a los nuevos tiempos y posibilidades.

Fuentes consultadas

- Alemán, Martha. “Limbo” *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío–UJED, Durango, 2015, pp. 17–37.
- Amaya Aguilar, Sandra. “El vampiro en el espejo” *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío–UJED. México, 2015, 71–91.
- Arjona, Arminé. “La Densa” *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras*. UACJ In extenso. México, 2019, 21–60.
- Ayub, Georgina. “En tiempo de las vacas gordas” *Dramaturgia de Chihuahua*. Espacio Vacío–UJED. México, 2010, 33–53.
- Báez Ayala, Susana. “Tierra caliente” *Escribir las fuerzas*. UACJ. México, 2015, 39–52.
- . “Rostros del silencio” *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras*. UACJ In extenso. México, 2019, 129–150.
- Balderas, Sandra. “El corrido del venado y la luna” *Teatro joven de Tamaulipas*. ITCA. México, 2003, 55–91.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Luis Fernando Castañeda, trad. Akal. Madrid, 2005.
- Betancourt, Paola. “Somnolencia” *Dramaturgia de Cuernavaca*. Espacio Vacío–UJED. México, 2008, 13–20.
- Blazquez Graf, Norma (2012) “Epistemologías feministas” *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. Blazquez Graf, Flores Palacios y Ríos Everardo (coord.). CEIICH–CRIM, Facultad de Psicología, UNAM. México, 2012, 21–38.

- Buenahora Molina, Giobanna. "Escribir para no ser silenciada: mujeres, literatura y epistemología feminista" *Lecturas críticas en investigación feminista*. Blazquez y Castañeda (coord.). CEIICH-Estudios Latinoamericanos UNAM-RMCTyG-CONACyT. México, 2016, 195-214.
- Bueno, Cecilia. "Hartazgo" *Persistencia de la memoria*. UACJ. México, 2011, 33-54.
- . "No te entiendo, no me entiendes" *En la frontera norte Ciudad Juárez y el teatro*. ICHICULT-UACJ. México, 2008, 23-42.
- Canales, Jéssica. "Pasos a desnivel" *Teatro joven de Tamaulipas*. ITCA. México, 2003, 223-267.
- Carranza, Verónica. "Cámara de cristal" *Dramaturgia de Cuernavaca*. Espacio Vacío-UJED. México, 2008, 21-25.
- Contreras, Siria. "Tecnología familiar" *Dramaturgia de Reynosa*. Espacio Vacío-UJED. México, 2010, 15-30.
- Chapa Balcorta, Gabriela. "Etoyep Cola" *Dramaturgia de Chihuahua*. Espacio Vacío-UJED. México, 2010, 55-77.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, 2003, 297-364. Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia.
- Chew, Selfa. "El ángel" *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras*. UACJ In extenso. México, 2019, 83-108.
- . "Los Reyes de Guadalupe" y "La sal de la guerra" *Escribir las fuerzas*. UACJ. México, 2015, 53-70 y 71-96.
- . *Cinco obras de teatro*. UACJ. Voces al Sol. México, 2015, 240p.
- . "Expedientes del odio" y "Mi hermano siamés" *En la frontera norte Ciudad Juárez y el teatro*. ICHICULT-UACJ. México, 2008, 43-85 y 87-140.
- Estrada, Flor de María. "Dictados diluidos" *Dramaturgia de Durango II*. ICED, México, 2008, 14-32.
- Galarza Sosa, Claudia. "Caleidoscopio" *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío-UJED. México, 2015, 93-106.
- Galicia, Rocío. "Vacío" *Dramaturgia de Hermosillo*. UJED. México, 2007, 55-65.
- García, Melina. "Edén urbano" *Dramaturgia de Reynosa*. Espacio Vacío-UJED. México, 2010, 61-76.

- Garza, Mabel. “La procesión de la Santa Cruz de Las Cuevas” *El hallazgo de lo imposible*. Gobierno de Coahuila. México, 2017, 109–136.
- . “Lauros de la noche” *Dramaturgia saltillense*. ICOCULT–Instituto municipal de cultura. México, 2011, 63–78.
- . “Lauros de la noche” *Dramaturgia del noreste*. Espacio Vacío–UJED. México, 2011, 123–139.
- . “Un corazón invariable” *Dramaturgia de Saltillo*. Espacio Vacío–UJED. Mexico, 2008, 69–90.
- Grajeda Uribe, Paulina. “La espía del silencio” *Dramaturgia de Chihuahua*. Espacio Vacío–UJED. México, 2010, 79–102.
- Guzmán, Cynthia. “Aborto” *Dramaturgia joven de Nuevo Laredo*. ITCA. México, 2007, 75–78.
- Haraway, D. J. “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra. Madrid, 1995, 313–346.
- Hernández, Virginia. “Ilegala” *Dramaturgia del noroeste*. Universidad de Sinaloa. Mexico, 2013, 99–116.
- . “La ciudad de las moscas” *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Espacio Vacío–UJED–Union College. México, 2008, 149–170.
- . *Virginia Hernández*. (Antología: nueve obras,). Espacio Vacío–UJED. México, 2005, 270 p.
- . “Border Santo” *Teatro de frontera 11 México*. Espacio Vacío–UJED–Ateneo puertorriqueño. México, 2004, 57–97.
- . “Expreso norte” *Dramaturgia del norte*. CONACULTA–FORCANoroeste. México, 2003, 221–258.
- Lechuga Frías, Karina. “Totipotencia” y “Blair” *El lenguaje hipertextual de los jóvenes*. UANL. México, 2019, 79–104 y 105–126.
- León, Conchi. “Mestiza power” y diez obras más. *Conchi León dramaturga de la península*. Espacio Vacío–UJED. México, 2013, 247–268.
- López, Larisa. “Historias para mal dormir” *Teatro joven de Tamaulipas*. ITCA. México, 2003, 93–112.

- López, Leticia. “Metamorfosis teatro y danza” *Teatro joven de Tamaulipas*. ITCA. México, 2003, 177–199.
- López, María Inés. “Proyecto ciudadano” *Dramaturgia joven de Nuevo Laredo*. ITCA. México, 2007, 79–91.
- Loya, Patricia. “Ausencias” *Dramaturgia de Monterrey*. Espacio Vacío–UJED. México, 2006, 111–134.
- Macías, Brenda Margarita. “El grito de la estatua” *Dramaturgia saltillense*. Instituto Municipal de la Cultura de Saltillo. México, 2011, 113–123.
- . “Tres para llevar” *Dramaturgia de Saltillo*. Espacio Vacío–UJED. México, 2008, 91–103.
- Manjárrez Álvarez, Cecilia. “Desde un rincón en la mente” *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío–UJED. México, 2015, 107–119.
- Marichal Lugo, Teresa. “El adiestramiento” *Teatro de Frontera 12 Puerto Rico*. Espacio Vacío–UJED–Ateneo Puertorriqueño. México, 2004, 103–133.
- Mata Navarrete, Natalia. “Todos vamos en el tren” *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío–UJED. México, 2015, 145–169.
- Mendoza, Sandra. “La luna en cautiverio” *Teatro joven de Tamaulipas*. ITCA. México, 2003, 113–144..
- Michaus, Cristina. “Mujeres de Ciudad Juárez” *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Espacio Vacío–UJED–Union College. México, 2008, 171–188.
- Mijares, Enrique. *El espectador conoce el futuro*. Libros de Godot. México, 2015, 228p.
- . *Dramaturgia del Noroeste*. Universidad Autónoma de Sinaloa. México, 2013, 368p.
- . *Dramaturgia del Noreste*. Espacio Vacío–UJED. México, 2011, 144p.
- . *La realidad hipertextual del teatro mexicano*. Frontera Abierta III. ICED–FORCA–Noreste. México, 2010, 175p.
- . *Dramaturgia del Norte*. FORCANoreste. México, 2003, 485p.
- . *La realidad virtual del teatro mexicano*. Juan Pablos–IMAC. México, 1999, 150p.
- . Solapa. En *Hugo Salcedo TF2*, Espacio Vacío–UJED. México, 1999.
- Montoya, Norma Lilia. “Noches terrenales” *Escribir las fuerzas*. UACJ. México, 2015, 161–176.

- . "Vampiro de medio día" *Persistencia de la memoria*. UACJ. México, 2011, 147–165.
- Mora, Guadalupe de la. "La Batalla de Ciudad Juárez" *Escribir las fuerzas*. UACJ. México, 2016, 161–176.
- . "El jardín de las granadas" *Persistencia de la memoria*. UACJ. México, 2011, 167–196.
- . "Amor impune" *Dramaturgia del noreste*. Espacio Vacío–UJED. México, 2011, 175–188.
- . "Amor impune" *En la frontera norte Ciudad Juárez y el teatro*. ICHICULT–UACJ. México, 2008, 199–2019.
- Olivas Piñón, Dolores. "Largo y sinuoso camino. The long and winding road" *Dramaturgia de Chihuahua*. Espacio Vacío–UJED. México, 2010, 103–129.
- Ordóñez, Virginia. "Río, madre y arena" *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras*. UACJ In extenso. México, 2019, 109–128.
- . "El circo" *Escribir las fuerzas*. UACJ. México, 2016, 177–194.
- . "Laceraciones" *En la frontera norte Ciudad Juárez y el teatro*. ICHICULT–UACJ. México, 2008, 225–249.
- Palacio, Marcela del. "Mientras tú estés" *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío–UJED. México, 2015, 199–212.
- Parás Peña, Mariana. "Mujer de uso" *Teatro joven de Tamaulipas*. ITCA. México, 2003, 201–221.
- Piña, Calafia. "Retazos" *Dramaturgia del noroeste*. CONACULTA–FORCANoroeste. México, 2013, 229–244.
- Ramírez Vázquez, Ana Laura. "Canto de sirenas" *Voces femeninas en la dramaturgia de fronteras*. UACJ–In extenso. México, 2019, 61–82.
- Rivera Fournier, Bertha. "Yo soy" *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío–UJED. México, 2015, 213–232.
- Robles, Cruz. "Deserere" *Hotel Juárez dramaturgia de feminicidios*. Espacio Vacío–UJED–Union College. México, 2008, 275–286.
- . "Deserere" *Dramaturgia de Hermosillo*. UJED. México, 2007, 109–116.
- Rosa, Perla de la. "El enemigo" *Dramaturgia del noreste*. Espacio Vacío–UJED. México, 2011, 209–226.

- . "El enemigo" *En la frontera norte: Ciudad Juárez y el teatro*. ICHICULT-UACJ. México, 2008, 43-136.
- Rosas, Ángela. "Bajo la piel" *Teoría y creación dramática*. Espacio Vacío-UJED. México, 2015, 233-244.
- Sáenz Fierro, Rosa María. "Hijo de la luna" *Dramaturgia de Chihuahua*. Espacio Vacío-UJED. México, 2010, 131-162.
- Saguilán, Citlalli. "8. p.m." y "Chokani" *El lenguaje hipertextual de los jóvenes*. UANL. México, 2019, 21-43 y 45-73.
- Sánchez, Cynthia. "Prueba de amor" *Dramaturgia joven de Nuevo Laredo*. ITCA. México, 2007, 137-154.
- Sánchez, Lucía. "Espejos-Espejismos" *El hallazgo de lo imposible*. Gobierno de Coahuila. México, 2017, 161-176.
- . "Danza del fin del mundo" *Dramaturgia saltillense*. Instituto Municipal de la Cultura de Saltillo. México, 2011, 127-136.
- Sánchez, Paola. "Bifurcatio" *Dramaturgia de Nuevo Laredo*. Espacio Vacío-UJED-ITCA. México, 2011, 45-61.
- Seda, Laurietz. "La nueva dramaturgia puertorriqueña: cruzando fronteras" *Teatro de Frontera 12 Puerto Rico*. Espacio Vacío-UJED-Ateneo Puertorriqueño. México, 2004, 5-23.
- Sierra Montañez, Melissa. "Alternum (lado B)" e "...Y murieron felices para siempre" *El lenguaje hipertextual de los jóvenes*. UANL. México, 2019, 129-143 y 145-162.
- Tellitu, Clara de. "Un maullido en la noche un otoño cualquiera" *Dramaturgia de Nuevo Laredo*. Espacio Vacío-UJED-ITCA. México, 2011, 77-89.
- Valenzuela, Norma. "El cuento de Simón" *Dramaturgia de Reynosa*. Espacio Vacío-UJED. México, 2010, 145-155.
- Valle, María de Jesús de. "Cuidados intensivos" *Dramaturgia joven de Nuevo Laredo*. ITCA. México, 2007, 171-187.
- Varela, Mercedes. "Momentos de decisión" *Dramaturgia de Reynosa*. Espacio Vacío-UJED. México, 2010, 157-176.
- Vargas, Patricia. "Toño carajo" *Dramaturgia de Hermosillo*. UJED. México, 2007, pp. 139-150.

----. “La bala amarilla” *Dramaturgia de la Sierra de Sonora*. Espacio Vacío–UJED. México, 2006, 199–207.

Vázquez Moreno, Arminda. “El romance” *Veracruz dramaturgia del puerto*. Espacio Vacío–UJED. México, 2006, 167–171.

Zúñiga, Norma. “Deseo entre amapolas” *Dramaturgia de Durango II*. ICED. México, 2008, 200–227.



Teorías y prácticas escénicas

Hacia una *Poética escénica transdisciplinaria*

Claudia Cabrera¹, Domingo Adame² y Nicolás Núñez³

Dos preguntas primordiales animan la intención de constituir una *Poética escénica transdisciplinaria*: ¿La manera de hacer teatro hoy es válida para permitir nuestra transformación en tanto sujetos plenamente humanos, no solamente en escena, sino fuera y dentro de todos los juegos de roles sociales?, y ¿Cuál es el papel y el lugar del teatro en sociedades locales y globales transgredidas, fragmentadas y en guerras devastadoras?

Consideramos necesario restituir al teatro su dimensión sagrada, comunitaria y humana, lo cual implica aprender a realizar acciones cuyo objetivo sea contribuir a una existencia digna, aprender a conocer y a compartir valores comunes para una integración solidaria y comprensiva. Dicho de otro modo: aprender a crear con sentido *transdimensional* donde se conjuguen en el hecho escénico lo cognitivo, lo espiritual, lo poético y lo ético.

Es evidente que en la actualidad se cuenta con formas de representación muy variadas, pero también es cierto que, cuando se habla de teatro, las formas que se conocen están asentadas principalmente en poéticas europeas. Es por eso que, a partir de diversas experiencias emanadas del contacto directo con las propuestas de creadores como Rodolfo Valencia, Nicolás Núñez y del movimiento de teatro comunitario en México, así como de la metodología transdisciplinaria, perfilamos la Poética Escénica Transdisciplinaria que vincula la investigación con la creación escénica más allá de los límites disciplinarios y que toma en cuenta la diversidad cultural.

¹ Doctorante en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Trabaja como docente en distintas instituciones de diferentes niveles educativos.

² Doctorado en Letras modernas por la Universidad Ibero Americana. Docente-investigador en la UV. Miembro del SNI y del Centro internacional de investigaciones transdisciplinarias.

³ Actor, director e investigador teatral. Egresado del Centro Universitario de Teatro UNAM. Creador del Teatro Antropocósmico, autor del libro con el mismo nombre y traducido al inglés.

La Transdisciplinariedad, fundamento teórico

La estrategia transdisciplinaria propuesta por Basarab Nicolescu surge de su convicción de que, no obstante, la crisis que hoy amenaza la supervivencia de la humanidad, hay esperanza de superarla en tanto seamos capaces de atender al ser interior de las personas, sin excluir su conexión con el exterior (2009 11). Para ello se requiere la evolución del conocimiento en todos los campos, sean estos de la ciencia, la educación o el arte, pero, ante todo, se necesita una comprensión abierta de la realidad.

La transdisciplinariedad trata de la relación multidimensional entre el individuo, la sociedad y el mundo. Mientras que la investigación disciplinaria concierne en la mayoría de los casos a un solo nivel de realidad, la transdisciplinaria se refiere a la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que, en el plano social son: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), el planetario, el de comunidades en el ciberespacio-tiempo, y el cósmico. Dicho tránsito da por resultado la *verticalidad cósmica y consciente* que hace emerger la *actitud transdisciplinaria* basada en el rigor, la apertura y la tolerancia. Rigor para asumir la responsabilidad de trabajar a partir de la urgencia, no de la contingencia, siendo consecuentes y no dejando en ningún momento de investigar sobre aquello que verdaderamente nos interesa; apertura a lo imprevisto y desconocido, y tolerancia para vivir en la comprensión que alcanza su pleno sentido cuando hay que comprender lo incomprensible, por ejemplo, las crueldades de las dictaduras y la voracidad del sistema híper-capitalista.

La noción de Sujeto desde la visión disciplinaria fomentó el individualismo y la competitividad, por ello, ante la crisis civilizatoria, es necesario revisarla con la finalidad de vivir otros niveles de comprensión de la realidad y otra forma de relación del Sujeto consigo mismo y con el mundo. Solo mediante una investigación personal permanente, que involucre cabeza, corazón y cuerpo, así como el contacto con todo lo que existe, estaremos preparados para nacer de nuevo y contactar con lo sagrado.

La metodología transdisciplinaria tiene, según Nicolescu, tres axiomas: el *axioma ontológico*: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto; el *axioma lógico*: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica

del “tercero excluido”); y el *axioma epistemológico*: la estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja (2009 38).

Como se advierte, no es suficiente considerar la apertura hacia nuevas formas de saber y de hacer. Es necesario *transformar la manera de conocer y de hacer*.

Antecedentes

Las poéticas escénicas predominantes en Occidente han sido la aristotélica y la brechtiana, la primera orientada hacia la estructura del drama que considera la *catarsis* como finalidad y la segunda a la configuración del acto escénico con el propósito de hacer consciente al espectador de los mecanismos que rigen socialmente. Esta última coincide con el afianzamiento de la lógica disciplinaria.

Hasta fines del siglo XIX el teatro estuvo sometido a la literatura, la forma teatral hegemónica se basaba en un texto dramático, y no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando comenzaron a ganar terreno otras manifestaciones vinculadas con la representación-acción. Surgieron así nuevos conceptos como post-teatro, happening, performance o arte acción, danza-teatro, espectáculo, arte escénico, artes de la representación, arte electrónico y cyberteatro, entre otros, como un síntoma de la necesidad de abrir el campo del concepto más allá de sus límites disciplinares a fin de incluir, efectivamente, todo tipo de práctica escénica vinculada con los desarrollos científico-tecnológicos y no exclusivamente la entronizada por el teatro burgués del siglo XIX.

Hoy, en pleno siglo XXI, es momento de plantear una forma de creación en concordancia con la nueva epistemología Compleja y Transdisciplinaria —donde el conocimiento es una emergencia del propio conocimiento y tanto la realidad como la representación son construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y de relacionarnos holísticamente— para permitir nuestra transformación como sujetos hacia la plena hominización y reencantamiento del mundo.

Principios de la *Poética escénica transdisciplinaria*

Realización escénica

La *Poética escénica transdisciplinaria* permite la emergencia de ‘actos’ abiertos a la incertidumbre, donde no existe la separación entre actores y espectadores—sin que deje de haber actores y espectadores—, pues, como el rito, es una propuesta que invita a las personas y al ecosistema a la creatividad transformadora. En este sentido, podemos hablar de actuaciones que una persona o grupo realiza de manera consciente y con sentido comunitario, a partir de la urgencia individual y colectiva de responder a preguntas esenciales para el autoconocimiento y la comprensión. Para tal fin se utilizan los recursos escénicos y culturales locales (espaciales, actorales, musicales, dancísticos, escenográficos, tecnológicos; así como mitos, leyendas, etcétera) en diálogo con otras tradiciones.

La persona (actor–espectador)

La *Poética escénica transdisciplinaria* es una propuesta acorde a la concepción actual de la sociedad–mundo, es decir, de un sentimiento común del destino planetario. Tiene como principio básico el establecimiento de una nueva relación del ser humano con la naturaleza, con los otros y consigo mismo. Todos los individuos participan auténtica, libre y confiadamente, compartiendo entre sí la maravillosa oportunidad de estar vivos, lo cual da por resultado seres más conscientes y verdaderos.

La *Poética escénica transdisciplinaria* pone en el centro la humana condición en toda su complejidad y se sitúa entre, a través y más allá de la representación, pero también de lo político, lo religioso, lo estético y lo cultural, pues la ‘realidad’ del sujeto que ‘somos’ cada uno de nosotros no ‘es’ sólo la que vivimos como individuos o como ‘cuerpo social’.

La *Poética escénica transdisciplinaria* promueve el tránsito del *nivel de Realidad* de la *actualización* del sujeto —donde la existencia está al servicio de la realización social—, al *nivel de Realidad* de la *actuación* del sujeto, donde, además del compromiso social, la persona expresa simultáneamente entre, a través y más allá del teatro lo que perte-



nece a su mundo interior y a todo lo que percibe exteriormente. El actor–espectador es visto como un Sujeto complejo en unidad, que si bien se asume como miembro de una cultura, no se limita a ella en su proceso creativo; un actor–espectador que, al tomar conciencia de su ser, entra en contacto consigo mismo y se coloca frente a otro en un tiempo y espacio compartido; un actor–espectador que se pregunta cómo alcanzar —a través de una concepción transgresora del acto— un estado de presencia/conciencia que permita un verdadero encuentro entre seres humanos. Un actor–espectador que propone y diseña mecanismos que aceleran y purifican su vibración para reconectarse con el cosmos, lo cual puede permitir la emergencia del Tercero Oculto.

El Tercero Oculto

La respiración es el medio de conexión con la espiritualidad. Entre inhalar y exhalar surge el Tercero Oculto, término de interacción entre el mundo interno y externo de los Sujetos. Es por medio de la consciencia de la respiración que puede cambiar nuestra mentalidad. El Tercero Oculto restablece la continuidad mediante la percepción y la respiración.

Una *Poética escénica transdisciplinaria* que trabaja para la evolución de la conciencia es el mejor laboratorio para la inclusión del Tercero Oculto y para la coexistencia de diferentes niveles de realidad.

La Verticalidad cósmica

Sentir la *verticalidad cósmica y consciente* es la experiencia que constituye al Sujeto Transdisciplinario. Con el cuerpo no solo se alcanza la posición erecta como producto de la ley de gravedad, sino la verticalidad que permite transitar por diferentes niveles de realidad. Así, colocados en el centro de nuestro propio mundo y englobados en una subjetividad comunitaria, podremos reconocer nuestra autonomía y, al mismo tiempo, nuestra dependencia de condiciones genéticas, sociales y culturales: somos libres, pero nos poseen fuerzas ocultas, estamos dentro de todo lo que observamos y conceptualizamos, formamos parte del universo y somos universo.

La *Poética escénica transdisciplinaria* retoma la *verticalidad cósmica* como columna vertebral de una ética universal, construyendo eventos escénicos como respiraderos de emergencia, para contrarrestar la asfixia gestionada perversamente a nuestro alrededor. Se trata de plataformas para pulir nuestro enojo, superar nuestro miedo, nuestras frustraciones y resentimientos; se trata de actos de acercamiento a nuestra verdad, que nos permite volver a ser lo que somos: sanos, inocentes y felices.

Lo Transcultural y Transreligioso

Para lograr una nueva convivencia es necesario, al mismo tiempo, preservar y abrir las culturas, y situarnos entre lo local y lo planetario. Es preciso fomentar la ética de la diversidad y de la comprensión, es decir, vivir la ética en un intercambio dialógico entre egocentrismo y altruismo, pero, principalmente, como un acto de religación con el prójimo, con la comunidad, con la sociedad y con la especie humana. Una auto-ética constituida por la ética de tolerancia, de libertad, de fidelidad para la amistad y el amor.

Una ética que es producto de la actitud vertical cósmica y consciente penetrada por diferentes niveles de Realidad. *La Poética escénica transdisciplinaria* no privilegia ninguna cultura y religión, estimula la dimensión espiritual que hace emerger saberes de carácter transdisciplinario que la ciencia moderna no reconoce: la geometría del cosmos entre los aztecas, la estructura vertical del universo maya, la cosmovisión totonaca que se manifiesta en el ritual de los voladores y la cosmología vertical hindú, por ejemplo.

Lo Comunitario

En el ámbito comunitario se comparten una ética y principios estéticos universales e intemporales que unifican a sus miembros porque estos reconocen en ellos los pensamientos ancestrales y a la vez los más actuales; se emplean los conocimientos técnicos y se goza con la exposición de las capacidades expresivas de sus realizadores.

La tradición y lo comunitario otorgan cohesión y sentido a la *Poética escénica transdisciplinaria*. Estar alineado con los principios de la comunidad implica mantener

la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad, de este modo los proyectos pueden ser viables y sostenibles. Por lo tanto, su calidad no reside en la fastuosidad, ni en la sobre-elaboración intelectual del evento, sino en la sencillez y humildad.

La Fusión

Los actos escénicos que fisionan, rompen, aíslan, provocan sentimientos egoístas y fomentan las más bajas pasiones, son eventos que lastiman, desintegran, nos dejan dolidos y resentidos, si no es que nihilistas y rotos, divididos, dispuestos al odio, circulando en el laberinto del sinsentido que termina por ahogarnos en un teatro promotor del consumismo que se vuelve un alimento que, metafísicamente hablando, nos convierte en una especie de mofletudos de conciencia.

Los actos escénicos que fusionan, conectan, retejen nuestro sentimiento de unidad, es un teatro auspicioso que permite descubrirnos integrados, ensamblados con el universo, contentos y dispuestos al contacto. Eso es un teatro de fusión transdisciplinario.

La Poética escénica transdisciplinaria y el Reencantamiento del mundo

Habrà que relacionar entre sí, o mejor aún, trascender las diferentes prácticas en una poética escénica transdisciplinaria o transpoética, donde el Sujeto sea percibido no solo como objeto, sino como emergencia de la comunión Sujeto–Objeto–Tercero Oculto, de manera que permita al creador y también al espectador transitar por diferentes niveles de realidad y propiciar el ‘reencantamiento del mundo’.

Fuentes consultadas

- Adame, Domingo y Nicolás Núñez. *Transteatro. Entre, a través y más allá del teatro*. Buenos Aires: Argus–A. 2017.
- Berman, Morris. *El Reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro vientos. 2001.
- Fischer–Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores. 2011.

Nicolescu, Basarab. “La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender a la no-Reducción y a la persona” en *Transdisciplinariedad y sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Editores de la nada A.C. y Universidad Veracruzana, 2011 pp. 13–29.

------. *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Trad. Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morín, A.C. 2009.

Teatro de la anarquía. Una revisión latinoamericana al teatro de la espontaneidad

Ana Margarita Castillo Rodríguez¹

El teatro de la espontaneidad planteado por Jacobo L. Moreno (1966) se ha multiplicado de formas diversas, integrando al psicodrama, el sociodrama y al teatro espontáneo. Es en Sudamérica donde tiene un empuje más relevante, tanto en su función terapéutica, como política, estética y pedagógica. En estos territorios se revelan y potencializan, en su dimensión participativa, el agenciamiento de las audiencias sobre los relatos y la acción viva de la escena: Eduardo Plavlovsky y Hernán Kesselman, con la multiplicación dramática; María Elena Garavelli con el grupo El Pasaje y su exploración a través de la movilización de grupalidades; Gustavo Aruguete y el Teatro de la Memoria, por mencionar solo algunos.

Es Moysés Aguiar, psicodramatista brasileño, considerado uno de los principales referentes en el teatro espontáneo y el psicodrama en Latinoamérica, quien retoma los principios psicodramatistas propuestos por Jacobo Levi Moreno, para darles un giro fundamental, al enfatizar su compromiso político y liberador ante las estructuras ideológicas hegemónicas. Él sostiene que, como prácticas sociales, el psicodrama y el teatro espontáneo contienen un sustrato anarquista que puede incidir en el desarrollo de la creatividad, la espontaneidad y el ejercicio de la verdad, como signos de salud mental colectiva y emancipatoria de los grupos que lo practiquen.

En *Teatro de la anarquía. Un rescate al psicodrama*, Aguiar plantea un análisis que busca la recuperación del valor social de dicho modelo teatral a través de la reconstrucción de su propia identidad. Considera que esta se encuentra amenazada por el sistema hegemónico capitalista, al reducirlo a un sentido utilitario, en tanto modelo replicable de técnicas. En este sentido, el psicodrama, como el resto de las prácticas sociales, implica sus propias contradicciones con respecto a la legitimación que el sis-

¹ Doctoranda en Arte y Cultura por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, donde es Docente en la Licenciatura en Artes Escénicas y Actuación. Actriz y directora.

tema hegemónico le exige. Así, en su afán de reconocimiento, se organiza institucionalmente; “[e]l problema es que, en la medida en que va en busca de todo eso, acaba por negar la revolución que lleva consigo y, cuando retoma sus principios, encuentra la condenación que tanto desea evitar” (Aguiar 13).

Para la reconstrucción conceptual y estructural del psicodrama, Aguiar reconoce que este tiene al menos tres áreas de intervención social: la psicoterapéutica, la pedagógica y la comunitaria. En la dimensión psicoterapéutica, coloca a las prácticas empleadas dentro de clínicas psicológicas y psiquiátricas, a partir de grupos o individuos a los que se considera como clientes. En estos espacios se abordan problemáticas en torno a las relaciones sociales concretas a partir de grupos naturales, preformados, abiertos o públicos en los que no necesariamente hay una continuidad, o dentro de eventos que se consideren aislados.

En el caso de la dimensión psicológica, considera los programas de entrenamiento a nivel institucional, así como los procesos con fines pedagógicos y escolares, a partir de grupos naturales de trabajo en los que se espera promover una mayor comprensión de las dificultades en sus formas de relación o resolución creativa de conflictos comunes.

En la tercera dimensión, la comunitaria, están insertas las aspiraciones centrales que Aguiar pretende destacar del psicodrama y el teatro espontáneo. Este territorio los piensa “como instrumento de toma de conciencia y de estimulación al posicionamiento ante problemas colectivos, a partir de los descubrimientos de la responsabilidad común y de los caminos de solidaridad que suelen ser creados” (Aguiar 16). Así, se contemplan prácticas escénicas que aborden temas determinados, ayuden a romper preconcepciones, ensayen soluciones ante conflictos sociales y comunitarios, sean imperantes para el grupo y accionen la creatividad colectiva y la responsabilidad comunitaria. Ello implica un punto de encuentro con el teatro del oprimido, es decir, el teatro como un ‘ensayo para la revolución’.

En el lenguaje político [...] ayudaría a tornar consciente y a movilizar a la población suscitando mayor participación de esta en las decisiones que le conciernen, posibilitando la práctica de la democracia o, quizá, creando espacios anárquicos en que se despierten vocaciones libertarias entorpecidas por los somníferos ideológicos. (Aguiar 19).

Para desvelar las múltiples capas que constituyen el psicodrama, Aguiar señala que la complejidad de este sistema teatral está implícita en el hecho de que es una práctica situada y particular. Por cada psicodramatista hay un psicodrama particular que lo articula, en función de las estructuras ideológicas alienantes que busca desarticular en un contexto sociocultural concreto y determinado. De este modo: “[d]esafía convenciones, así como costumbres y valores que orientan la convivencia humana estructurada y establecida. Se pliega la rebelión ante las cosas obvias que vienen listas para ser consumidas, inoculadas en la cultura por los agentes ideológicos.” (Aguiar 12–13).

Así, la discusión central estaría dispuesta en torno al teatro y la relación que este debe mantener con el público, o, en este caso, con las grupalidades particulares que se convoquen en torno a estas experiencias teatrales. La proposición de Moreno se refiere al ‘teatro del conflicto’, donde el grupo de actores y actrices es portavoz de un tema y una hipótesis central para el público; algo que refiere a su acontecer en la vida cotidiana de manera improvisada y espontánea.

El psicodrama, como un teatro de conflicto, implica, en su unidad más elemental, que una persona decida compartir dificultades que en la vida cotidiana le suceden y, al mismo tiempo, le son relevantes. Se expone ante un grupo que le escucha, acompaña y reconoce como una experiencia compartida, conocida o correspondiente. De este modo, el grupo, convertido en una pequeña comunidad, se convierte en protagonista social que busca en la acción dramática, un entrenamiento para la vida cotidiana al construir “la anti–alienación, o sea, las anti–respuestas–arregladas, las anti–verdades–definitivas–y–absolutas, las anti–soluciones–prefijadas.” (Aguiar 21).

En la experiencia psico–emocional, las personas que espectan y participan con sus relatos, en un espacio seguro y privilegiado, dentro de una ritualidad que coloca las condiciones del encuentro entre un grupo de personas dispuestas en ‘el aquí y el ahora’ que la experiencia teatral ofrece, es altamente significativa.

Estas teatralidades, incluyendo al teatro espontáneo en sus múltiples manifestaciones, no solo reconocen, sino que buscan apropiarse y resignificar la tensión entre la individualidad del sujeto y la colectividad a la que pertenece y le conforma. Tal y como recuerda Aguiar, la problemática personal es llevada al escenario y se hace espectáculo:

la irrupción del drama individual es el camino para la superación de los obstáculos a plenitud de la vida del principal figurante. Pero, es a la vez transformador de las relaciones sociales en la medida en que explicita e inmoviliza la tela que se teje alrededor de ese individuo; dicha imbricación entre drama individual y trama social es uno de los conceptos más fundamentales del psicodrama. (Aguiar 20).

En este sentido, Aguiar retoma las características concretas de una función de psicodrama y retoma a los sujetos que participan en ella: el director, los actores, los denominados ‘yo–auxiliares’ y el público. Con respecto a los momentos de la función, el ‘caldeamiento’ tiene como objetivo el generar la atmósfera adecuada para la dramatización, contener y enfocar la atención, relajar las tensiones innecesarias que provocan el encuentro entre personas que no se conocen o tienen expectativas diversas de la experiencia.

El director es quien, para trabajar colectivamente, debe fungir como un catalizador del grupo. A través de juegos teatrales, puede despertar o acotar quién puede ser el protagonista o los temas centrales que se espera abordar en la sesión. Además, formula una hipótesis de trabajo y proyectos escénicos para el grupo; evalúa la disposición, integración, relaciones jerárquicas y de poder, al interior de este.

Por su parte, los yo–auxiliares permanecen como observadores, a menos que se les solicite participar, para reconocer aspectos particulares de la vivencia del grupo: vínculos, participantes, sentimientos, movimientos grupales. Esto les permite tener material cognitivo y afectivo–emocional que pueden utilizar en el momento de la dramatización.

La responsabilidad del público radica en el compromiso y la honestidad con la que se desenvuelva en la sesión, desde sus pensamientos y sentimientos e, incluso, en reorientar al director a través de sus acciones y respuestas ante las actividades planteadas. Es, en el grupo que conforma el público, donde se encuentra el protagonista, mismo que será reconocido a partir de la invitación del director y la organización de los roles y sus auxiliares.

La dramatización, por su parte, le permite al protagonista reconocer el “estrangulamiento del flujo de la acción” (Aguiar 30), que, en la concepción dramática aristo-

télica, implicaría los conflictos dramáticos y, por ende, los contrastes entre los deseos y necesidades del personaje–protagonista y aquello que le impide conseguirlos. “Los yo–auxiliares serían entonces los personajes que ‘contra–actúan’ con el protagonista a partir de su sensibilidad y comprensión de lo que observan, concretizan las acciones que el director sugiere para permitirle al protagonista investigar y reconocer su accionar y redireccionarlo hacia donde sea necesario.” (Aguiar 28–29). La dramatización debe terminar en la resolución del conflicto en acciones concretas o, por el contrario, cuando se considera que hay un avance irregular o no se ha concretado un cierre.

El doble juego de inversión entre la ficción y la realidad, que sostiene la dramatización del psicodrama y del teatro espontáneo, implica, a su vez, esa doble determinación que sucede en la vida intersubjetiva del sujeto. Las personas que participan del psicodrama se valen del

co–inconsciente, un conjunto de fantasías, de modelos relacionales alternativos, de valores y cuestionamientos, de emociones tanto reprimidas como vivenciales, en tanto formas de expresión, de recuerdos e informaciones, de sensaciones más o menos definidas, un patrimonio caótico que funciona como paño de fondo de lo cotidiano, despensa de la creación y bodega de la libertad. (Aguiar 38).

La ficción, en términos teatrales, correspondería a las ideas, ideologías, sistemas de poder, pensamientos, anhelos, configuraciones y ordenamiento de sentidos, en tanto que la realidad corresponde a las prácticas y rituales concretos que los sujetos realizan en la vida cotidiana. Aguiar señala que, desde la perspectiva psicodramatista, “[l]o que es fundamental es que sea capaz de vivir en profundidad cada una, sin perder la flexibilidad de transitar rápidamente de una a otra, siempre que sea necesario. Perder la perspectiva de cualquiera de las dos, intentando desconocerla o fundir las dos en una, termina en alienación.” (Aguiar 35).

Sin embargo, en el psicodrama es también importante la diferenciación de ambas esferas a partir de normas y consignas que delimitan los espacios para comentar y reconocer, de manera intencional y consciente, las diferencias entre las prácticas de la vida cotidiana y las que se exploran en la acción dramática.

Un tercer momento de integración de los participantes sucede al compartir comentarios de la experiencia. Este espacio se centra en emociones, sentires y recuerdos que son evocados; todo ello sin esperar racionalizar la experiencia, en el sentido de establecer juicios de valor o interpretaciones de las acciones de los personajes.

El psicodrama y el teatro espontáneo confrontan así, por un lado, la interacción del artista y la forma que le permite concretizar la idea inicial, la evolución del acto de creación y la mirada del crítico-público que están centrados en un “perfeccionismo estereotipado” y aspectos formales de la obra teatral tradicional.

El ‘proceso-vivencia creadora’, en tanto unidad existencial de creación, que en el teatro convencional está configurado por diferentes momentos a partir del rol que se establezca (dramaturgo, director, actor), en el teatro espontáneo y el psicodrama estos momentos diferenciados suceden de manera simultánea. Así, en lugar de demeritar la falta de estadías para el proceso de creación escénico, Aguiar señala que, por el contrario, “el valor estético se pierde en el medio del camino, a medida que en cada etapa se enfrenta y se relaciona con un residuo de la fase anterior...” (Aguiar 42). Mientras en el teatro convencional el espectador solo ve el residuo de cada uno de estos momentos, que se consideran estéticamente relevantes, y pierde el resto; en el caso del psicodrama y el teatro espontáneo no se pierde, sino que se conserva en la experiencia particular de cada participante.

Por otro lado, la dimensión artística y estética permanecen también como oposición hacia las conservas culturales y las formas predeterminadas que inciden en los modos de reproducción ideológica hegemónica.

La depuración que el teatro puede proporcionar es la que busca la adquisición de conciencia y el reposicionamiento afectivo emocional frente a la alienación causada por los contenidos ideológicos que aprisiona la sociedad y que impiden las transformaciones que la propia vida exige. Romper con la conserva teatral significa, entre otras cosas, una posición de coherencia radical contra todas las formas de ideologización. Es un intento de superar la contradicción implícita en una modalidad mística cuyo objetivo es des-alienar y que utiliza exactamente el instrumento alienante que es el “envase” del producto de la creación. (Aguiar 43).

Ahora bien, sobre el concepto de espontaneidad, que rige al teatro del mismo nombre y al psicodrama, Moyses Aguiar señala que esta no se trata de un comportamiento atribuido a una manifestación impulsiva o una afectividad irreprimible, desvinculados de contenidos cognitivos; tampoco implica una habilidad ilusionista, la inmediatez o la atención al deseo, sin medir las consecuencias de las acciones que se desprendan de ella. Por el contrario, la espontaneidad implica que todo acto debe ser consecuente y estar regido por aspectos centrales como la libertad, por la cual se permite al sujeto liberarse de condiciones que lo limiten en su desarrollo intersubjetivo y amplíe el ‘área de ruptura’ con soluciones impuestas sutil o abiertamente.

Además, la espontaneidad se coloca en relación con la creatividad, en tanto capacidad para encontrar una solución nueva en una situación inesperada. Es decir, dejar de responder en formas estereotipadas de conducta o limitadas a reglas previamente determinadas y, por el contrario, establecer una relación singular entre el sujeto y la situación que enuncia.

Acerca de la dimensión cognoscitiva del psicodrama, Aguiar reconoce una perspectiva fenomenológica y existencial a partir del valor que se da a la experiencia misma. Desde una mirada neomarxista, destaca la apropiación de los medios de producción para la conciencia del sujeto y la transformación social al tipificar “formas de relación y modelos opresores que preceden y suceden al hecho crucial. En verdad, es la reiteración y la actualización constante de su significado, lo que acaba contribuyendo a la formación transferencial.” (Aguiar 55). Además, la doble relación que se atribuye a la realidad y ficción del psicodrama es también una forma de representar el microcosmos del sujeto (las acciones y sus conflictos) que se encuentra en relación con un macrocosmos (sistema sociocultural más complejo).

El psicodrama confronta el enfoque positivista de la ciencia en su explicación causal de la realidad, al reconocer que el estudio de los individuos y los fenómenos típicos que sus relaciones intersubjetivas le implican, necesariamente involucra al investigador con el sujeto de estudio. Al ser una experiencia colectiva, se otorga el rol de investigador a todos los que participen en él.

Aguiar insiste en que la práctica psicoterapéutica no puede limitarse a la dimensión del individuo porque, necesariamente, en su condición colectiva, exige una corres-

ponsabilidad de todos los sujetos que participen. No solo para aquél que comparte su relato, al asumirse preparado para compartir su experiencia y explorar alternativas de acción para enfrentarla, sino porque el espacio comunitario le ofrece la seguridad y el cuidado compartido que necesita. Hay, además, un replanteamiento del significado de lo privado, pues quien comparte su relato, lo hace bajo la premisa de que hay algo de ello que comparte con otras personas. Quienes escuchan, se apropian de las realidades que se construyen en la ficción, establecen de manera solidaria una práctica como “vehículo del compañerismo, de la colaboración, indispensable al pleno vivir.” (Aguiar 77).

Así, no solo insiste en que el psicodrama se colocaría al margen de los valores del capitalismo, a la alienación de los sujetos a través del individualismo; a la preservación de las instituciones y del propio Estado como aparato que representa el poder de las clases dominantes. Para el psicodrama todo es susceptible de ser cuestionado y, en el caso de las instituciones sociales, Aguiar dice que deben estar al servicio de la solidaridad y el bien común.

Para la construcción de un teatro anarquista, establece roles que permiten delimitar tareas, al margen de las relaciones jerarquizantes y verticalistas. El psicodrama y el teatro espontáneo se convierten en un territorio que se configura al margen del poder institucionalizado en la figura del Estado o el gobierno. Aguiar se permite explorar y reconocer las ‘microrevoluciones de lo cotidiano’, las cuales son corresponsabilidad de las personas que conforman un grupo o comunidad y donde “[t]odos deben y pueden curar, así como todos pueden y deben educar.” (Aguiar 78).

Finalmente, el teatro espontáneo y el psicodrama, pensados desde una cartografía latinoamericana, nos remiten a una aspiración utilitaria para la acción comunitaria, sin dejar de lado su sentido artístico, ético, político y terapéutico. Encuentro de espontaneidades, estos teatros conllevan una intencionalidad de acción y responsabilidad colectiva, dirigida a la liberación de estructuras hegemónicas coercitivas, al incitamiento a la autonomía comunitaria, la valorización de la iniciativa personal y solidaria, que reconozcan y activen acciones concretas para modificar su realidad y la convicción de la viabilidad de un mundo sin estructuras de opresión.

Fuentes consultadas

- Aguiar, M. *Teatro de la anarquía. Un rescate del psicodrama*. Trad. Vives, Albor. Quitmandú, 2009.
- Boal, A. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, Argentina, 1974.
- Moreno, J. *Introducción al psicodrama*. Psicoterapia de grupo y psicodrama: introducción a la teoría y la praxis. Fondo de Cultura Económica, 1966.

Musicoterapia para la creación escénica

Pamela S. Jiménez Draguicevic¹

La música, lenguaje frecuentemente utilizado en las artes escénicas, establece una comunicación directa con la interioridad del ser humano. Dicha interiorización se refleja no solo en quien compone la música para un montaje, sino en quien lo dirige, lo interpreta y en quien lo recibe: el público. Al tener un método de soporte que implique un análisis previo y una manifestación artística posterior, el lenguaje musical puede adquirir un significado sumamente consciente por parte del director o coreógrafo de la puesta en escena, si trabaja en mancuerna con el compositor, con la intención de que dicho lenguaje llegue al espectador. Es necesario tomar en cuenta que el espectador tiene su propio y complejo marco referencial y, en ese sentido, aunque se le puede inducir el mensaje que se quiere transmitir, no se puede determinar qué va a percibir y sentir realmente; aun así, existen referentes culturales universales que permitirían elaborar una posible codificación del espectador como último receptor. De ese modo, se inicia un razonamiento de emisión y recepción entre este y la música o efectos sonoros, que pueden ofrecer distintos niveles de percepción e interiorización, no solo en cuanto a la interrelación con los demás elementos que construyen la escenosfera², sino también, en cuanto a esos referentes universales y culturales del público.

Este ensayo, a través de un pequeño análisis y de su posible aplicación posterior en el proceso creativo, posibilita el conocimiento de que la musicoterapia se construye con la premisa de que el sonido es el arte más comunicativo, ya que permite traducir el dolor del ser sin descripción previa y accede a la gestación de significados emocionales. Con el sonido se puede experimentar, explorando en áreas que no se ven, pero que están latentes. El sonido es capaz de penetrar en lo más profundo del ser humano.

¹ Doctora en Artes con estudios posdoctorales en Innovación, cultura y tecnología. Profesora de Tiempo Completo y Jefa de investigación y posgrado en la Facultad de Bellas Artes UAQ. Miembro del SNI.

² *Escenosfera*: suma de los sistemas que conforman el teatro en el momento de la dramaturgia escénica, creando estos sus propios límites y fronteras. Término acuñado por el investigador Benito Cañada Rangel en el VIII Congreso Internacional de Semiótica, en Chillán, Chile, 2013.



Desde el punto de vista psicológico: La música *puede evocar* recuerdos, sensaciones perceptivas de olor, color; *intervenir* en los cambios de sensación del espacio, deformar o eliminar el sentido del tiempo; *tender* un puente entre lo real y lo irreal estimulando la fantasía; *evocar* el éxito o el fracaso de una situación a la que esté asociada y *expresar* emociones afectando el estado de ánimo individual y grupal.

¿Qué es la musicoterapia?

La musicoterapia es una disciplina terapéutica que trabaja con el sonido como apoyo a la terapia. Es una combinación de dos áreas: la música y la terapia; esto implica la utilización del arte (en cuanto a su subjetividad y la creatividad que humaniza), y la ciencia (en cuanto a la objetividad que organiza, repetitividad y universalidad). Lo anterior, a través de un proceso interpersonal, utilizando como elementos terapéuticos: relación de roles, empatía, comunicación y reciprocidad.

Factores de la musicoterapia

Aunque la relación entre música y terapia se remonta a la utilización del sonido y el movimiento con fines curativos y mágicos desde las civilizaciones primitivas, la musicoterapia nació en Estados Unidos en 1950, cuando se fundó la National Association for Music Therapy. La musicoterapia ha recibido un gran impulso principalmente gracias a Rolando Benenzon –médico psiquiatra argentino y creador del modelo Benenzon–, quien ha destacado aspectos esenciales para mejorar el proceso interno del ser humano, en busca de su propia armonía y hacia la convivencia empática con los demás.

Benenzon desarrolla un factor esencial: el ISO, identidad sonora única que es utilizada para la optimización de la armonía interior del ser humano; es un conjunto de energías sonoras, acústicas y de movimiento que pertenecen a un individuo y que lo caracterizan, pues es resultado de la herencia, de las vivencias en el útero y de experiencias logradas hasta la edad adulta. La ISO es una energía corpo–sonoro–musical y se divide en cuatro categorías:

- a. ISO universal: referentes universales que se encuentran en el inconsciente y caracterizan, desde hace milenios, al género humano. Pueden analizarse para una puesta en escena.
- b. ISO cultural: vivencias que se dan a partir del nacimiento y que se nutren del medio ambiente en el que se desenvuelve el individuo. Son referentes culturales para analizarse en una puesta en escena.
- c. ISO grupal: identidad cambiante a partir de la interrelación con un grupo que comparte circunstancias y que se identifica en sus canales de comunicación. Son los referentes grupales hacia los que va dirigido el montaje de manera más específica.
- d. ISO gestáltica: se encuentra en el inconsciente y se desarrollan a partir de las vivencias desde la concepción. Son los referentes individuales, en los cuales cada espectador va a hacer o no una resonancia.

Características de la música y de la musicoterapia

La música es multidimensional, universal, flexible; estructura el tiempo y ofrece una experiencia estética a través de un lenguaje no verbal. Gracias a la música no solo se hace una exploración para verificar los parámetros de la persona, también se establece una conexión que ayuda a la reparación y estimulación, a la motivación que genera avances en la persona.

La musicoterapia, por su parte, re–establece la comunicación sensorio–temporal–espacial, de pensamiento y de afectividad.

La musicoterapeuta infantil Louise E. Weir, sugiere que el sonido afecta al sistema nervioso autónomo, que es la base de nuestra reacción emocional. Desde un punto de vista individual, las respuestas a la música llegan de manera psicológica y fisiológica a la persona, pues las asociaciones que se establecen al escuchar la música provienen, en gran medida, de lo que ya existe en él y que en ese momento puede ser revelado. Conectándolo con la ISO, se podría afirmar que «lo semejante actúa sobre lo semejante», ya que el hombre se identifica con la música a la cual puede dar su interpretación personal.

Pongamos énfasis en la escena: en cuanto a asociación, la música permite que el público no solo establezca una relación con el presente sino también con sus experiencias y sensaciones pasadas, explorando, inevitablemente, hacia su interior, ya que mucho del poder de la música es extrasensorial, pues también evoca a la imaginación, a los sueños. Se pueden crear fantasías mentales de diversos tipos, estados de ánimo oníricos donde el espectador llega a evocar, asociar e integrar. Por eso es un recurso excepcional de autoexpresión y de liberación emocional, mediante un proceso que contiene un orden de tiempo y una continuidad. Si la musicoterapia permite una interconexión con la psique, la escena puede aprender de ella y permitir que el intérprete, en primer término, y que el espectador, en segundo término, se conecten de manera más profunda con el mensaje escénico.

Objetivos, principios y bases

Entre los objetivos de la musicoterapia se encuentra el de establecer la comunicación, gracias al intercambio de ideas o sentimientos con otros y a través de la expresión creativa-vivencial que otorga la música. La musicoterapia accede a los diferentes niveles de funcionamiento –fisiológico, emocional, intelectual, espiritual y social–, ya que actúa de manera directa en la bioquímica del organismo.

Según Pilar Camacho Sánchez: “Tiene el poder de evocar, asociar e integrar, es un recurso excepcional de auto-expresión y liberación emocional. (...) trae a la conciencia emociones profundamente asentadas y proporciona la vía de comunicación necesaria” (Camacho 168).

La influencia de la música hacia el ser humano se gesta desde el vientre materno y evoluciona a lo largo de la vida del mismo, según el ambiente familiar y cultural en el que se desenvuelve. Existe un vínculo esencial entre la música y el hombre, y este aspecto no sólo lo reconoce la musicoterapia, sino que es su base práctica y su fundamento teórico.

Visualicemos: Si se aprende sobre esta base para la selección musical de una puesta en escena, se puede adquirir un significado sumamente consciente y preparado para crear no solo una atmósfera, sino un lenguaje complejo que sustente una puesta en escena.

¿Cómo?

Conociendo la propuesta musical que construye o selecciona un musicoterapeuta, con el fin de que se tengan las bases para optimizar la creación de puestas en escena. Dicha propuesta se estructura en una Curva Musical y se concibe de acuerdo a los siguientes puntos y tomando en cuenta que la curva debe empatizar con el estado anímico que se busca lograr a lo largo del montaje.

- i. Exploración: es el sostén emocional que invita al que escucha a apegarse a algún sentimiento en particular. El inicio de la relación emoción–espectador.
- ii. Contacto: piezas musicales de contenido emocional medio, permitiendo el inicio del contacto emocional. El espectador comienza a rendirse ante la música, esta lo conduce.
- iii. Intensificación: piezas de alto contenido emocional; mientras mayor sea el contenido emotivo de la música o sonido, el espectador se entregará mejor anímica y emocionalmente.
- iv. Resolución: cuando la música o sonido desciende naturalmente, es recibido con alivio.

Para poder perfeccionar y establecer con claridad las piezas musicales adecuadas, es importante tener en cuenta tanto la melodía como la armonía. Por ejemplo: Los acordes mayores son vivos, brillantes y se utilizan para explorar sentimientos y sensaciones tales como la alegría, la ira y la fortaleza. Los acordes menores son más oscuros y apagados y se usan para explorar sentimientos y sensaciones tales como la tristeza, la melancolía y la añoranza.

MATEA

Para la construcción de la curva musical se utiliza la conexión entre la melodía, la armonía y MATEA.



Son cinco sentimientos primarios que todos los seres humanos tenemos: Miedo, Alegría, Tristeza, Enojo y Amor. Juntos forman las siglas MATEA. Somos seres complejos y completos, incluso a pesar nuestro, SOMOS MATEA, existe en nuestro interior y la curva musical se basa en ella.

Los sentimientos pueden ser: momentáneos o duraderos, profundos o superficiales, estables o en expansión, hacia el pasado o hacia el futuro, Primarios como el miedo–amor–tristeza–enojo–alegría o sus derivados.

Ejemplos de cómo pueden dialogar estos sentimientos y la curva musical:

- i. Para el miedo: se trabaja con música que tenga poco soporte y estructura, que muestre confusión. Los cambios repentinos y sorprendidos en el ritmo y la armonía ayudan.
- ii. Para la alegría: según el matiz de la alegría que la persona experimenta, puede ser desde la euforia hasta la música tropical. Son fundamentales los acordes mayores.
- iii. Para la tristeza: la música debe generar una atmósfera de contención y después se introduce más profundamente en el dolor. Se utilizan acordes menores.
- iv. Para el enojo: la música debe mantener e incrementar paulatinamente la energía y la expresión emocional de la persona. Se usan instrumentos de metales y sonidos de percusiones.
- v. Para el amor: la música debe ser armoniosa, sin cambios bruscos; debe ser constante y permitir abrir dicho sentimiento y sus derivados.

En la escena, se debe tomar en cuenta que la curva musical se desarrolla también considerando otros aspectos: *sensación*, la información entra al cerebro a través de los sentidos; *percepción*, consiste en la elaboración cerebral de las sensaciones e implica el uso de la memoria y la imaginación; y *figura*, emoción presente o que emerge a través de una imagen. Por ello, la curva comienza con una exploración y no con música de contacto o de intensificación.

Procesos de intervención en la musicoterapia aplicables a la escena

Así como el musicoterapeuta necesita empatizar con su paciente estableciendo, para ello, una actividad sensorio-motriz en un espacio y tiempo determinados, el creador escénico busca llegar a un proceso y resultado favorables, tanto con sus intérpretes como con su último receptor, que es el espectador. Para lograr esto se utilizan los recursos ya planteados, con la conciencia de que la selección musical puede ser expresada con distintos medios, tales como la vibración, la resonancia o el manejo de instrumentos naturales –cantar, hacer sonidos de percusión con el cuerpo– o de instrumentos fabricados.

Reflexión

La utilización de la música con estos fines permite explorar sentimientos internos, disminuir la ansiedad, mejorar el estado de ánimo o favorecer los recuerdos, sin perder el contacto con la realidad. Esto se da gracias a la modalidad grupal, como en todo acto escénico, pues la música ayuda a la integración e identificación-retroalimentación con respecto a las vivencias de unos y otros. Tanto en un proceso terapéutico como en un escenario, la secuencia musical debe ser evolutiva (donde los cambios musicales suceden según va creciendo el proceso de la puesta en escena), significativa y planificada (con pasos secuenciales y organizados).

Fuentes consultadas

Camacho Sánchez, Pilar. “Musicoterapia: culto al cuerpo y la mente”, en Joaquín Giró Miranda (coord.), *Envejecimiento activo, envejecimiento en positivo*, Universidad de la Rioja. 2006, 155-188.



La teoría del movimiento anatómico en la práctica de danza

Ana Cristina Medellín Gómez¹

La mayor de las barreras para el amor es el secreto temor de no ser digno de ser amado. La peor barrera para la felicidad es la indescriptible sensación de que la felicidad no es el destino adecuado para nosotros.

Branden¹⁹

Los responsables del entrenamiento físico se comprometen a cultivar los medios que fomenten el respeto al cuerpo desde su anatomía y organicidad, para ayudar al desarrollo de la seguridad y autoestima de los ejecutantes y fomentar sustancialmente su creatividad.

Los seres humanos somos diversos y el ritmo de nuestro desarrollo también es diferente, por lo que los coreógrafos deben considerar las diferencias y el disfrute del proceso creativo, incluso en aquellos momentos en que parece que es torpe o impreciso lo que los bailarines hacen; y sin burlarse o despreciar sus actividades, permitir que el desarrollo expresivo de los intérpretes lleve su ritmo; tomando en cuenta que la práctica de los procesos creativos es la actividad humana en que las ideas y los sentimientos conforman nuevos productos que enriquecen la evolución artística.

La danza es el medio para expresar el acontecimiento y las impresiones y reacciones que sugiere. Para el coreógrafo es indispensable integrar las emociones en un sistema que sea el reflejo del estilo personal del bailarín, de ahí la necesidad de concertar el compromiso entre la aplicación racional de los conocimientos y la necesidad de expresión experimentada por el artista, en la búsqueda de la fórmula adecuada para expresarse con un lenguaje corporal propio, y afirmar así su individualidad.

Tenemos derecho a ser reconocidos como personas; por muy simple que parezca, los humanos merecemos vivir en armonía y tenemos el derecho a ser diferentes, a ser tratados con amor y acceder a la felicidad.

¹ Doctorado en Arte, cultura y sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Bellas Artes UAQ.

El proceso tiene que ser integral, el estudiante no sólo debe acumular conocimientos sino saberlos llevar a la práctica, esto es, que la preparación sea real para propiciar una vinculación estrecha entre la información y su aprendizaje o aplicación en la práctica artística; redefinir el papel de los egresados de los diferentes niveles educativos, tomando en cuenta la equiparación que debe existir con otros países, sobre todo de Iberoamérica, para que haya coherencia artística en el contexto actual.

Son tareas fundamentales de la educación, fomentar la comprensión de la diversidad del mundo y la conciencia individual, a fin de fortalecer el desarrollo de la responsabilidad social de los estudiantes, creando espacios para la reflexión crítica; sin embargo, en la práctica se cometen abusos que desgraciadamente no se denuncian o que se consideran incidentes normales.

Hay que destacar los procesos de la propiocepción: cómo está mi cuerpo, cómo funciona, cómo están interactuando los sentidos de percepción –kinestésica, visual, auditiva y táctil– en dónde está puesta la atención del movimiento, qué tipo de dirección lleva ese movimiento, a dónde va dirigida la mirada y por lo mismo, a dónde va el pensamiento. Cuando se logra integrar todos esos elementos, se puede establecer un vínculo comunicante con el espectador.

Nuestros conocimientos nos llegan a través de los sentidos. Tradicionalmente se pensaba que el hombre contaba con sólo cinco de ellos: visión, audición, tacto, olfato y gusto; en la actualidad se reconocen muchas otras sensaciones adicionales, tales como el dolor, la presión, la temperatura, la propiocepción, la sensación muscular y el movimiento. Lo que se percibe a través de los sentidos es diferente a las características físicas de los estímulos del medio externo y del cuerpo mismo. Los sentidos del hombre están delicadamente afinados al cambio.

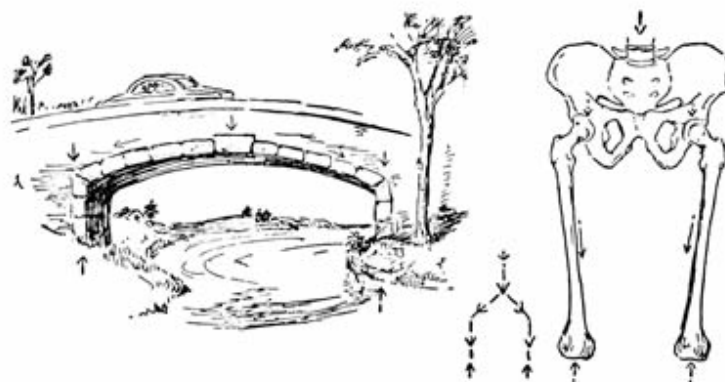
Los elementos en el escenario deberán de fusionarse con la intención de generar una buena comunicación con todos y cada uno de los sentidos del espectador, desde todos y cada uno de los sentidos del intérprete. Por el contrario, los objetos que no experimentan modificaciones se transforman en parte del entorno y, en su mayoría, no son vistos. Los sonidos habituales se transforman en ruido de fondo, en general no escuchado.

La ideokinesis

La anatomía y la danza son disciplinas distintas, impartidas por profesionales especializados, que tienen objetivos y contenidos específicos; sin embargo, ambas comparten como elemento central la ideokinesis.

El origen de la ideokinesis se puede ubicar en la relación de Mabel Todd (1880–1956) con Bárbara Clark (1889–1982). Todd había estado trabajando en Boston por algunos años con una forma terapéutica de reeducación física que llamó “Postura Natural”, asociada a los principios de la técnica Alexander. A principio de los años veinte, el trabajo de Todd recibía la atención y aprobación de distintas esferas, muchos ortopedistas y osteópatas prominentes de Boston conocieron su aproximación y mandaron pacientes a su estudio; atletas profesionales, bailarines, actores y músicos, así como gente acomodada que había sufrido los estragos de la guerra, esto llevó a Mabel Todd a círculos exclusivos de la sociedad bostoniana de aquella época.

El trabajo de Todd provenía de diferentes áreas: la arquitectura, la ingeniería, la anatomía, la fisiología y la psicología; su interés por el tema venía de muchos años atrás; durante su adolescencia en una escuela para niñas, mostró tanto interés por la ciencias naturales que le fue contratada una maestra particular; justo antes de su graduación, a consecuencia de una caída, sufrió una lesión en la espalda, el diagnóstico de los médicos no fue claro, y se mostraron pesimistas en relación con que Todd pudiera caminar de nuevo normalmente. Con la ayuda de su madre, usando los conceptos aprendidos de la biología y la física, Mabel Todd guió el desarrollo de su propia rehabilitación.



The bridge that walks and the bridge you walk over

Ilustración I. Ideokinética, The bridge that walks and the bridge you walk over.

Dibujo de Mabel Tood.

En aquella época, la noción de postura correcta tenía que ver más con cuestiones morales que con la mecánica del cuerpo; la noción victoriana de mantener una posición vertical rígida se asociaba con la rectitud del espíritu, incluso las clases de entrenamiento corporal tenían un corte militar. El pensamiento liberal de los años veinte procuró una imagen del cuerpo más relajada, sin embargo, esa postura era simplemente la opuesta a la victoriana. Todd argumentaba una premisa postural diferente, como se lo describió a Bárbara: “tú, nada sostienes; todo está en movimiento.”

Todd publicó varios libros, entre ellos, el más importante: *The thinking body*, de 1937, que hasta la fecha sigue siendo considerado fundamental para el estudio del cuerpo en movimiento. Por su parte, Bárbara, después de trabajar intensamente con Todd, se interesó en difundir la información a niños, actores y bailarines. La relación de Bárbara con su alumna Marilyn Monroe habría de revolucionar la educación corporal de cientos de personas, ya que, al cambiar de residencia, Monroe dejó de recibir clases presenciales de Clark para recibirlas por correspondencia, lo que motivó a Clark a la elaboración de una serie de manuales accesibles que dejaron por escrito el método de Todd. Tuvo como alumno a Erik Hawkins, bailarín de la compañía de Martha Graham, quien, al separarse de esta, trabajó de manera independiente e introdujo a André Bernard a la propuesta de Bárbara, André fue uno de los exponentes fundamentales de esta propuesta.

El trabajo propuesto por Todd, desarrollado por Bárbara, es un proceso de re-educación fisiofilosófico, el cual emplea el uso de imágenes como medios para modificar patrones neuromusculares. A este proceso se le denominó ideokinesis que viene del griego ideo (idea, pensamiento) y kinesis (movimiento). (Ríos 1).

Ideokinesis es una disciplina que emplea el uso de imágenes como un medio para mejorar los patrones musculares y el movimiento del cuerpo humano; la imaginería visual y táctil–cinestésica, guían al estudiante hacia la forma más saludable. Los aprendizajes se hacen, en primera instancia, viendo las imágenes que tienen una fuerte base anatómica; después, con los ojos cerrados, estas imágenes se visualizan mentalmente y se alterna con el contacto directo de las manos sobre el propio cuerpo, o el cuerpo de un

compañero, para reconocer las estructuras implicadas y así llevarlas al movimiento desde la conciencia interna de una colocación y alineación ósea.

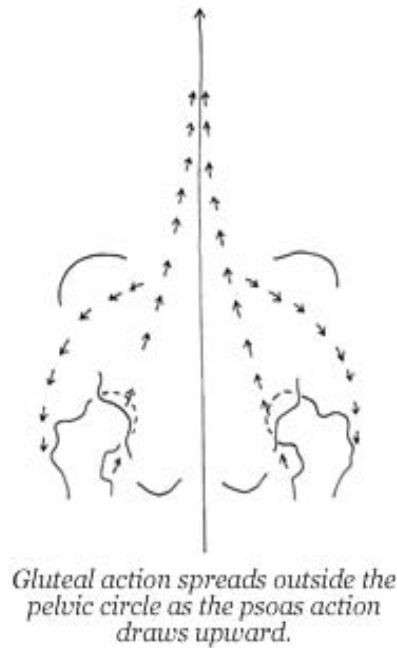


Ilustración II. Ciclo de la pelvis de Ideokinética, de Barbara Clark.

Las técnicas corporales antes expuestas, han tenido un uso terapéutico y pedagógico en diferentes niveles; centran su atención en el estudio del movimiento, conceptualizado desde sus formas genéticas y aprendizajes socio culturales, para la rehabilitación de problemas específicos y el uso correcto del cuerpo; sin embargo, al ser empleadas por la danza contemporánea fuera del ámbito cotidiano, le dan un sentido al cuerpo como herramienta y a la conciencia corporal relacionada con el pensamiento y las sensaciones entrenadas con precisión para la práctica escénica. En estas técnicas reside una potencia que apunta hacia la experiencia estética y hacia la reconfiguración de los significados del cuerpo, en donde esa experiencia, entre *ser y tener* un cuerpo, se ve suspendida o reelaborada.

Reflexiones finales

Se conoce que Martha Graham tomó elementos del ballet, de las danzas orientales y del yoga para realizar sus coreografías; estos elementos diversos fueron fundidos y elaborados con relación a intereses completamente alejados de su uso original y a su vez, sin la intención de crear una técnica de entrenamiento formal; se conoce que su intención era completamente dirigida a la puesta en escena.

Graham incorpora a su técnica los principios de ‘caída y recuperación’ para llevar al extremo la representación corporal de elementos opuestos en sus coreografías, apunta a la síntesis y a la economía de medios en el diseño de movimientos, vestuario y escenografía, a fin de expresar con intensidad la idea del hombre enfrentado a su medio. Se interesó, desde el psicoanálisis, por las teorías de Freud y de Jung; trató de traducir con tensiones y torsiones corporales, las formas que reflejaran dramáticamente las emociones y el mundo subconsciente; logrando un efecto altamente dramático en su trabajo coreográfico. Pero no puso atención en la anatomía de dichos movimientos, y sus seguidores fueron dándole forma a una práctica de entrenamiento que incluye muchas torsiones y exigencia de prácticamente todas las articulaciones del cuerpo; estas prácticas han generado daños permanentes en múltiples bailarines, que a la fecha continúan reproduciendo las secuencias de movimiento sin modificaciones. Este trabajo es una invitación a reestructurar las prácticas dañinas de la técnica Graham, buscando mejores alternativas para realizar los mismos movimientos, desde la aplicación de la ideokinética y el conocimiento de la anatomía aplicada a la danza; esto, con la finalidad de mejorar la calidad de vida de los bailarines que se entrenan en esta técnica.

Fuentes consultadas

Branden, Nathaniel. *El respeto hacia uno mismo*. Trad. Magdalena L. Senestrari de Salvi. D.f: Paidós, 2009.

Rios, Laura. *Revista DCO << Danza, Cuerpo, Obsesión >> Estudios analíticos sobre técnicas y estilos*. 04 de Marzo de 2009. 16 de Septiembre de 2014. <<http://estudios3-revistadco.blogspot.mx>>.



Colectivos y sus poéticas

Filosofía y Teatro: el discurso sobre el cuerpo

Verónica Alvarado Hernández Rojas¹

Seguimos inconscientes de la finalidad y significado del cuerpo
precisamente porque su carácter no transparente es parte
de esa fuerza corporal que lo caracteriza.
Ana María Martínez de la Escalera

Planteamiento e ideas generales de un proyecto de investigación enfocado en la estética contemporánea, que desde hace unos años ha dejado de ocuparse de una serie de conceptos e ideas esencialistas como lo bello, el gusto, lo sublime, lo sensible etc., para, desde la propia interioridad del campo de la estética, abordar notorias modificaciones al pensamiento de lo estético, cuando este voltea hacia la práctica de los artistas y analiza lo que están haciendo, afectando al propio vocabulario y los discursos de la estética contemporánea, y centrado en las relaciones entre cuerpo y sensibilidad.

Las artes del cuerpo que se han enfocado en la resignificación de la corporalidad colectiva, las experiencias comunitarias y otras prácticas escénicas que han modificado la experiencia de las artes corporales, produciendo, por un lado, cambios profundos respecto al pensamiento del cuerpo y la sensibilidad, y también respecto a las prácticas artísticas concretas.

Retomo la concepción estética de Rancière, quien introduce de manera sustancial lo político, como un nuevo escenario para la transformación del pensamiento estético-artístico contemporáneo: “La política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común” (Rancière 2005 18). Utilizo la terminología que Rancière ha postulado para comprender los fenómenos de diversas artes, para reflexionar específicamente sobre las artes escénicas contemporáneas y sus últimas

¹ Master en Estudios y gestión de arte contemporáneo en la Cámara de Toledo, España. Profesora de Tiempo Completo en la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas en la UACDMX.

transformaciones. ¿Dichas transformaciones son o serán, como sostiene Rancière, del orden del cuerpo?

Además, para comprender las nuevas experiencias escénicas, analizo la noción de *los espacios otros* de Foucault: “una especie de contra emplazamientos, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales están a la vez representados, impugnados e invertidos” (434). Estos emplazamientos, cuya configuración escapa a los saberes hegemónicos, caracterizan profundamente las artes escénicas contemporáneas, que se descubren *otras* a partir de la espacialidad y los emplazamientos dados desde el orden dominante. Esto nos sirve para comprender la liminalidad de estos nuevos espacios y su capacidad emancipatoria: “Lo liminal, como lo intersticial permite plantear la problemática de creaciones artísticas que se colocan en zonas complejas de lo real” (Diéguez 54).

Finalmente, realizo el análisis de algunas manifestaciones de las artes escénicas contemporáneas en las que se problematiza el tema de una estética de los cuerpos a partir del entramado de lo político, analizando la noción de los *espacios otros* y del pensamiento de frontera, espacios liminales y espacios emancipados, tomado en cuenta específicamente la ciudad.

Nos centramos en la indagación de varios colectivos escénicos:

- Teatro línea de sombra: “un proyecto cultural creado en Monterrey en el año de 1993 y tiene su residencia en la Ciudad de México desde 1994 [...] lo conforman creadores escénicos, pedagogos, investigadores y actores” (Sitio web oficial), cuyos fundadores son Alicia Laguna y Jorge A. Vargas.
- Lagartijas tiradas al Sol: “Somos una cuadrilla de artistas convocados por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez. Desde 2003 comenzamos a desarrollar proyectos como mecanismo para vincular el trabajo y la vida, para borrar fronteras. Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. No tiene que ver con el entretenimiento, es un espacio para pensar” (Sitio web oficial).
- La Comedia Humana: “colectivo escénico que busca mantener pliegues sociales, es un proyecto de largo aliento que busca, a partir de instalaciones efímeras, ge-

nerar eventos que *signifiquen*. El principal escenario en su práctica, además, es la ciudad.” (Mendoza, con Rubén Ortiz).

- Y la Compañía Teatral Cempoa: “compañía profesional de teatro contemporáneo. Su investigación consiste en hacer funcionar los mecanismos del lenguaje teatral para descubrir la energía vital del teatro en sociedad. Cempoa ha propuesto experiencias de participación comunitaria donde se han detonado procesos organizativos que permiten –a la comunidad– crear nuevas formas de convivencia ante el horror y el miedo que genera la violencia en sus espacios y cuerpos.” (Sitio oficial), y su espacio de trabajo: “Foro Elefante. Carpa itinerante de investigación para la creación teatral comunitaria de Tlalpan.” (en línea).

En dichas agrupaciones encontramos aspectos estético políticos, en el sentido ranciano, además de que configuran *espacios otros*, liminales y emancipatorios, dado que el espacio público se torna central.

Rubén Ortiz respecto a *La Comedia Humana*:

Nos interesa pensar en cómo hacer de un espacio público (finalmente normalizado) un espacio común. Nuestras instalaciones intentan perturbar y llamar a la reorganización del lugar. Explorar en él las potencias de lo común, donde lo más inmediato es la memoria. La memoria misma como algo que tiene un exceso inapropiable y, por lo tanto, común. (en Mendoza).

Abraham Rojas, de la Compañía Teatral Cempoa, señala:

Este proyecto fue creado por las personas que conforman el Estudio de Investigación para la Práctica Artística Comunitaria, Foro Elefante. Un espacio que ha sido una plataforma donde las personas comunes (no “profesionales” de las artes escénicas) exploran de otra manera no convencional el mundo sensible de las artes escénicas. Estas maneras, que constantemente emergen de las comunidades y que no se sujetan a la academia ni a las formas hegemónicas de hacer arte. Foro Elefante es un espacio para aprender, acompañar e intercambiar saberes; es una

plataforma para que el barrio genere experiencias colectivas desde sus espacios y cuerpos; y ponga sus inquietudes sobre el espacio comunitario para que niñas, niños, amas de casa, empleados comunes, jóvenes, adultos mayores, creen resistencias potenciales ante el poder que vulnera los cuerpos. (Rojas).

Centro mi reflexión, específicamente, en el trabajo de La Comedia Humana y La Compañía Teatral Cempea, dos colectivos, entre otros, que se han centrado en resignificar la corporalidad colectiva, las experiencias comunitarias y otras prácticas escénicas que han modificado la experiencia de las artes corporales y la concepción de los espacios como el de la ciudad.

Política de los cuerpos en las artes escénicas

Entre los intereses de Rancière están los cambios en el modo de ver y de actuar, la reconfiguración de los datos y la experiencia, la generación de nuevos espacios de originalidad y nuevas formas de construir los espacios. Todo ello vincula tanto a la política, la estética, las corporalidades y la emancipación. Bajo la óptica de Rancière las artes son políticas por su dimensión estética, pues es mediante esta dimensión que se distribuye y redistribuye el mundo de lo sensible, transformando las posibilidades de participación y reconfiguración del espacio común. Mediante las artes se redistribuyen los tiempos, las imágenes, los cuerpos, los espacios, etc.

La política se refiere a la configuración de un espacio específico en el que hay un conflicto, en tanto la existencia de dicho espacio, así: “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (Rancière 1996 41). En las artes escénicas contemporáneas está en constante cuestionamiento y reflexión el espacio común: ¿qué es la escena contemporánea?, ¿cómo se ha interrumpido el discurso escénico de la tradición para transformarlo?, ¿qué espacios configura la escena contemporánea?

Las artes no son necesariamente políticas por producir expresiones de protesta social, que a veces se quedan en discursos vacíos o contradictorios: “en el caso del Teatro por el Fin del Mundo y La Comedia Humana. Los mismos van más allá de la protesta

política al tomar en cuenta y desarrollar su trabajo en torno a consideraciones como la colectividad, la afectividad y la solidaridad.” (Falleti et al).

Las artes escénicas contemporáneas configuran nuevos espacios comunes, los cuerpos individuales o colectivos muestran que hay *una parte de los que no tienen parte* en una comunidad, colectivo, grupo social o estado: “Un cuerpo colectivo no es la suma de cuerpos individuales, son las relaciones de afectos, como de afecciones en un tiempo en el espacio, que también se pueden ir modificando entre cuerpos” (Martínez Video). Cuando el que *no tiene parte* del todo, pensado como un todo común, litiga, se presenta, se muestra para interrumpir un estado de cosas, para mostrar su desacuerdo, entonces, hay política. De este modo, aterrizamos en una *estética-política* puesto que lo que se instituye en el mundo es una ‘división de lo sensible’ en esta división de lo sensible hay por ejemplo ‘seres sin nombre’, ‘seres cuya palabra no cuenta’. Hay seres que ‘no tienen tiempo’ o no son tomados en cuenta por no obedecer al ‘logos’ instituido. Quienes carecen de derecho a ser contados y se hacen contar, toman su tiempo, ponen en común una distorsión, revelan el orden distorsionado de las cosas, muestran que es posible tomar la escena política en la división sensible y que hay una clara contradicción al no ser contados; dan cuenta de la posibilidad de reconfigurar la división sensible, redefinir las partes, desplazar los cuerpos destinados a estar en un lugar, escuchar lo no oído, ver lo no visto.

En colectivos como la Comedia Humana y la Compañía Teatral Cempoa, las artes escénicas se reconfiguran cuestionando la tradición escénica y *toman parte quienes no tenían parte*, aquellos cuerpos que en una sociedad o comunidad no podían tomar parte de las artes escénicas porque no se han profesionalizado en alguna disciplina artística. Los colectivos escénicos que estudiamos, entre algunos otros colectivos contemporáneos, irrumpen el mundo sensible ya establecido por el orden dominante y generan nuevas poéticas escénicas, derrumbando las ideas hegemónicas del teatro que se vinculan con nociones como la representación, la dramaturgia, la dirección, la idea de ser actor o actriz, vestuario, etc.

Transformando estas nociones de la escena, como señala Abraham Rojas, se configuró una de las obras de la Compañía Teatral Cempoa, en la que hasta la fecha se siguen generando procesos:

En el año 2011 la compañía teatral inició un taller de teatro al sur de la Ciudad de México en el Centro de Artes y Oficios Tiempo Nuevo dirigido a niños y niñas llamado: “Siento... después pregunto”; una propuesta que invitaba a los niños a crear, por medio del lenguaje teatral, un encuentro con la infancia, la memoria y el testimonio frente a la violencia. Esto lo operaron a partir de sus preguntas y de una instalación escénica que reunió el testimonio colectivo de los niños con el de los adultos que participaron. Posteriormente, hicieron el ejercicio en escuelas y otros espacios públicos. (Cempoa–pecda).

Me interesan estos colectivos en sus modos de hacer y de generar relaciones. La contemporaneidad en las artes exige el esfuerzo de pensar las interconexiones de modos de vida, de discurso y de comunidad en torno al arte. Pensar dichas interconexiones y articulaciones es pensar a la vez la *división sensible*. De aquí la idea de que estamos en medio de una dimensión *político–estética*.

En el 2016, el titular de un artículo del periódico La Jornada, sobre el proyecto La Comuna Revolución o futuro, de la Comedia Humana, decía: “Desbordan formatos convencionales para mejorar el tejido social” más adelante, Rubén Ortiz señala: “*La comuna: revolución o futuro*, es un proyecto de intervención y apropiación que tiene como objetivo propiciar escenarios para que una comunidad en particular reflexione en torno a las problemáticas que le afectan, al tiempo que pueda pensar su futuro inmediato en términos de organización social colectiva.” (en Paul).

Generar una lectura de estos colectivos y cuerpos comunitarios que se tornan cuerpos políticos. Pensar la *división sensible* implica pensar cómo esta se visibiliza y esto se muestra mediante una estética–política de los cuerpos. Pensar lo corporal desde las artes escénicas se torna un reto, cuando el cuerpo pensado desde las epistemologías occidentales siempre se relegó al campo de la abstracción universalista y dualista de la mente–cuerpo. Cuerpo como una abstracción y no como cuerpo aconteciendo, cuerpo en relación con otros cuerpos. Por esto subrayo la importancia de una política de los cuerpos o una estética de los cuerpos desde lo político.

Habrà que repensar cómo reconstruir el cuerpo, los cuerpos, comenzando por cuestionar la propia noción del cuerpo y para esto es imprescindible la crítica de dicha

noción, que, como lo señala Ana María Martínez de la Escalera, en la filosofía quien introduce tal crítica será Nietzsche al comenzar a desmontar la idea naturalizada del cuerpo como unidad. (Video).

Para pensar una política estética de los cuerpos es necesario analizar la línea filosófica moderno contemporánea del pensamiento sobre el cuerpo, además de las reflexiones generadas en el ámbito de las artes corporales pues, como señala José Antonio Sánchez: “la politización del cuerpo y del espacio privado son conquistas del arte de los setenta sin los cuales resultaría difícil comprender muchas de las nuevas formas de intervención en la esfera pública.” (Sánchez 2012 17).

Espacialidades otras de la escena contemporánea

Como hemos señalado, la división del mundo sensible reparte partes, lugares, cuerpos, espacios y tiempos, para realizar actividades donde el común es la división de tales espacios y toda participación de los individuos o sociedades tiene que ver con esa división. La pregunta es ¿quiénes toman parte?, ¿quiénes participan de esa división?, ¿quién decide quién puede participar?

En el campo de las artes en general y de las artes escénicas en específico, cuando estas irrumpen para transformar los espacios, posibilitan el cuestionamiento de los espacios hegemónicos, que por lo general se han privatizado y que toleran poco los cuestionamientos a sus prácticas anquilosadas y estáticas, heredadas por la tradición.

Estos *espacios otros*, generados por los colectivos escénicos mediante la ruptura de ideas estético artísticas impuestas, nuevas formas de corporalidad y de conceptualizar y abordar lo escénico, se vinculan a los *espacios otros* pensados por Foucault como espacios diferentes al orden y lo regular y que aparecen excluidos de lo homogeneizante.

Espacios otros que se generan a partir de la historia de lo otro, de los otros, de los cuerpos que no *tenían parte* ni tiempo. Espacios otros que dan posibilidad a sentidos otros, discursos otros y subjetividades otras. A estos lugares Foucault los nombra heterotópicos. Espacios que existen de manera efectiva pero que contravienen el orden dominante y que históricamente se reprimen o eliminan de la historia, aunque efectivamente existen. Señala Foucault:

lugares que están diseñados en la institución de la sociedad, que son especie de contra-emplazamientos, una especie de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables. (Foucault 435).

Los colectivos escénicos mencionados construyen *espacios otros* al denunciar los espacios tradicionales, transgredirlos y formular nuevas espacialidades generando nuevos modelos estético-artísticos y por tanto, nuevos modelos de vida a partir de la vida misma y no de modelos artísticos impuestos. Uno de los espacios otros que se generan es a partir de las calles de la ciudad.

Crear espacios otros, recrea nuevas realidades y nuevas temporalidades, impugnando la realidad y el tiempo impuestos. Haciendo de las calles de la ciudad con una función específica, otra cosa. En los colectivos que estudiamos es esencial el modo de generar espacios estéticos no convencionales, como menciona Armando Ventura, integrante del Colectivo La Comedia Humana: “trabajamos con la idea de la escena expandida, es decir, poner los escenarios fuera de los escenarios convencionales, para jugar. Todo está basado sobre la ficción, sobre el juego y el acontecimiento.” (en Ro).

En la actualidad, la Compañía Teatral Cempoa está generando un proyecto al que han nombrado Teatro pandémico. Poéticas del Reencuentro. (Rojas video). Los integrantes, que son parte de la comunidad, están realizando exploraciones y experimentaciones escénicas desde sus casas y ahora en las calles. Producen todo tipo de acciones, performance, danza, intervención a espacios. Sus acciones están en constante mutación y aluden a diversos temas durante el encierro. Se realizan laboratorios escénicos caseros y callejeros sobre el amor, el encierro, la memoria familiar, la violencia hacia la mujer, los desaparecidos. Un cúmulo híbrido de acciones escénicas en torno a estos temas y sin territorio estable se han desbordado, en condición de liminalidad. Estos colectivos clarifican, mediante su forma de configurar la escena, que cualquiera puede operar políticamente, cualquiera puede rechazar las divisiones sensibles jerárquicas y disciplinares que cobran forma de gran saber o del gran arte con mayúsculas.

Fuentes consultadas

- Compañía Teatral Cempoa (<https://es.scribd.com/document/370400327/Foro-Elefante-tempoa-pecda>).
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*. Pasodiegato, 2014.
- Falleti, Valeria; González, Paola; Romero, Andrés; Herrera, Alejandra. “El arte escénico y el narcotráfico. Política agonista para intervenir”. *El cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. 2017, pp. 47–56.
- “Foro Elefante. Carpa itinerante de investigación para la creación teatral comunitaria de Tlalpan”. [en línea] <https://es.scribd.com/document/370400327/Foro-Elefante-tempoa-pecda> [Recuperado el 16 de mayo de 2019].
- Foucault, Michel. *Espacios diferentes*. Obras esenciales, Vol. III, Paidós, 1999.
- Martínez, Ana María. Usos y abusos del cuerpo”. *Seminario GRUPO IVE en el Programa Universitario de Bioética–UNAM*. 27 de abril de 2017, [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=SilgnGZ5cUY> [Recuperado el 4 de mayo de 2019].
- Mendoza, C. *La escena como dispositivo social. Conversación con Rubén Ortiz*. Arquine. 2016 [en línea] <https://www.arquine.com/la-escena-como-un-dispositivo-social-conversacion-con-ruben-ortiz/> [Recuperado el 16 de junio de 2020].
- Paul, Carlos. “Desbordan formatos convencionales para mejorar el tejido social”. *La Jornada*, 23 de marzo de 2016. [en línea] <https://www.jornada.com.mx/2016/03/23/cultura/ao4n1cul> [Recuperado el 28 de diciembre de 2019].
- Programa de mano de la Compañía Teatral Cempoa, *Tercer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía. Cuerpos en resistencia. Campos de acción en movimiento*. Sala 3 del centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM. 7 de noviembre de 2019.
- Rancière, Jaques. *El desacuerdo*. Nueva Visión, 1996.
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rojas, Abraham. “Procesos de acompañamiento y poéticas del reencuentro en prácticas escénicas comunitarias”. Video. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AkPehlXjcAM> [fecha de consulta: 2 de julio de 2020].

- Ro Tierno “El teatro se convierte en Parlamento de la Memoria”. *Cartelera de Teatro*, [en línea] <https://carteleradeteatro.mx/2018/el-teatro-se-convierte-en-un-parlamento-de-la-memoria/> [Recuperado el 14 de diciembre del 2019].
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato. 2012.
- Sitio oficial de la *Compañía Teatral Cempoa*. [en línea] <http://cempoarte.blogspot.com/> [Recuperado el 20 de junio de 2019].
- Sitio web oficial de *Lagartijas Tiradas al Sol* [en línea] <http://lagartijastiradasalsol.com/seccion/> [Recuperado el 16 de diciembre de 2019].
- Sitio web oficial de *Teatro Línea de Sombra* [en línea] <http://www.teatrolineadesombra.com/nosotros.html> (Recuperado el 13 de diciembre de 2019 [Recuperado el 15 de diciembre de 2018]).

Escénico 7G: las fronteras espaciales del teatro en Nuevo León

Jeany Janeth Carrizales Márquez¹

El impacto que ha dejado la guerra del narco se ha sentido de modo sin precedentes en la historia reciente de nuestro país. El 2011 representó el punto más crítico, con aumentos en la tasa nacional de homicidios dolosos de hasta 722% con relación al lustro anterior. (Berber) Nuevo León, en ese año, registró la cifra más alta de asesinatos dolosos en la última década: la tasa de homicidios, en enero de 2011, aumentó casi un 4 mil por ciento con relación al mismo mes del año anterior. (Estrada) Entre enero de 2011 y enero de 2012, dichos crímenes ascendieron a 3 mil 462, según las cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública – SESNSP (Carrizales), aumento que, en general, de acuerdo a autoridades y especialistas, se relaciona de manera directa al crimen organizado. (Berber).

Los denominados daños colaterales de esa guerra se dejaron sentir en Nuevo León, calando hondo en sus habitantes, quienes vieron afectadas todas las actividades que comúnmente realizaban como parte de su vida cotidiana, descarriando con ello, hasta nuestros días, el desarrollo económico y social del estado. Aquellos acontecimientos significaron el éxodo de familias enteras, las cuales tenían la capacidad económica para refugiarse en la frontera sur de Texas; quienes no, se conformaron con la reclusión y el miedo que cimbraba una de las capitales económicas del país, ahora hundida en un empobrecimiento en todos los sentidos. (Durin 30–31).

Cada vez se sentía más cercana la posibilidad de caer fulminado en uno de los tiros de los que se hablaba, o que se escuchaban, primero de noche, luego a toda hora. Esa posibilidad de riesgo mortal, afectó la vida social de una de las ciudades más grandes del país; los bares, antros y restaurantes se vieron afectados, tanto por la baja de consumidores como por las extorsiones que los grupos delictivos imponían semana a semana a los empresarios. El teatro no fue la excepción de ese abandono, sino una de las primeras actividades afectadas por la inasistencia.

¹ Maestra en Artes visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Es docente en la Facultad de Artes Escénicas UANL. Escenógrafa.

La encuesta realizada por el periódico Milenio, publicada el 22 de noviembre de 2010, con base en datos de la Encuesta Nacional sobre la Inseguridad, INEGI 2010 (citada por Durin 35), menciona las actividades que la población dejó de realizar debido a la inseguridad; entre las respuestas más frecuentes se hallan: ‘salir de noche’, ‘llevar efectivo’, ‘permitir que los hijos salieran’, ‘salir a comer o cenar’, ‘ir al cine o al teatro’.

En una ciudad de vocación industrial, donde de por sí es duro dedicarnos al arte escénico, la situación de inseguridad y temor nos estaba dejando afectaciones así económicas como anímicas y afectivas. No obstante, como siempre, el teatro resiste. Para la escena regiomontana fue, a través de un pequeño grupo de teatristas, que la respuesta se volvió particularmente real, aunque más efímera que de costumbre, a través de un evento escénico que se denominó 7 Golpes.

Sobre la idea de resistencia, Ileana Diéguez menciona:

[...] no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política; implica irremediablemente praxis de cuerpos y sujetos. [...] incluye hoy la emergencia de formas liminales de existencia y acción, esencialmente efímeras y anárquicas. El disentimiento y la disidencia se manifiestan en expresiones individuales, pero también colectivas de dionisismo ciudadano donde se despliegan nuevas formas de acoplamiento y expresión de los cuerpos, fuera del control de las máquinas del poder. (Diéguez 168–169).

Fundado por la directora Mónica Jasso, la actriz Morena González y el dramaturgo Vidal Medina, en palabras de este último, “7 Golpes inicia como resultado de un encuentro convocado por Mónica Jasso para hacer teatro breve en Monterrey: acababa de llegar de Buenos Aires y quería importar un formato que es muy común allá, donde casas y bares funcionan como foros en los que se presentan fragmentos de obras que están en proceso de producción” (Medina).

La aventura consistió en conformar un espectáculo único, cuyo objetivo principal era devolver a los artistas y espectadores la posibilidad de salir de noche a la calle, sin el miedo que se había convertido en uno de los mayores –como diría Turner– “dramas sociales” que enfrentábamos y que finalmente derivaría en el acto de transgresión que ha significado 7 Golpes.

La idea incluía invitar a diferentes artistas de la escena que comulgaran con el objetivo y se sumaran al proyecto de manera altruista –aclaro que tampoco hay un costo para el público– para conformar un colectivo eventual que, con el paso del tiempo y el trato familiar, abreviamos como 7G. El colectivo se dedicó a buscar un lugar que estuviera dispuesto a recibir el proyecto y que, al mismo tiempo, permitiera el acceso a la mayor cantidad posible de espectadores en una sola noche.

Desde sus inicios y hasta su cuarta edición, regido por el más conocido ‘número de la suerte’, 7 Golpes estaría compuesto por 21 artistas: 7 monólogos con textos inéditos de 7 dramaturgos, en los que participarían 7 directores y 7 actores. Todos ellos colaborarían de manera gratuita, por oficio, por amor y por recuperar la libertad de crear, sin compromiso o retribución a ninguna institución: sin pago, pero sin deuda. El proyecto siempre tuvo la premisa de mantenerse libre, sin buscar apoyos que comprometieran los contenidos del proyecto, y así ha sido desde entonces. Sólo se gestionan los espacios, mismos que se eligen de acuerdo al tema del que va a tratar la edición.

Justamente lo relacionado con los espacios, es el propósito de este artículo, mismo que describo someramente –lo cual no hace mayor diferencia tomando en cuenta, todos lo sabemos, que es imposible describir un hecho por completo, porque nada sustituye la presencia en esos lugares: espacios únicos que ven la luz una sola vez–.

Espacios liminales

En su primera edición, 7 Golpes se llevó a cabo en ‘el espacio de alto riesgo’, una propuesta itinerante compartida por 21 artistas y, en su punto más álgido, 150 espectadores, reunidos en torno a una inquietud por todos compartida: La violencia y la ciudad (2012). Esa noche, el público se traslada de un espacio a otro para ver las obras, las cuales permitían diferentes cantidades de espectadores, algunas para 10 personas, otras multitudinarias y otras más íntimas.

La segunda edición se presentó tan solo 3 meses después, en el CCCP (Mendoza). Ambas ediciones se realizaron en espacios culturales independientes, hoy desaparecidos, ubicados en el Barrio Antiguo, que, por antonomasia, representa el corazón de la ciudad. Con el tema El eterno femenino (2013), en la segunda edición se reunieron 21

artistas y, aunque el lugar era considerablemente más reducido, asistió una cantidad de espectadores que duplicó la asistencia al primer evento.

La tercera edición tuvo como premisa *El regreso del héroe* (2013). Los textos hacían alusión al heroísmo en cualquiera de sus formas: desde la revisión del héroe reconocido a través de la literatura, hasta el héroe contemporáneo que podía surgir de una actualización de mitos o de los propios personajes de la ciudad. En esta ocasión, la reunión se dio en el Centro de Experimentación Visual, la participación de 19 artistas y cerca de 400 espectadores.

En la cuarta edición, 23 artistas hablaron de sus inquietudes a partir de *la Cultura pop* (2015), en un convivio que se dio para 400 asistentes, en el Museo Estatal de Culturas Populares.

Algo detonó el cierre de un ciclo para 7G, que significó una pausa de dos años. Tal vez la duda se sembró en los precursores del proyecto ante la llegada del concepto Microteatro, sus derivados y la multiplicación de pequeñas salas independientes. Al respecto, Medina escribió:

7 Golpes fue un éxito en términos de público y de participación de artistas [...] Funcionó como gesto simbólico, como gesto ético. Pero si bien lo ético nos da la capacidad de unir fuerzas y protestas, no es suficiente para cambiar la realidad. [...] Cuatro ediciones en Monterrey y una edición especial en Tampico durante el *Festival de Teatro para el Fin del Mundo* fueron suficientes para que *7 Golpes* marcara un *timing* propio en momentos cruciales en los que había que tomar la palabra y los espacios. Hoy *7 Golpes* ya no existe, el año pasado fue su última edición y creo que se terminó a tiempo, porque justo ahora el panorama es otro, y no vería yo cómo convencer a los artistas de teatro actualmente a hacer otros 7 monólogos gratis, cuando la oferta es tanta (Medina).

Pese al desánimo que parecía rondar en aquel momento, *7 Golpes* no sólo mantuvo el interés de la comunidad, sino que evolucionó. Tomó la batuta en solitario, su impulsora original, Mónica Jasso, produciendo un quinto y sexto encuentros, en los que, rompiendo los propios récords del evento, colaboramos 126 artistas y fue presenciado por un aproximado de 950 espectadores.

Para estas ediciones, la directora general se rodeó de un consejo de artistas locales y nacionales, quienes decidieron convocar a un evento multidisciplinar que pasó de los monólogos a breves espectáculos, entre los que se incluían teatro, danza, música, acrobacia y poesía. Son, con seguridad, las ediciones que más impacto han cobrado:

La quinta, titulada *Vuelve*, se realizó en vinculación con el grupo Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos(as) de Nuevo León (FUNDENL), quienes compartieron con 7G la llamada Plaza de los Desaparecidos, un espacio que antes albergara el complejo de escuelas de arte de la Universidad Autónoma de Nuevo León y que, luego de pasar por varios usos, fue concedido a las familias que honran la memoria de aquellos que han sido víctimas de desapariciones forzadas en el Estado. En el espacio hay ahora una gran fuente de la que emerge un muro de vidrio, en el que están grabados los nombres de los que nos faltan; algunos de sus rostros también pueden apreciarse en la pared inclinada que la delimita.

La sexta edición: *No se olvida*, se realizó en conmemoración de los 50 años del Movimiento del 68, y fue acogida por la Casa del Libro de la Máxima Casa de Estudios: ningún lugar más pertinente para invocar al eco de una lucha que se siente todavía viva. Muchos estudiantes de los programas de arte escénico de la universidad, dieron voz a los que nos precedieron en ese imborrable capítulo de nuestra historia.

La creciente aceptación que el evento ha tenido, pese a que la única publicidad con la que cuenta es la de una red social gratuita y la experiencia de los participantes, en gran medida está relacionada con la necesidad del encuentro colectivo que significa el teatro, pero que además, al verse expandido más allá de los límites convencionales, obliga a cambiar la percepción de lo que se está presenciando, convirtiéndolo en una vivencia cinética y propulsora, evidentemente necesaria para el espectador que se enfrenta a un hecho de manera individual y de manera colectiva. (Ortiz 51).

Últimas reflexiones

Como escenógrafa, tengo un especial interés en la resignificación de los espacios escénicos a partir de la arquitectura urbana, lo cual vuelve particularmente atractivo participar de este evento.

Para quienes asisten a 7 Golpes, iniciada la madrugada, no queda sino la memoria de lo que acaban de re-apreciar: habitaciones de antiguas casonas, una galería, un museo, los árboles en patios que esconden personajes enigmáticos, jardines que albergan a cientos de participantes, el límite vertical por el que alguien camina, el viaje al espacio de un hombre dentro de un horno de pan, balcones, una librería, la cancha de fútbol habitada por almas que vienen de hace un deca-lustro, el sanitario ocupado por un chico que no se puede comunicar, el quicio de una ventana por donde salta un personaje de cuento, la gran fuente sobre la que flotan unas maquetas cargadas de historia, la plaza y las madres que cargan las fotos de sus hijos en una denuncia permanente... y la noche, tan nuestra como la escena, regalándonos un ciclorama único e irreproducible.

Los integrantes de distintos grupos representativos del teatro de nuestra ciudad, volveremos al rito cuando se nos convoque a reclamar nuestro territorio. Es inevitable profesarle un enorme afecto a este evento, en el que ejercemos un derecho que no se compara con ningún otro acontecimiento teatral independiente en Monterrey. Es el teatro que reconocemos, la seguridad de sabernos parte de una comunidad que establece un lazo único con quienes participamos, actores y espectadores. 7 Golpes es una utopía que depende para su realización únicamente de nosotros, un grupo de cohabitantes, creando juntos a partir de una necesidad que se renueva en cada edición.

Fuentes consultadas

- Berber, Miguel A. Trayectorias de violencia. Homicidios 2008–2014. (01 de julio de 2016). Revista Nexos. <https://www.nexos.com.mx/?p=28803> [Recuperado el 19 de agosto de 2020].
- Carrizales, David. “Inseguridad. Vuelve acoso de la delincuencia”. (09 de abril de 2019). Compañía Periodística Nacional El Universal. [Recuperado el 17 de septiembre de 2020]. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/inseguridad-vuelve-acoso-de-la-delincuencia>

- Diéguez, Ileana. (2014) “Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades, Políticas”. México, D.F.: Paso de gato.
- Durin, Sèverin. “Los que la guerra desplazó: familias del noreste de México en el exilio”. *Desacatos*, N°38, ene-abr 2012, pp.29-42. Monterrey: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Estrada, Javier. “Nuevo León arranca 2011 con más muertes por narco y robos de vehículos” (08 de febrero de 2011). Grupo Expansión. <https://expansion.mx/nacional/2011/02/08/nuevo-leon-arranca-2011-con-mas-muertes-por-narco-y-robos-de-vehiculos> [Recuperado el 17 de septiembre de 2020].
- Medina, Vidal. “El boom del teatro en Monterrey”. (20 de marzo de 2016). *Revista Levadura*. <http://revistalevadura.mx/2016/03/20/el-boom-del-teatro-en-monterrey/> [Recuperado el 16 de agosto de 2020].
- Mendoza, Gustavo. “Monólogos y realidad de NL en 7 Golpes”. (23 de febrero de 2013). Grupo Multimedios. <https://www.multimedios.com/deportes/monologos-y-realidad-nl-golpes.htm> [Recuperado el 17 de septiembre de 2020].
- Ortiz, Rubén. “Escena expandida. Teatralidades del S.XXI.” Ciudad de México: CITRU – INBA, 2016.

Arte socialmente responsable. Asociación Civil El Recreo de San Miguel

Claudia Cervantes Damián¹

El arte socialmente responsable es un tema que identifica propuestas cercanas al arte comunitario y prácticas socio-comunitarias por el acercamiento a sectores vulnerables de la sociedad, y se reconoce por desarrollar propuestas artísticas que buscan la intervención con alguna comunidad, así como despertar el interés por su participación e inclusión en la vida social y política.

Este avance de investigación en las prácticas socio comunitarias de una asociación civil guanajuatense, expone algunos elementos que constituyen el arte socialmente responsable: planteamiento del problema, justificación, fundamento teórico, análisis y conclusiones preliminares que proporcionan una mirada preliminar del paradigma del arte socialmente responsable.

Planteamiento del problema

Ante un panorama desalentador para las nuevas generaciones, la cultura y las manifestaciones artísticas han servido para que las personas estimulen y enriquezcan sus habilidades, conocimientos y capacidades. El arte como medio para abordar problemas sociales, políticos y, en particular, todo tema relativo a los derechos humanos, es cada vez más frecuente y tiene mejores resultados.

Las estrategias que se han planteado para hacer propuestas culturales, vinculan las artes con el compromiso social y la reestructuración de valores sobre temas que deben ser tratados con urgencia: pobreza, desigualdad, debilidad institucional, baja gobernabilidad, corrupción, dependencia económica y subordinación política a los países centrales, entre otros” (Neira 35). Las agrupaciones artísticas han desarrollado diversas propuestas en beneficio de la sociedad, mediante manifestaciones artístico-culturales que generan intercambio de ideas, fomentan el reconocimiento, la aceptación de las di-

¹ Maestrante en Estudios Sociales y Culturales por la Universidad de Guanajuato.

ferencias y promueven empatía con la principal intención de crear comunidades, redes y una sociedad más abierta e incluyente con beneficios para todos, no sólo para unos cuantos (Alaniz 41). Por consiguiente, los colectivos artísticos mediante las prácticas artísticas y socio-comunitarias, pueden convertirse en agentes de cambio gracias a las múltiples posibilidades de comunicación que ofrecen las distintas manifestaciones artísticas, mayor conciencia y sensibilidad sobre los derechos humanos. (Dayan 42).

¿Cómo se constituyen los elementos de las prácticas socio-comunitarias del arte socialmente responsable de artistas de San Miguel de Allende?, es una pregunta a la que pretende responder la trayectoria de la Asociación Civil El Recreo de San Miguel, la cual, mediante el arte, ha concientizado sobre problemáticas sociales actuales, en beneficio del desarrollo humano.

Justificación

Las manifestaciones culturales y artísticas son esenciales para las comunidades humanas y para sus integrantes, y se materializan en la forma que las personas se conciben a sí mismas y a su propio entorno. Así, “la cultura y las manifestaciones artísticas no sólo han sido capaces de brindar entretenimiento sino también de difundir los derechos humanos e importancia a un sector amplio de la población.” (Carreón 6).

Es frecuente encontrar a artistas, creadores y colectivos artísticos participando en diferentes movimientos sociales, cuyo objetivo es exigir derechos humanos que pretendan trascender hacia la concientización y la denuncia. Sus alcances, el impacto y la efectividad son diversos, por ello, es fundamental conocer sus propuestas y sus reflexiones desde la esfera de las manifestaciones artísticas con visión de derechos humanos promoviendo críticas y alternativas. (Cruzvillegas 64).

La importancia de la responsabilidad social en los colectivos artísticos ha generado el interés de sustentar su labor y compromiso en el entorno. A falta de estudios especializados, se han visto limitados los alcances que se han realizado en materia de artistas socialmente responsables. Por ello, es importante determinar los mecanismos que actúan y definen la responsabilidad social artística, es decir, integración de signos y símbolos capaces de modificar la percepción de una problemática relacionándose

con elementos similares al saber tácito y exponiendo anécdotas, experiencias y percepciones donde la práctica, sumada de la teoría, permita tener una mirada desde lo alto sujeta al arte. (Sofía 28).

Fundamentos teóricos

Por una parte, el arte asociado a las prácticas de conocimientos, imitación, producción y simulacro de la realidad sustentada por la teoría del arte (Jiménez 55). Por otra, desde la responsabilidad social, se analizan los principios de la responsabilidad social en la filantropía, forma de actuar, intervención y cooperación, que mencionan los elementos característicos de la responsabilidad social colectiva; así como las teorías de la responsabilidad social empresarial: instrumentales, integradoras, éticas y políticas, que desglosan características de los estudios de la responsabilidad social.

Destaca la importancia de señalar algunos conceptos clave del arte como mediador: los espacios de acción e integración comunitaria mediante acuerdos entre actores sociales y sectores de la sociedad contribuyendo a la reconstrucción del tejido social, intervención social/comunitaria (Villalobos 136); “campo emergente compuesto por un conjunto de agentes e instituciones desde agencias estatales, organizaciones no gubernamentales, organizaciones sociales formalmente constituidas o agrupaciones informales que impulsan múltiples iniciativas de promoción de disciplinas artísticas” (Infantino 76); responsabilidad colectiva, la participación de los ciudadanos en asuntos públicos, seguido a la toma de conciencia y actuación acorde en busca de concebirse un cambio social en el que ciudadanos cumplen su parte y vigilan las acciones de los gobernantes y empresarios a través de la competencia y cooperación con ellos (Aranda y González 128); y con el sistema de normas y valores, que, de acuerdo a las consecuencias, los actos pueden ser valorados como buenos o malos (Arango 161).

Con respecto al arte socialmente responsable, las actividades artísticas y culturales se sustentan en un trabajo con la sociedad civil y las comunidades (Johnson 4), mientras que los artistas, desde su rol, asumen la responsabilidad de compartir conocimiento con el fin de ayudar al buen desarrollo de la sociedad (Méndez 56), además de que las artes utilizan su propio lenguaje y medios para provocar un cambio o desarrollo del

arte social, dando lugar a la implicación de artistas en la organización de la vida social de su entorno.

La labor del compromiso social o responsabilidad que tiene el arte con las problemáticas que enfrenta la sociedad, brinda alternativas que visibilizan, concientizan y actúan en beneficio de grupos vulnerables, así como el arte como herramienta de autoaprendizaje orientada a brindar soluciones y fomento de valores en la sociedad (Sequeiros 17). Asimismo, mediante la labor del artista se materializan ideas, valores y conceptos que llegan en forma de mensaje a un espectador, el cual, dependiendo del entorno sociocultural en que se desarrolle, logra decodificar y transformar algún aspecto de ver la vida y asumir la responsabilidad de dar un ejemplo a seguir a la sociedad (Méndez 57).

Metodología

Se plantea el interés primigenio de analizar los elementos que constituyen las prácticas socio-comunitarias del arte socialmente responsable de artistas de San Miguel de Allende, dando así un giro sociocultural donde resaltan: la identidad colectiva, la práctica colectiva, la acción colectiva, el arte social, el compromiso social y las experiencias o vivencias personales. Esta metodología tiene relevancia en el estudio de relaciones sociales al hecho de la pluralización refiriéndose a la sensibilidad para el estudio empírico de los problemas (Flick 15). Mientras que, en relación con el enfoque, la investigación es de tipo etnográfico, que tiene la cualidad de describir e interpretar las modalidades de vida de los grupos de personas mediante tradiciones, roles, valores y normas del ambiente generando regularidades que pueden explicar la conducta individual y de grupo en forma adecuada (Martínez 7).

Para la muestra, se trabaja con un estudio de caso específico, el cual aborda de forma intensiva una persona, familia, grupo u organización (Muñiz 1), para lo cual, se ha seleccionado un colectivo con trayectoria mínima de un año en el estado de Guanajuato, trabajando fundamentalmente temáticas sociales y culturales e implicando en sus proyectos artísticos, el compromiso, atención y participación de la ciudadanía: la Asociación Civil El Recreo de San Miguel, cuyos integrantes, en una constatación pre-

ocupación por el desarrollo integral de niños y jóvenes vulnerables de comunidades del municipio, se conforman como agentes sociales que difunden prácticas artísticas socialmente responsables.

La investigación se basó en entrevistas semi-estructuradas a directivos, miembros y artistas de la asociación; técnica que se reconoce como un proceso comunicativo para obtener información de una persona a partir de su biografía, es decir, representaciones asociadas a los acontecimientos del entrevistado, un muestreo por cadena de referencia o bola de nieve, con un participante que puede llevar a otros; realizando un total de diez entrevistas y una primera interpretación de los resultados, mediante cuadros de análisis que permiten categorizar los elementos en la medida de relaciones y vínculos entre categorías.

Análisis

Respecto al primer acercamiento a la interpretación de resultados, se reconsideró la naturaleza de la investigación. Para las respuestas cualitativas se opta por la técnica de interpretación a través de cuadros de análisis que permite categorizar cada uno de los factores que intervienen en las respuestas. Para ello, se seleccionaron las categorías que mayormente resaltaron en el análisis preliminar y permitieron identificar algunos elementos de las prácticas socio-comunitarias que lleva a cabo la Asociación Civil el Recreo de San Miguel. Se muestran las categorías seleccionadas en la siguiente tabla:

Tabla 1. Categorías de análisis preliminar²

Proceso de transformación personal
Valores compartidos
Sentido de pertenencia
Democratización del arte

² Fuente: Elaboración propia

Proceso de transformación personal

Las prácticas socio-comunitarias que se asumen bajo la idea del arte socialmente responsable están sustentadas en un espacio de integración comunitaria que fomenta el interés por la transformación personal de los miembros de la asociación y los sujetos externos al espacio artístico/comunitario. De esta forma, las prácticas artísticas que se desarrollan por medio de la asociación, conllevan algunos elementos como la libre expresión y creatividad, procesos de cuestionamiento sobre las implicaciones del arte en los procesos sociales, crear panoramas alternativos a las realidades que se viven, movilizar conciencias y evitar el conformismo que produce la rutina de la vida diaria, en forma de diálogo o intervención con el espectador.

El arte es evidentemente revolucionario. Simplemente el hecho de ser artista ya es un acto de resistencia. El arte va a hacer que la gente salga de su zona de confort y entre a sus sentimientos que muchas veces evita [...] ¿Por qué pintas? Lo pinto porque es lo que pienso (JL, miembro de la asociación).

Yo lo reduciría al interés por la transformación personal en cualquier término [...] Creo que cuando empiezas a tener este encuentro con las artes, un motor importante es el aprendizaje y la transformación [...] (CS, directora de la asociación).

Valores compartidos

Los sistemas de normas y valores, fundamento de valoración de actos que realizan las prácticas socio-comunitarias de la asociación, definen que esta debe orientarse por la honestidad, confianza, respeto y solidaridad como parte de su filosofía y acercamiento a la comunidad sanmiguelense. Los miembros, a su vez, al compartir y ser parte del espacio, pueden tomar esos valores y asumirlos como propios, siendo así que, ya sea miembro del consejo, trabajador administrativo, docente o alumno, el aprendizaje y la experiencia colaborativa propician que los valores trasciendan el lugar, es decir, un sistema de red social que tiene su centro en la Asociación Civil y que, a donde vayan, los que se asumen como parte de la asociación, enseñen esos mismos valores a otros sujetos.

Creo que los valores que tiene el espacio son los mismos que yo he compartido dentro de él, como el que las personas sean confiables [...] la honestidad, confianza y respeto que siento mucho en el espacio (DV, asistente administrativa).

El valor principal es el de la solidaridad, que nos reflejan mucho a los maestros. Nosotros siempre sentimos solidaridad ahí y, por lo mismo, nosotros la reflejamos a los alumnos [...] el hecho de que, desde arriba, te van a hacer sentir bienvenido y solidario cuando tú necesites algo, es esa misma cadenita que uno hace con los alumnos. Que tú, igualmente, quieres que ellos se sientan respaldados, con la confianza del espacio, que se sientan apoyados. Ese es el valor más grande que nos está dando el Sindicato (ML, maestro de música).

Sentido de pertenencia

Una constante de la realidad que vive la asociación ha sido la problemática de pasar del concepto de pueblo a una ciudad turística internacional, que ha dado como resultado el alejamiento de los sanmiguelenses hacia las comunidades por la llegada de los extranjeros, quienes se han apropiado del centro del municipio y que, mediante la agenda turística, se desarrollan proyectos artísticos en función de las necesidades particulares, sin considerar a los locales. Para la asociación, uno de sus mayores referentes para considerar sus prácticas socio-comunitarias ha sido la responsabilidad colectiva que ha buscado la integración, participación y desarrollo de los sanmiguelenses por medio de la intervención comunitaria/ artística con enfoque de centro cultural comunitario, es decir, para la comunidad. Con esto, no cerrando las puertas a extranjeros, considerar en primer plano a la gente local, brindando un espacio independiente y alternativo que les haga sentir el “aquí seguimos”.

[...] en realidad surge como esta Asociación Civil, pensada en que los jóvenes de San Miguel tuvieran una alternativa ¿no? artística y cultural [...] Como dar una alternativa artística y cultural a la juventud de San Miguel (CS, directora de la asociación). Es como un homenaje al sitio aquí, no me voy a ir. Es algo emblemático de decir “aquí seguimos”. La parte local, de protesta, de “te estoy observando”. Aunque esté cerrado aquí sigo. (JA, miembro de la asociación).

Democratización del arte

Uno de los mayores compromisos que ha tenido el arte y que no siempre logra, sea por el paradigma del arte elitista, ha sido llegar a todos para comprender las propuestas artísticas. Sin embargo, la asociación ha propiciado la participación de los ciudadanos con prácticas socio-comunitarias en espacios de acción pública, llevando cultura a los que no tienen acceso a esta, con el fin último de mantener contacto con su gente, pueblo y cultura. La asociación, dentro de sus intereses por democratizar la cultura, es ejemplo de un espacio accesible en cuanto a sus costos –al encontrarse carentes de participación los sanmiguelenses–, ya sea de talleres o cartelera de eventos para la gente local, y se han desarrollado proyectos artísticos comunitarios que llevan la cultura, talleres, eventos, conferencias y promueven a los mismos lugareños de las comunidades, para llevar sus prácticas artísticas al centro de la ciudad.

Llevar cultura a los que no tienen acceso a la cultura. Cultura en general. A través de lo artístico, pero, por ejemplo, artes plásticas no podemos dar aquí. Entonces, son más bien artes interpretativas que están constreñidas por el espacio. No podemos tener salones muy equipados. Con trabajo tenemos salones con duelas, la cafetería y el salón de música. De acuerdo con nuestras posibilidades, seguimos trabajando con eso. Mantener vivo ese contacto de la gente con su pueblo y su cultura. (JL, miembro de la asociación).

El compromiso social que tiene el arte y que muchas veces no logra, es acercar a todos, absolutamente a todos, que, a lo mejor, lo que a uno no le va a llegar a otro sí, pero que tenga la capacidad de que todos lo vean, sientan y disfruten [...] el arte no es un diálogo entre artista y obra, es un diálogo entre artista, obra y espectador [...] Porque realmente no solo es cómo te llega, sino también, crear te ayuda a entender muchas cosas y a ti también te sirven. Si tiene un compromiso social importante y no necesariamente con los creadores, sino con los receptores (IC, maestra de danza).

Reflexiones preliminares

Con los primeros resultados de análisis y teniendo presente el objetivo de analizar los elementos que constituyen las prácticas socio-comunitarias del arte socialmente responsable de los artistas sanmiguelenses, se pudo definir que una práctica socio-comunitaria de arte socialmente responsable debe tener un constante proceso de transformación personal, en el cual, el sujeto, sea miembro o espectador, se cuestione a sí mismo, exprese sus ideas y manifieste sus emociones a través de prácticas artísticas, se pueda identificar con el espacio mediante un sentido de pertenencia que le permita no solo actuar hacia afuera con los mismos valores que hay dentro de la asociación, es decir, compartir el aprendizaje que hay dentro, para replicarlo en su entorno cotidiano y tratar de disipar el paradigma del arte elitista, haciendo ver la importancia que tiene en el desarrollo del ser humano la intervención de la cultura y sus manifestaciones artísticas, para lo cual, democratizar el arte es una forma de promoción para las comunidades que no tienen acceso a la cultura, así como, la importancia del rescate de sus propios espacios que les hacen ser parte de la cultura de San Miguel de Allende. De esta manera, la investigación está en curso de fundamentar las prácticas socio-comunitarias que den la pauta del trabajo del arte socialmente responsable.

Fuentes consultadas

- Alaniz, Itzel. Z. “El Cenart sale a la calle, desde la prevención social hasta la formación de públicos y artistas”. *Revista de derechos humano Dfensor*, n.º9, 2010, pp. 38–42. <https://es.scribd.com/document/332855371/Arte-y-Derechos-Humanos>
- Aranda, José María y González, Sergio. “Problematización de la responsabilidad social o colectiva”. *Ciencia Ergo Sum*, vol. 18, n.º2011, pp. 125–134. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10418753003>

- Arango, Rodolfo. “La responsabilidad colectiva ante la crisis moral y política colombiana. Araucaria”. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 15, n.º29, 2013, pp. 155–167. <http://institucional.us.es/revistas/Araucaria/Año%2015%20%20Nº%2029%20%202013/La%20responsabilidad%20colectiva.pdf>
- Carreón, Manuel. “Reflexión en torno al derecho a la cultura”. *Revista de derechos humanos Dfensor*, n.º9, 2010, pp. 6–11. <https://es.scribd.com/document/332855371/Arte-y-Derechos-Humanos>
- Cruzvillegas, Jesús. “Los patitos feos. Promoción de los derechos humanos a través de las manifestaciones artísticas”. *Revista de derechos humanos Dfensor*, n.º9, 2010, pp. 60– 64. <https://es.scribd.com/document/332855371/Arte-y-Derechos-Humanos>
- Dayán, Jacobo. “El artista comprometido”. *Revista de derechos humanos Dfensor*, n.º9, 2010, pp. 42– 44. <https://es.scribd.com/document/332855371/Arte-y-Derechos-Humanos>
- Flick, Uwe. *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata S. L., 2004.
- Infantino, Julieta. “Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas”. *Cuaderno 71*, n.º71, 2019, pp. 75–91. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_articulo.php?id_libro=694&id_articulo=14746
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Editorial tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2006.
- Jiménez Sequeiros, María. A. *Arte de contexto y acción social. Prácticas artísticas colaborativas en el contexto social español a comienzos del siglo XXI*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.
- Johnson, Corinne. *El arte como herramienta para la transformación social*. IS Barcelona, 2006.
- Martínez, Miguel. *El método etnográfico de investigación*. 2005. https://www.uis.edu.co/webUIS/es/investigacionExtension/comiteEtica/normatividad/documentos/normatividadInvestigacionenSeresHumanos/13_Investigacionetnografica.pdf
- Muñiz, Manuel. “Estudios de caso en la investigación cualitativa”. *Facultad de Psicología, División de Estudios de Posgrado Universidad Autónoma de Nuevo León*, 2010. https://psico.edu.uy/sites/default/files/cursos/1_estudios-de-caso-en-la-investigacion-cualitativa.pdf

- Méndez, Agostina. “La responsabilidad social del arte”. *Escritos de la Facultad*, vol.9, n.º81, 2013, pp.56–58. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/431_libro.pdf
- Neira, Fernando. (2012). “Culturas del espacio y procesos artísticos colectivos participativos. Casos recientes en México D.F., Bogotá D.C. y Medellín”. *Praxis y Saber*, vol.3, n.º6, 2012, pp. 17–42. https://www.researchgate.net/publication/308035423_Culturas_del_espacio_y_procesos_artisticos_colectivos_-_participativos_Casos_recientes_en_Mexico_DF_Bogota_DC_y_Medellin
- Sofía, Gabriele. *Las acrobacias del espectador*. Paso de Gato, 2015.
- Villalobos, A. “Arte participativo en sectores populares del entorno urbano. Dos casos en Colombia y México”. *El Ornitórrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, n.º8, 2018, pp. 134–147. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=5315/531557110006>

**Poéticas en la
práctica escénica**

La Guerra de Malvinas: memoria, historia y representación

Ricardo Dubatti¹

Estudiar la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982) reporta una serie de singulares desafíos. Ante todo, es un hecho histórico atravesado por dos procesos de gran complejidad. Por un lado, antes de impulsar la guerra, la Junta Militar que dirigía el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976–1983) había sido directamente responsable de organizar la violencia estatal y para-estatal que atravesó buena parte de la década de los setenta (Calveiro). Por el otro, la guerra se montaba sobre la *Cuestión Malvinas*, proceso histórico extenso, multifacético y supranacional que aúna todas las líneas de acción asociadas a la disputa por la soberanía de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Dicha Cuestión incluye y excede fechas clave como el 3 de enero de 1833 (usurpación británica) o el 2 de abril de 1982 (inicio de la guerra). Al mismo tiempo conecta estas situaciones con el presente, en tanto la disputa no ha concluido y no es simplemente clausurable, en oposición a lo propuesto por Vicente Palermo.

Esta tensión (sumada a las complejas condiciones de la batalla) transforma a la Guerra de Malvinas en *acontecimiento* (Badiou), un hecho que introduce un marco simbólico / referencial que deviene en un antes y después en la historia. Así, la noción de *pos-guerra* ofrece un indicio sobre el espesor de los hechos: de acuerdo al prefijo ‘pos-’, es tanto lo que viene inmediatamente después de la guerra como lo que ocurre como su resultado. Debido a esto, entender la guerra de Malvinas marca una acción necesaria para pensar el presente.

Dentro de este panorama, el teatro resuena singularmente. Como vimos en otros artículos (R. Dubatti 2017, 2019, 2020a), correspondientes a la Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982–2007): poéticas dramáticas, historia y me-

¹ Doctorado en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Historiador y crítico teatral, dramaturgo, músico.

moria”, el teatro es un medio imaginista específico (Rozik) que articula un modo único de unir convivio, historia, memoria y comunicación a través de la poiésis corporal. De allí su fuerza como “metáfora epistemológica” (Eco 1985), que le permite volver sobre el pasado y, en el mismo acto, aportar nuevas miradas. Así, el arte dramático deviene un observatorio privilegiado para el “teatro de operaciones” de la guerra, con especial atención a las representaciones (Chartier 1992, 2007). En un artículo central para nuestra investigación, Julio Cardoso propone pensar la posguerra como un “campo de batalla”, siguiendo esta idea, podemos multiplicar esa lectura y conceptualizar un “teatro de operaciones”, en tanto incluye numerosos frentes de batalla posibles. El estudio de Chartier implica ver de qué modo el teatro ha pensado y piensa todavía la Guerra de Malvinas desde sus coordenadas únicas (diferentes y, por lo tanto, complementarias con otras disciplinas como el cine o la narrativa).

El teatro ha seguido de cerca a la guerra. Comenzando ya en 1982 –a través de *El Sr. Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo–, el teatro argentino ha producido al día de la fecha más de cien casos de estudio, con diversas poéticas, concepciones y coordenadas cartográficas (R. Dubatti 2020a).² Al indagar sobre las representaciones se hace necesario realizar un trabajo de análisis productivo sobre las micropoéticas.

Herramientas metodológicas

Para el análisis tomamos dos ejes fundantes, uno vinculado con el estudio de cada micropoética en sus rasgos y su contexto de producción singulares (eje sincrónico) y otro desplegado en una línea de tiempo, con cada caso marcando un punto (eje diacrónico). El trabajo con estos dos ejes favorece una mirada transversal que facilita relevar tanto la singularidad de cada caso de estudio como líneas de quiebre y de continuidad que se manifiestan al examinar los procesos históricos en movimiento.

Para el análisis de las micropoéticas en su eje sincrónico seguimos seis pasos: 1) caracterizar el texto dramático conservado; 2) relevar metatextos y bibliografía asociados al caso de estudio; 3) reconstruir la génesis de la poética; 4) describir los principa-

² Para una exposición pormenorizada de estas líneas fundantes, remitimos especialmente a R. Dubatti 2019 y 2020.

les procedimientos constructivos; 5) identificar los *topics*; y, por último, 6) analizar el aspecto semántico.

Características del (los) texto(s) dramático(s) conservado(s)

En el primer paso, confrontamos las características de los distintos textos dramáticos conservados (según la clasificación de tipos propuesta por J. Dubatti 2020) para identificar su relación temporal con la escena (textos pre-escénicos, escénicos y post-escénicos)³ y el sujeto creador (dramaturgia de autor, de director, de actor, de grupo, etc.). En el caso de que se conserven diversas versiones de la obra, es en esta instancia que se justifica qué texto(s) se considera relevante(s) analizar.⁴

Siguiendo la propuesta de Jorge Dubatti (2020), el punto de partida debe ser una concepción ampliada del texto dramático. Así, el texto dramático es

todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, en un proceso de escenificación, está siendo (en escena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de los tres sub-acontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial. (43).

³ Siguiendo una vez más a J. Dubatti (2020), hallamos cuatro tipologías de texto: I) texto dramático *pre-escénico (de primer grado)*, texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito antes e independientemente de la escena; II) texto dramático *escénico*, clase de texto literario-teatral, corporal (en tanto producido por un cuerpo), heteroestructurado (Lotman 21 y 61) por la literaturidad y la teatralidad, que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita; III) texto dramático *post-escénico*, texto literario producido mediante la notación (y transformación) de un texto escénico, incluido el repertorio de acciones no verbales del acontecimiento teatral; IV) texto dramático *pre-escénico (de segundo grado)*, reescrituras literarias de gabinete, con nuevas marcas independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

⁴ Nuestro trabajo focaliza sobre los textos dramáticos (no en textos espectaculares, según la distinción de De Marinis), pero si se trata de textos post-escénicos, necesariamente haremos referencia al texto espectacular, o al texto dramático escénico.

Esto marca un giro epistemológico sobre la noción del texto dramático y abre un espectro mayor de recursos textuales y escénicos que enriquecen y complejizan los alcances del estudio, especialmente valioso al pensar la memoria de la guerra como un conjunto de memorias en pugna (Schmucler).

Al mismo tiempo, el uso de una definición ampliada del texto dramático reclama la subsecuente ampliación del concepto de dramaturgia, o mejor aun, de dramaturgias, en plural. Esto introduce una serie de relaciones fundamentales a considerar en nuestro análisis (incluimos ejemplos que ilustran la ampliación del corpus):

- a) con el acontecimiento teatral, que nos permite considerar las obras en su relación (potencial o pragmática) con la escena, ya sea como textos dramáticos pre-escénicos (de primer grado), escénicos, post-escénicos, pre-escénicos (de segundo grado). Así proponen relaciones radicalmente diferentes *Del sol naciente* (1983), de Griselda Gambaro (texto pre-escénico de primer grado), y *El sur y después* (1987), de Roberto Cossa (dramaturgia pre-escénica de segundo grado);
- b) con la figura del “autor”, que se multiplica a través de nuevas modalidades: dramaturgia de gabinete, de actor, de director, etc. Así hallamos propuestas diversas como *Las Malvinas* (1995), de Osvaldo Gugliemino (dramaturgia de gabinete) o *Los que no fuimos* (2007), dirigido por Paco Giménez (dramaturgia colectiva / de dirección);
- c) con poéticas específicas, que iluminan otros enfoques posibles a los tradicionalmente atribuidos a la dramaturgia de autor (usualmente limitada a diálogo y acotaciones), íntimamente conectados con la práctica, como en *Silencio ficticio* (2010), de Andrés Fernández Cabral, y la narración oral, *Los hombres vuelven al monte* (2012), de Fabián Díaz, y la poesía dramática, o *Aliados* (2013), libreto de Esteban Buch y música de Sebastian Rivas, que explora el lenguaje de la ópera contemporánea;
- d) con lo particular, a través del carácter automodélico de cada texto (Lotman), portador de sus propias “matrices de representatividad” (Ubersfeld) y por tanto multiplicador de sentido, que distancia a las piezas de los géneros teatrales (ultracodificados), como ocurre con *Mar en calma* (1992), de Alfredo Rosenbaum, o *Bar Ada* (escrita entre 1988 y 1993), de Jorge Leyes;

- e) con la reescritura, de fuentes teatrales y no teatrales, como ocurre en *Gurka (un frío como el agua, seco)* (1988), de Vicente Zito Lema, monólogo basado en una entrevista realizada y publicada por el autor unos meses antes, o en *Hanz y Shoshana* (2018), lectura que Sebastián Kirsznér hace sobre la guerra en base a una reescritura muy libre de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare;
- f) con fenómenos de liminalidad, donde la tensión entre teatro y no-teatro habilita nuevas dinámicas, como la relación particular entre teatro y museo que Federico León propone en *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), el diálogo entre teatro y audio tour en *Operación 7.02* (2005), de la compañía BiNeural–MonoKultur, o el complejo dispositivo escénico de *Campo Minado / Minefield* (2016), por Lola Arias, que combina proyecciones en tiempo real, música en vivo y seis ex combatientes (tres argentinos y tres británicos);
- g) con la forma particular de articular sus reglas internas según el sistema de convenciones de cada poética, como podemos ver en el cerrado sistema de convenciones de *El corazón en Madryn* (1985), de Carlos “Tata” Herrera, o la apertura de *La Argentina Mágica* (2014), de Carlos Werlen (formada con textos extraídos de discursos reales y algunas matrices del “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor);
- h) con los procesos de composición, que permiten reconocer versiones diversas de los textos, con espectáculos que poseen varias versiones como *Laureles* (1983), de Mónica Greco y José Luis de las Heras, donde se produce un texto pre-escénico de primer grado (resultado de una documentación minuciosa), después transformado en un segundo, luego del trabajo sobre los ensayos previos y posteriores al estreno.

Como anticipamos, damos prioridad a las primeras dos relaciones enunciadas (dramaturgias – acontecimiento teatral y dramaturgias – sujeto autoral). Ambas ofrecen una base sobre la cual es posible desplegar las demás relaciones de forma complementaria, de acuerdo a las características específicas de cada caso de estudio.

Metatextos y bibliografía sobre el texto

En el segundo paso tenemos en cuenta los metatextos producidos por los artistas (artículos, prólogos, entrevistas, textos en programas de mano de los estrenos, etc.) sobre la obra estudiada, así como los aportes relevantes de la bibliografía periodística y/o académica relativa a dicho texto. Resulta insoslayable la consideración de los metatextos ya que incluimos en nuestro estudio obras que desambiguan su vínculo con la Guerra de Malvinas a través de los mismos (por ejemplo, *Casino. Esto es una guerra*, de Javier Daulte). Al mismo tiempo, estos materiales aportan herramientas valiosas para enriquecer el trabajo con los ángulos de la estructura, la concepción y el trabajo (J. Dubatti 2009) y examinar la micropoética desde las particularidades de su construcción.

Génesis de la poética

En el tercer paso, ofreceremos el análisis de aquellos elementos que iluminan los procesos de composición (Poética Genética) de las piezas teatrales, ya sea porque se conservan pretextos o borradores, porque hay diferencias relevantes entre el texto pre-escénico y el post-escénico, o existen textos no dramáticos previos en los que se basa la escritura dramática, como en el caso del ya mencionado *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Zito Lema. El análisis de materiales previos implica de este modo pensar la composición como proceso desarrollado en el tiempo (Lois), y no solo como resultado. Al igual que ocurre con el paso previo, comprender los procesos y el devenir compositivo aporta elementos que echan luz sobre estructura, concepción y trabajo.

Principales procedimientos constructivos (estructuras)

En un cuarto momento, describimos e interpretamos la estructura poética de las piezas para destacar sus principales procedimientos constructivos y establecer relaciones entre la micropoética del texto, grupos macropoéticos y poéticas abstractas. Para ello relacionamos micropoética, macropoética y poética abstracta según la Poética Comparada (J. Dubatti 2009), estableciendo observaciones sobre los principales procedimientos constructivos de las estructuras desde seis ángulos de abordaje:

1. ángulo de la historia: seguimos al respecto a Mieke Bal, que observa:
Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. (13).
Si bien Bal propone el concepto para su uso en el estudio de la literatura, transportamos el término al campo del teatro en tanto la estructuración de la historia organiza el sentido de la pieza. Para su análisis recurrimos al modelo de análisis de Osvaldo Pellettieri (21–26), que presenta dos aspectos esenciales: estructura profunda (aspectos de la sintaxis y el modelo actancial) y estructura de superficie (procedimientos de la intriga, sistema de personajes, causalidad, etc.).
2. ángulo sensorial: implica el modo en el que se articula la escena desde la perspectiva de lo sensorial. Dentro del corpus de Malvinas contamos con dos casos que, por ejemplo, parten de la anulación del código visual: *74 días, Malvinas* (2016), de Marcelo Altable, y *Teatro Ciego de Malvinas* (2018), realizado por Colegio Secundario de Estudiantes de La Plata.⁵
3. ángulo referencial: de vital importancia en el trabajo con teatro histórico y/o memorialista, este ángulo marca las coordenadas en las que se construye el relato y orienta la interpretación de otros aspectos (especialmente el ángulo voluntario, los *topics* y la semántica). Para ello seguimos a Benjamin Harshaw (227–251), que conceptualiza dos Campos Referenciales con los que el texto dramático se vincula: uno externo (CRE, o extratextual), centrífugo, asociado a todo lo que envía hacia afuera del texto y su universo poético, y uno interno (CRI), que remite centrípetamente a la poética, desde una perspectiva intratextual o autotextual.
4. ángulo lingüístico: refiere a los procedimientos verbales del texto dramático, e incluye todos sus aspectos constitutivos, como los parlamentos y las acotaciones. No solo analizamos su estructuración sino también su composición, en tanto

⁵ No hemos podido identificar a los autores del guión. En la página web oficial del Club Estudiantes de La Plata utilizan la denominación aquí relevada: <https://www.estudiantesdelaplata.com/teatro-ciego-en-el-senado/> La obra contó con el apoyo del Centro de Ex Combatientes Islas Malvinas (CECIM) de La Plata.

ofrece claves para la interpretación (por ejemplo, el uso sistemático de palabras que remiten al campo referencial de la guerra, como los eufemismos ‘bailar’ o ‘confite’).

5. ángulo semántico: contempla aquellos procedimientos utilizados para la producción de sentido al interior de la poética. Implica la articulación de todos los recursos empleados, ya sean intratextuales o autotextuales. En este sentido, ocupa un rol central la semantización de la forma (Szondi).
6. ángulo intencional o voluntario: como propone Darío Villanueva (114), este ángulo remite al diseño que toda poética realiza de acuerdo a una pragmática implícita del lector / espectador. Se articula entonces de acuerdo a las competencias y conocimientos que este porta, pero también a los objetivos que la poética articula. Esto es especialmente claro en obras explícitamente memorialistas como *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* (1992), de Osvaldo Buzzo y Nestor Zapata, que no solo delinean un modo singular de pensar la guerra, sino que apuntan al accionar del espectador.

Si bien en principio puede parecer una división en categorías cerradas o estancas, nuestra propuesta no apunta a una separación taxativa. Por el contrario, apelamos a estos ‘ángulos’ justamente como medio para operar una división teórica que nos permita diseccionar y reconocer cómo se articulan de modo organizado, jerárquico y concertado, los procedimientos de cada micropoética. Como hemos observado, algunos de estos ángulos operan conjuntamente y, en ocasiones, dependen de la orientación teórica que ofrecen los metatextos y el análisis genético.

Identificación de los *topics*

El quinto paso consiste en reconocer y relevar los *topics*. En *Lector in Fabula* (1993: 125–134), Umberto Eco afirma que “el topic es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto (se trata de una oposición entre instrumento pragmático y estructura semántica)” (126). En relación a esta oposición, señala que

hay topics que pueden plantearse como macroproposiciones de fábula (el topic de la primera parte de Caperucita Roja es, sin duda, ‘encuentro de una niña con el lobo en el bosque’, la macroproposición que se obtiene por abstracción a partir de las estructuras discursivas es ‘una niña encuentra al lobo en el bosque’). Pero también hay topics de oración y topics discursivos que desaparecen cuando se abstrae el ‘tema dominante’ de un texto. (126).

Por lo tanto, “el topic no sólo sirve para disciplinar la semiosis y reducirla: también sirve para orientar la dirección de las actualizaciones” (127).

Los topics forman un entramado de referencia clave para la construcción de sentido de las obras, que opera por contraste, combinación y superposición.⁶ Por tanto, deben ser compartidas por el sujeto creador y el lector / espectador, ya que su administración orienta cómo se interpreta el texto dramático. Sin embargo, debido a su carácter abductivo portan también el potencial de ser dirigidos unilateralmente por el lector / espectador. Así, no es extraño en el corpus de Malvinas que algunas piezas previas a la guerra sean interpretadas como testimonios culturales de la posguerra. Tal es el caso de *El inglés* (1974; reestrenada, no casualmente, el 3 de enero de 1983, a 150 años de la usurpación británica), de Juan Carlos Gené.⁷

Los topics ofrecen una valiosa herramienta para examinar cómo se producen las apropiaciones (Chartier 1992, 2007) de los hechos históricos, pero también de los imaginarios sociales (Baczko). A través de su relevamiento podemos formular un catálogo de estas imágenes recurrentes (damos una primera mirada en R. Dubatti 2020b) y sus usos en las poéticas.

⁶ Si observamos los topics de la Guerra de Malvinas, veremos que en los textos que no se hace mención explícita al territorio, son altamente frecuentes las imágenes del “clima hostil” de las islas. Esto se debe a que el imaginario social referido al asunto es uno de los más fuertes y por tanto uno de los más eficaces. Diferente es si hace referencia al uso de bombas de fósforo, que resulta poco ilustrativo para alguien que no esté familiarizado con su reglamentación.

⁷ Estudiamos el caso en relación a Malvinas en un artículo de próxima publicación (Dubatti en prensa).

Semántica

Finalmente, en el sexto y último paso, nos ocupamos de la semántica del texto como síntesis de todos los otros elementos examinados (allí su diferencia con el aspecto semántico de la estructura interna de la obra). En esta última instancia, recopilamos la información desplegada en todos los pasos anteriores en virtud de la pregunta sobre cómo produce sentido el texto (semiosis poética) en relación a la Guerra de Malvinas, qué sentidos despliega, cómo opera en tanto metáfora epistemológica (Eco 1985), la semantización de la forma (Szondi) y la representación (Chartier 1992, 2007). Al mismo tiempo, incorporamos sus topics, cómo se enlazan y de qué manera articulan un entramado de sentido. Tenemos en cuenta también cómo se relacionan estos elementos con los metatextos y su Crítica Genética, con el objeto de comprender cómo se articula su producción de sentido en relación con el trabajo y la concepción.

Reflexión

Consideramos que estas herramientas son de interés, debido a que posibilitan un análisis sistemático, productivo, de las micropoéticas, en tanto permite caracterizar sus elementos constitutivos. Esta división también enriquece la lectura sobre los topics y la semántica, permitiendo el trabajo con un eje sincrónico pasible de ser desplegado en el tiempo como un eje diacrónico. Estas herramientas nos permiten atender de qué modos el teatro ha producido representaciones mediante las cuales ha pensado (y continúa pensando al día de hoy) la Guerra de Malvinas.

Fuentes consultadas

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, 1991.
- Badiou, Alain. *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. Herder, 1997.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.

- Cardoso, Julio. “La posguerra como campo de batalla”. En Cardoso, J. (comp.) *Primer congreso Latinoamericano “Malvinas, una Causa de la Patria Grande”*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 2013, pp. 198–214.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 2019.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, 1992.
- Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa, 2007.
- De Marini, Marco. “Re-pensar el texto dramático”. En *busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna, pp. 137–144.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, 2009.
- Dubatti, Jorge. “¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?”. *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), Madrid, IIº Época, N° 44 (enero–junio), 2020, pp. 31–66. Disponible: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT>
- Dubatti, Ricardo. “Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra”. *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017, pp. 7–21.
- Dubatti, Ricardo. “Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos”. *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2019, pp. 7–38.
- Dubatti, Ricardo. “Prólogo. La guerra en el teatro: representar la Guerra de Malvinas en la escena”. *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Instituto Nacional del Teatro / Ediciones del CCC, 2020a, pp. 9–42.
- Dubatti, Ricardo. “Malvinas a través del teatro: primer acercamiento a los *topics* para representar la guerra”. *Anuario del Centro Cultural de la Cooperación 2020*. Edición digital, 2020b.
- Dubatti, Ricardo. “Hipótesis de conflicto: *El inglés*”. En Koss, N. (coord.) *Actas del Congreso Internacional Juan Carlos Gené. Obra, poética, pensamiento, gestión, política*. Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, en prensa.

- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Planeta–Agostini, 1985.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, 1993.
- Harshaw, Benjamin. “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”. *Poetics Today*, 5, 2, 1984, pp. 227–251.
- Lois, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Editorial, 2001.
- Lotman, Yuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, 1996.
- Palermo, Vicente. *Sal en las heridas. Las Malvinas en la cultura argentina contemporánea*. Sudamericana, 2007.
- Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949–1976)*. Galerna, 1997.
- Rozik, Eli. *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue, 2014.
- Schmucler, Héctor. *La memoria, entre la política y la ética*. Clacso, 2019.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*. Destino, 1994.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva, 2004.

Campo minado de Lola Arias y la disputa por la memoria de Malvinas

Ernesto Dufour¹ César Trejo² y María Sofía Vassallo³

Las Malvinas son dos islas del Atlántico Sur usurpadas a la Argentina por Gran Bretaña a comienzos del siglo XIX y por las cuales nuestro país siempre ha reclamado. En abril de 1982, la dictadura militar argentina encara su recuperación. Inglaterra responde con la movilización de su fuerza naval al Atlántico Sur. La guerra dura 74 días en los que mueren 649 argentinos. En la actualidad Gran Bretaña tiene allí poderosas bases militares, que constituyen una amenaza para la Argentina y para toda América del Sur. Desde Malvinas ocupan, controlan y explotan la tercera parte del territorio argentino que incluye también el mar. La memoria de la guerra de Malvinas de 1982 está muy viva en los argentinos y es objeto de disputa. Nos proponemos analizar acá de qué manera la obra *Campo minado* participa en esa disputa. Esta investigación es resultado de nuestro proyecto “*Campo Minado* y las sutiles formas de la dominación colonial británica. Desmontaje de la obra teatral de Lola Arias protagonizada por veteranos argentinos y británicos de la Guerra de Malvinas”.⁴

El proyecto *Campo minado* dirigido por la artista argentina, Lola Arias, reúne a tres veteranos británicos (dos ingleses y un nepalés al servicio de la corona británica) y tres argentinos de la Guerra de Malvinas de 1982. Lou Armour, David Jackson y Sukrim Rai son los oficiales al servicio de las fuerzas armadas británicas y Rubén Otero, Daniel

¹ Doctorante en Geografía por la Universidad de Buenos Aires, en donde es Docente e integrante del Instituto de Geografía. Investigador del Observatorio Malvinas y del Centro de Estudios de Integración Latinoamericana Manuel Ugarte.

² Coordinador del Observatorio Malvinas (UNLa). Ex soldado combatiente en la guerra de Malvinas, fundador del primer Centro de Veteranos de Guerra de la Argentina en la Ciudad de Buenos Aires y de la Federación de Centros de Veteranos.

³ Doctora en Ciencias Sociales por la UBA). Investigadora del Observatorio Malvinas UNLa, del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica UNA y del Instituto de Investigaciones y Documentación Histórica del Peronismo UNLaM.

⁴ Disponible en https://drive.google.com/file/d/1bot_ocvxAw4OKNXMrj6o9F4yFBBsIq5n/view

Sagastume y Marcelo Vallejo, los soldados conscriptos argentinos. La simetría pretendida es imperfecta. Los tres británicos son oficiales al servicio de las fuerzas armadas inglesas y, los tres argentinos, soldados conscriptos que terminaron en una guerra por sorteo, no sabían dónde iban, ni tampoco por qué peleaban, excepto uno, Marcelo Vallejo, que se presentó como voluntario.

El proyecto *Campo minado* se funda y se desarrolla a partir de dicha asimetría (presentada como simétrica), que es constitutiva del dispositivo y anuncia cómo y desde dónde se pretende orientar la mirada del espectador. La obra es financiada por el British Council, la Embajada de la República Argentina en Gran Bretaña e Irlanda del Norte, el Arts Council England y el Sackler Trust. Esto encuadra el proyecto dentro de lo que, en relaciones internacionales, se llama diplomacia cultural. A diferencia de la propaganda que es una acción unilateral, la diplomacia cultural requiere “el diálogo y la interacción entre las partes implicadas”. Mediante este tipo de producciones artísticas, los británicos se proyectan a sí mismos como innovadores, multiculturales y cosmopolitas, y participan de la “madre de todas las batallas” que es la batalla cultural. El arte contemporáneo es un instrumento clave en la disputa por el sentido.



Foto Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

En el marco de este proyecto, tributario del teatro documental y el biodrama, los veteranos actualizan sus recuerdos de sus experiencias en la guerra de Malvinas y participan como *performers* de una producción escénica compleja, que hilvana confesiones, cartas y objetos personales con fragmentos de video, fotografías y otros documentos de la historia colectiva. Se erige ante los ojos del espectador como un eficaz dispositivo performático en el que se superponen y amalgaman distintos lenguajes artísticos (teatro, cine, música, danza) en diferentes niveles de narración simultáneos (las historias de vida de cada uno de los protagonistas, el relato individual de la experiencia de cada veterano en la guerra y el del complejo proceso sobre la memoria que el propio proyecto artístico promueve y produce).

El espacio escénico representa un set de filmación en el que están dispuestos los instrumentos, cámaras, luces, retroproyector, vestuarios y objetos que se usarán en distintos momentos de la obra. Todo sucede ahí, en escena. Los veteranos/*performers* se cambian de vestuario, desplazan instrumentos y objetos a la vista del público. Hay una gran pantalla cóncava en el fondo sobre la que se proyectan fotografías, revistas, cartas, objetos, videos, *mapping*, las acciones y testimonios de los protagonistas en escena y los primeros planos de sus rostros en tiempo real (que buscan involucrar al público en la emoción de cada testimonio, al hacer perceptible los ojos que brillan o los gestos faciales).

Como en todo biodrama y en el teatro documental, centrados en la investigación histórica a partir de la subjetividad individual, los combatientes hacen de ellos mismos. Esto produce la ilusión de que los veteranos/*performers* no representan sino que simplemente se presentan a sí mismos, sus historias de vida y sus testimonios de la guerra. Sin embargo, hay un arduo trabajo dramático que opera sobre la evocación de los recuerdos de los participantes. Así lo explica la directora: “cada persona hace de su vida un relato y después, yo como autora entro, les digo cosas como ‘esto tendrías que condensarlo o contarlos de esta manera’... Reescribir la historia de otro es un trabajo muy delicado y muy difícil” (Página 12, 20/11/2016). Los recuerdos deben ser reformulados y adaptados para la construcción de un guion teatral y su puesta en escena. Esto requiere que cada uno, paradójicamente, deba ‘memorizar sus memorias’.



La puesta en escena evoca, en los parlamentos de los performers, de diferentes maneras y en distintos momentos, el detrás de escena, el largo proceso de producción de la obra que duró más tiempo que la propia guerra y que requirió la exploración del ‘campo minado’ de los recuerdos de todos los participantes, un profundo trabajo sobre la memoria, en el marco del cual se produce una conversión de cada uno de ellos (y no sólo porque, en este proceso, además de veteranos se vuelven artistas). Esta experiencia grupal genera una nueva interpretación de lo vivido en el enfrentamiento bélico de 1982, treinta y cuatro años después. En ese proceso, todos han tenido que escribir sus memorias en cuadernos Rivadavia, un motivo reiterado a lo largo de la obra que reafirma el carácter testimonial en el que se legitima. La participación en el proyecto modifica profundamente distintas dimensiones de las vidas de los protagonistas, a tal punto que, por las giras y viajes por el mundo, deben cambiar su modalidad de trabajo.

Estos veteranos/*performers* se desenvuelven con soltura en el escenario, con momentos de gran potencia expresiva y emotiva como son los dos números musicales colectivos tributo a dos de las más famosas bandas británicas, Los Beatles y los Sex

Pistols (*Get back*, de John Lennon y Paul McCartney y el final *punk* sobre el sinsentido de la guerra al que nos referimos más adelante).

El estribillo del conocido hit de Los Beatles dice “*get back, get back, / get back to where you once belonged*” (regresa, regresa, / vuelve a donde alguna vez perteneciste). Una rica línea de análisis queda abierta aquí, para seguir trabajando. ¿Quién le dice ‘get back’ a quién en *Campo minado*?

El modo de actuación no se diferencia sustancialmente entre una función y otra. Todos actúan y reproducen el mismo guion cada vez. Se pone en escena la expresión de emociones, sentimientos de los hombres protagonistas, a los que socialmente se considera poco habituados a este tipo de exhibición de la subjetividad. Esto es algo atractivo, que tiene un gran potencial para producir adhesión e identificación, aunque sea una representación guionada y actuada.



Foto Carlos Furman/Complejo Teatral de Buenos Aires

La obra pone en escena la pluralidad de voces. Las principales posiciones en el combate por la memoria tienen su lugar.⁵ Algunas prevalecen y otras resultan doblegadas en la disputa sobre la que opera fuertemente *Campo minado*. Anticipa posibles críticas. Si bien se explicita sobre el escenario la voluntad de no representar el rol de víctimas, en la obra todos lo son y, muy especialmente, los soldados argentinos. Tanto los veteranos británicos como los argentinos aparecen como víctimas de las decisiones de sus gobiernos encabezados por Margaret Thatcher y Leopoldo Fortunato Galtieri. Se usan caretas (para representar a Galtieri y Thatcher) y maquetas de los lugares y campos de batalla (con casitas y soldaditos de juguete) para narrar algunos episodios.⁶

El único adversario que permanece como tal en la obra es la dictadura militar argentina y la guerra de Malvinas aparece como la continuidad del genocidio de Estado. No se evoca en escena ninguno de los tantos actos heroicos individuales y colectivos que los combatientes argentinos protagonizaron en 1982 (apenas una breve mención por parte de uno de los británicos de los vuelos bajos de los aviones argentinos, a los que podían verles el rostro). Lola Arias, como muchos intelectuales vernáculos, interpreta la amplia adhesión popular a la causa de la defensa de la soberanía argentina sobre Malvinas, la tradicional rebeldía argentina contra los poderes del mundo, como producto de la manipulación de los sentimientos nacionales por parte de la Junta mi-

⁵ Disponible en: https://youtu.be/37dEcUO1PfQ?list=PLk_tTPK5AwTGhbAV3R0XrzhyUog8il3ei el documental “Locos de la bandera” de Julio Cardoso (2004), es el primer registro de posguerra que devolvió la voz a los protagonistas más directos de la guerra de 1982, los familiares de los caídos y los ex soldados combatientes. Entre muchas otras producciones, Cardoso también dirigió “Malvinas, viajes del bicentenario” (2010), disponible en: https://youtu.be/kEI86CCBs8?list=PLk_tTPK5AwTGhbAV3R0XrzhyUog8il3ei único testimonio documental del extraordinario evento que constituyó la inauguración del Monumento a los Héroes de Malvinas en el Cementerio de Darwin.

⁶ Como en la obra “Islas de la Memoria. Historias de guerra en la posguerra” (2011) de Julio Cardoso, relato coral realizado a partir de cartas y testimonios de combatientes argentinos, interpretado por una compañía artística itinerante dirigida por Manuel Longueira. “Islas de la memoria” sitúa el conflicto bélico de 1982 en la larga lucha anticolonial que se inicia en los orígenes mismos de la Argentina. La puesta en escena retoma tradiciones del teatro popular rioplatense, en el que el actor entra y sale de la ficción sin transiciones, pasa del drama al humor vertiginosamente e interactúa con el espectador, sin ocultar los trucos escénicos ni sus opiniones sobre la historia que cuenta en escena. Se estrenó en 2012 en el Teatro Nacional Cervantes y se presentó en escuelas, universidades, sindicatos, organizaciones sociales de distintos lugares de la Argentina y de América. https://youtu.be/S6d_wrbR_0I

litar y de la alienación de las masas, de la acción de la dictadura sobre la cultura nacional, que pervive y hay que desarticular. Olvida que la cuestión Malvinas no empieza con Galtieri, sino con la Argentina misma.

La obra se llama *Campo minado* por la experiencia macabra relatada por Daniel Sagastume, quien tuvo que cumplir la orden de recoger los trozos desparramados de los cuerpos de los soldados argentinos que, en una incursión para conseguir alimentos en las propiedades de los isleños, pisaron minas colocadas por el Ejército Argentino, que ‘no avisó’ al respecto. El robo a la población civil era una acción explícitamente prohibida por los mandos argentinos y, en un dispositivo militar, en situación de guerra, no está permitido el desplazamiento por fuera de las posiciones. Sin embargo, debido a los serios problemas de logística y la falta continua de suministros producto del dominio aéreo británico, esas situaciones sucedieron con frecuencia e implicaron el abandono de las posiciones, el riesgo de ser confundido con un enemigo, abatido por los propios compañeros (‘fuego amigo’) y pisar minas, tal como ocurrió en el hecho relatado por Sagastume. Esta escena es central, le da el nombre a la obra y exhibe con claridad la asimetría constitutiva ya mencionada. De esta manera, *Campo minado* reduce la guerra de Malvinas al último capítulo de la dictadura militar.

En cada función se inaugura un presente a partir del cual se produce la representación de la evocación de la memoria de la experiencia del pasado. Los veteranos no se representan a sí mismos en la guerra sino sus recuerdos actuales de esa experiencia, recuperados por el proceso que moviliza la obra. No hay aquí memoria comunitaria, sino vivencias íntimas y personales, encadenadas a valores–fuerza universales y abstractos (paz, amistad, amor por la humanidad) que se inscriben en matrices ideológicas y estéticas promovidas por los países centrales. Los valores “nativos” que inspiran acciones como defender la soberanía, honrar a los caídos, reivindicar Malvinas como causa nacional, aparecen como rasgos secundarios, resabios de la dictadura militar argentina. Estos contrincantes en el conflicto bélico de 1982, comparten secuelas, marcas, un mismo dolor y, en su humanidad, se encuentran y se reconocen como iguales. Por eso no hay nada épico en estas acciones, nada que permita configurar a los veteranos como héroes de guerra. Ambos grupos aparecen subsumidos en la homogeneidad de la humana fragilidad, en el marco de una identidad global, transnacional, ligada a

valores universales de carácter abstracto, que permite, finalmente, eludir las diferencias y el conflicto realmente existente.

Es una obra bilingüe en la que cada uno habla su propia lengua. En los testimonios de los veteranos argentinos aparecen los argumentos sobre los que se funda el histórico reclamo de soberanía nacional sobre las islas, y en los testimonios de los veteranos británicos los argumentos que sostienen la legitimidad de la ocupación. Se presentan los unos y los otros, los dos lados del conflicto, las oposiciones, los antagonismos. Todo se espeja y se equipara. Y no hay resolución posible en este plano. El desacuerdo permanece. Propone la convivencia en el conflicto, la desmitificación del consenso como única forma de coexistencia viable, promueve la aceptación del disenso, de la opinión contraria del otro, un relativismo que supone la convalidación del estado actual de la situación, esto es, la ocupación colonial británica de las islas y el control de gran parte de nuestro mar. Al finalizar este contrapunto argumental, Gabriel Sagastume cuenta que, cuando los veteranos van a dar charlas a las escuelas argentinas, siempre algún chico les pregunta: “vos, en la guerra, ¿mataste a alguien?”.

Esta pregunta da pie a un manifiesto musical en contra de la guerra, construido a partir de una acumulación de interrogantes en inglés que se suman al primero en castellano y constituyen una serie, acompañado por potente música punk, tributo a los Sex Pistols (banda considerada fundadora del movimiento punk, rebelde y detractora de la corona británica) ejecutada por los tres argentinos (Sagastume en guitarra, Vallejo en bajo y Otero en batería) y un británico (Jackson en guitarra). Armour está a cargo del canto/recitado. La banda exhibe la necesaria convergencia armónica de los aportes individuales en la ejecución colectiva del tema musical central, una suerte de comunión musical, la unidad en y por la música.

¿vos peleaste una guerra?
¿por quién peleaste?
¿por la Reina, la Patria, el petróleo?
¿irías a la guerra?
¿irías? ¿irías? ¿irías?
¿alguna vez has mordido una guerra?

¿alguna vez mataste a alguien?
¿viste a los hombres morir?
¿has visto? ¿has visto? ¿has visto?
¿has visto? ¿has visto?
¿alguna vez has estado en el gobierno,
un gobierno que envía a la guerra?
¿alguna vez has tenido un amigo
o un hijo que se suicidó?
¿has tenido un hombre muriendo en tus brazos?
¿has tenido? ¿has tenido? ¿has tenido? ¿has tenido?
¿alguna vez has visto un hombre en llamas?
¿alguna vez has visto a los chicos hundirse en el mar?
[...]
¿has visto? ¿has visto? ¿has visto?
¿has visto? ¿has visto? ¿has visto?
¿alguna vez has estado en la guerra?
¿alguna vez has estado en la guerra?⁷

Este enunciador colectivo argentino/británico está ubicado en el lugar de máxima autoridad y legitimidad para hablar de la guerra, el discurso testimonial: “yo estuve allí, a mí, no me la van a contar”. El veterano es protagonista, testigo y sobreviviente de la guerra. Nadie mejor que él para juzgarla. Se trata de un manifiesto contra la guerra en general y contra la guerra de Malvinas en particular. Destaca los horrores del campo de batalla, las miserias, el dolor y la muerte que toda guerra produce. Es acá donde es posible el encuentro de los seis, en esta experiencia humana, límite, que los atraviesa a todos. La propuesta es eficaz, produce empatía, porque parte del consenso generalizado sobre los horrores de la guerra.

La obra constituye un complejo dispositivo que promueve la paz y la amistad entre los pueblos. ¿Quién puede estar en contra de tan nobles objetivos? Sin embargo, la paz

⁷ Esta es la escena que recorta y difunde el British Council en su canal de Youtube (<https://youtu.be/KPKwOm89Ayk>).

no es simplemente ausencia de enfrentamiento armado. La paz genuina implica, ante todo, justicia y es incompatible con la dominación neocolonial. Por eso, este pacifismo abstracto, desterritorializado, a-histórico y pre-político, elide la cuestión de la justicia sobre la que se construye toda paz verdadera. No diferencia guerras imperiales de guerras nacionales, al contrario, las equipara: “¿por qué hacer la guerra? ¿por la Reina, por la Patria, por el petróleo?”. A los pueblos invadidos, saqueados por las potencias coloniales, sólo nos cabe la sumisión. La obra no cuestiona la relación de poder asimétrica en la que se funda la dominación colonial, por el contrario, reproduce y promueve la naturalización de esa asimetría a través de sofisticados recursos estéticos propios del *off* Broadway o del *off* London, más que del rico e innovador movimiento teatral argentino. En nombre de la paz y el amor entre los pueblos, promueven la aceptación de la situación actual de usurpación de nuestro suelo y nuestro mar y la expoliación de nuestros recursos naturales. La guerra no es el camino; pero la reparación de esta injusticia está directamente ligada a la solución de una parte importante de los principales problemas nacionales. Por eso el genuino encuentro es anticolonial.

Campo minado se presenta como proyecto “humanitario” que viene a “hacer justicia”, a darles la palabra y el escenario a los veteranos de guerra: “hay una cosa que sienten todos los veteranos, y es esta sensación de que nunca tuvieron un reconocimiento al nivel de lo que ellos experimentaron en la guerra. El campo de batalla es una experiencia radical. Por eso era interesante, a ambos lados, darles un reconocimiento, escuchar sus historias” (Lola Arias, Clarín 22/11/2016).

Por eso, *Campo minado* es mucho más que un proyecto artístico, se presenta como un aporte a la paz de la humanidad y, en él, el trabajo de Arias aparece como un demiúrgico escudriñar de almas: “no escribo sobre la guerra, sino sobre el ser humano en la guerra. No escribo la historia de la guerra, sino la historia de los sentimientos. Soy historiadora del alma” (La Nación 2/4/2016).

El proyecto *Campo minado* propone un cambio de perspectivas, no sólo para los ex soldados involucrados sino también para los espectadores. Juega fuerte en la disputa por la representación legítima de la Guerra de Malvinas. Al final, el público aplaude de pie, muchas personas se ven conmovidas y con lágrimas en los ojos. Los seis veteranos saludan abrazados y salen del escenario con gestos de camaradería y complicidad. La obra se presenta como sanadora para sus protagonistas y también para los espectadores.

Campo minado no es sólo un espectáculo, es una experiencia que opera sobre la memoria de los protagonistas, interpela al público evocando sus propias vivencias, memorias y representaciones de guerra de Malvinas y propone una matriz interpretativa que encuadra esa emocionalidad. Como dice Sun Tzu, los mejores generales no son los que ganan todas las batallas sino los que convencen a los rivales de que no tiene sentido pelear.

La deconstrucción en la puesta en escena del hipertexto *Alpha*

Bernardo Martínez Evaristo¹

No hay hechos, sólo interpretaciones.
Friedrich Nietzsche (en Sontag 28)

Antecedentes

El teatro *posdramático*, por su heterogeneidad, puede ser o es, otra manera de ver o de hacer teatro, o como diría Hans Thie-Lehmann respecto a las diversas lecturas que le han asignado a este tipo de teatro: puede ser “como un arte poética de los nuevos idiomas teatrales; como la búsqueda de una teoría política de teatro en el tiempo de los llamados lenguajes posmodernos para pensar dichas formas lingüísticas frente a la exposición directa de temas políticos” (14).

Para comprender esta distinción habría que recalcar que, “desde *La poética* de Aristóteles, el mito es *drama* y se ha entendido como una *situación/acción* o un diálogo en *acción*” (Lehmann 120), o un texto que debe total fidelidad a la construcción del espectáculo y que en el *posdrama* o negación del drama, “la categoría apropiada, no es la de *acción*, sino la de *estado*.” (Lehmann 119); cambio de enfoque que permitiría al espectáculo, presentarse y ser contemplado como una pintura o un paisaje, en la medida que el teatro posdramático niega la articulación de los lenguajes escénicos tradicionales y se arriesga a explorar otro tipo de lenguaje teatral.

Esta verdad nos advierte que, como modo de escritura, hablando del texto, o del trato de la puesta en escena, es necesario abordarlo de manera múltiple por su naturaleza heterogénea: ya sea como una *deconstrucción* al momento de crear el texto o al realizar la dirección escénica, es decir, la destrucción del género *drama* en el texto y en la producción escénica.

¹ Maestrante en Artes Escénicas por la Facultad de Artes Escénicas UANL. Dramaturgo y actor.

Deconstruir es primero romper la “clausura de la representación” (Derrida), es abrir el texto dramático y la puesta en escena a una estructura que no nos limita, sino que, por el contrario, revela cómo están contruidos. Es principalmente marcar la fragmentación, las disonancias, el descentramiento de la representación (Pavis 74–75).

De acuerdo a lo anterior, podemos afirmar que el *posdrama*, después de la presencia de las *vanguardias*, de las que Peter Szondi (1880–1950) advierte en su libro *Teoría del drama moderno*, atestiguaría la “*crisis del drama* por la pérdida de la estructura de un texto teatral o una puesta escena (16), o “*la epicización* que recoge el rasgo estructural común a la epopeya, el relato, la novela y otros géneros” (23).

La llegada del *posdrama* comienza a aparecer en Europa “desde 1970 [trayendo] consigo una nueva forma de discurso teatral designado aquí como *teatro posdramático*” (Lehmann 38), vinculado a la ascensión de la tecnología, al notorio cambio en las ciencias respecto a la *Teoría de la Relatividad del Tiempo* de Albert Einstein (en Simesen de Bielke 53), la *Teoría del caos* de Eduard Lorenz (en Madrid Casado 2) o los cambios decisivos de los medios de comunicación y demás dispositivos electrónicos. Todo ello en conjunto, ayuda a que el teatro muestre rupturas muy provocativas y agresivas, frente a un teatro dramático que se resistía a romper los paradigmas del canon tradicionalista.

Desde entonces, el teatro vanguardista y el teatro posdramático, han sido descritos por los historiadores, analistas y críticos teatrales, como irrupciones, transgresiones, rupturas, cambios en el lenguaje escénico y textual, etc. El teatro *posdramático* muestra cambios drásticos en el texto y en la puesta en escena, cambios que a su vez permiten leer y ver las nuevas propuestas teatrales de distinta manera, donde las redes son múltiples y juegan entre sí, con un texto absolutamente plural o a veces sin textos, sólo partituras o imágenes en movimiento. De esta manera, la morfología del teatro posdramático se halla en el lenguaje cotidiano y no cotidiano, multiplicando su forma de presentarse y representarse, navegando de un tema a otro y explorando nuevas formas de escritura y montaje escénico, donde el espectador desempeña cada vez más un rol participativo.

La puesta en escena del hipertexto *Alpha*

En la producción de *Alpha*, de Enrique Mijares, que se estrena en el Teatro Espacio Rogelio Villarreal Elizondo de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL, el director Richard Viqueira concibe, para seis actores: Janeth Villarreal, Claudia Gallardo, Ingrid Zamarripa, Bernardo Martínez, Marilú Martínez y Yori Jacob, un escenario maleable, un ensamble mecánico de seis tubos de acero calibre 16, de 6.10 mts de largo y 3 pulgadas de diámetro, pendiendo de la parrilla de iluminación, dejando entre esta y el piso, un espacio de 7 metros de altura, suficiente para que los actores pudieran manipularlos, colgarlos y descolgarlos durante la representación.

Teatro arena, el público está distribuido en dos niveles a los cuatro lados, creando así el dispositivo escénico ideal para una puesta en escena de lenguaje posdramático, donde, según reza el programa de mano: “Un grupo de aristócratas se reúne noche tras noche a decidir el futuro del mundo a través de un brindis donde el clasismo, la violencia de género y la barbarie se consuman como la política regente de su modo de gobernar.”

Para lograr su cometido, el director toma como punto de partida el texto *Alpha*, que el autor Enrique Mijares considera una dramaturgia hipertextual, en la cual no se perfilan personajes, acotaciones, tiempos o espacios, ni se enuncian escenas, y donde los parlamentos están distribuido en fragmentos, versos o estrofas que recuerdan la tradición poética o el Himno Nacional Mexicano, y cuyas cifras romanas no guardan el orden numérico convencional, sino que están asignados desde la anarquía, lo aleatorio o contingente. Así, en el inicio del texto original, una X (equis: diez romano) designa a la primera estrofa, en tanto que la siguiente está presidida por el LXXV (setenta y cinco) y así sucesivamente... algo parecido a las recomendaciones que hace Julio Cortázar a sus lectores en su novela *Rayuela*: “se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden [...] En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: 73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 – 4 – 71 – etc.” (1).

Esta disposición *hipertextual* de los fragmentos o parlamentos en que está redactada la obra, le permitió al director escoger frases o fragmentos, convertirlos en diálogos, y otorgarlos a voces femeninas o masculinas sin importar la edad u otros rasgos perso-

nales. De esa manera el texto cobra diferentes significados y puede ser leído, distribuido o realizado escénicamente, de múltiples maneras, de acuerdo al concepto escénico del director.

este texto no es uno de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta perderse de vista, son indecibles [...] los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. (Barthes 3).

El formato peculiar del dramaturgo Enrique Mijares, permitió a Richard Viqueira reorganizar el material fragmentario, convertirlo en diálogos y consolidar en 20 cuartillas, la extensión original de aproximadamente 70. El director no tuvo restricción alguna respecto al texto y empleó a su antojo esa libertad en la utilización de los recursos creativos, añadió música multimedia, desestructuró los textos fragmentarios, reiteró frases, creó un lenguaje apropiado a su montaje de acuerdo a su consideración creativa.

Este tipo de tratamiento en la elaboración del hipertexto *Alpha* confiere una espontaneidad irrestricta al director, quien puede abarcar un sinfín de recursos al momento de la concepción del montaje y cuyo resultado está abierto a múltiples variantes.

Las características en juego son abundantes: planteamiento anecdótico, rizoma o mínima anécdota; convención metafórica, simulación o virtualización de la realidad, pensamiento no arborescente, pensamiento irradiante, intertextualidad, hipertexto; ejercicio espaciotemporal en consonancia con las teorías del caos y de la incertidumbre; acopio alquímico de la inmensa batería de recursos dramáticos, posmodernidad, poscolonialismo, mestizaje, interdisciplinariedad, transversalidad, metateatralidad, narraturgia, teatro sin texto, etc. (Mijares 101).

La puesta en escena realizada por el ‘kamikaze del teatro’ Richard Viqueira, brindó al espectador un espectáculo de múltiples lecturas, y lo mantuvo atento a la interlocución desde el momento de entrar a la sala hasta salir de ella.

El texto sólo era el comienzo. Lo que verdaderamente terminó dando forma al espectáculo, el fenómeno que Jorge Dubatti define convivio teatral: “Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpos presentes, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo espacio) cotidiano” (15–16), fue la dirección escénica: el diseño luminotécnico, el trazo, los desplazamientos de los actores, el ingenioso dispositivo de los seis tubos pinjantes, la elección y la distribución de los diálogos, la agudeza de narrar, de mostrar algo.

Tanto el texto como la puesta en escena constituyen un montaje en diseminación, aquello que Barthes llama *texto esparcido*: “El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias. (Barthes 9).

La labor creativa del director de escena

El punto de partida a visualizar por el director es el *dispositivo escénico*, por medio del cual el director organiza el espacio donde los actores han de mantener la danza y el espectáculo; en este caso, la elección de seis tubos pendiendo de la parrilla de iluminación, piezas fundamentales para la puesta en escena, para la construcción de espacios, a la vez utilizaría que instrumento musical, cuando, en una escena, uno de los tubos funciona como megáfono; en otra, es barra en torno a la cual, los personajes se reúnen a beber, bailar y dialogar; o, en hombros de uno de los personajes, representa la cruz que Jesús cargó durante su recorrido al Calvario. Adolphe Appia llama al dispositivo escénico una máquina de actuar, “ante un dispositivo general que hace cuerpo con el drama, que no es un decorado anecdótico, sino un instrumento de trabajo, a uno se le corta el aliento” (en Pavis 80).

El segundo paso fue la visualización o distribución de los actores en el espacio escénico, que engloba, movimiento o acciones individuales y simultáneas de los actores. Este aspecto corresponde a aquello que Lehmann conceptualiza “diseminación en

el espacio” y consiste en el esparcimiento de los actores: “La presencia de un cuerpo humano sobre la escena estructura el espacio visual.” (269). Este aspecto abarca tanto la posición y tránsito de cada uno de los actores, como la colocación de los tubos, su utilización y su desplazamiento en el espacio escénico.

En el escenario-arena los actores se juegan la vida manipulando, a modo de herramientas, armas o puntos de referencia, los enormes tubos de acero que cuelgan de la parrilla y de la cual, conforme transcurre el tiempo teatral y se suceden las escenas, han de descolgarlos, para ejecutar con ellos, la danza demagógica. Las escenas proponen espacios múltiples y múltiples actitudes de los personajes; el espectáculo es un hecho *inmersivo*; los espectadores se adentran en el hecho escénico a través de los diálogos que escuchan, o por las acciones riesgosas que ejecutan los actores al ascender a horcajadas por los tubos colgantes, al realizar con ellos balances a modo de péndulo o giros, cual si se tratara del rotor de un helicóptero.

El director Viqueira provoca, conmueve y afecta al público con un trato *inmersivo* de una puesta en escena personalísima a la cual denomina *demagogia dancística*.

“La inmersión consiste en sumergir a los espectadores, individuales o colectivamente, en un lugar, un entorno, un ambiente que les facilitará su descubrimiento o redescubrimiento del mundo, que les hará vivir un momento auténtico e intenso en contraste con su vida cotidiana paralizada por las costumbres y las banalidades” (Pavis 172). Este trato especial se mantiene y se intensifica conforme avanza la obra, intersectándose bailes, gritos, guiños y diálogos con el público, haciendo todo para dar al espectador una experiencia inolvidable: “se hace todo para dar al espectador la impresión de que se están ocupando individualmente de él y que él va a vivir una experiencia que va a cambiar su vida” (Pavis 172).

El cuerpo del actor es fundamental para que el dispositivo escénico se mantenga en tensión y para que los actores se sostengan entre sí, incluso si se lastimaran durante la ejecución, toda vez que el director pretendía ejecutar escenas muy comprometidas, que implicaban riesgo tanto para ellos, como para los espectadores, y, aun cuando todo estaba medido y calculado, ocurrieron algunos accidentes durante las funciones. Lehmann hace mención sobre este aspecto de riesgo para el actor, que, en “El teatro posdramático sobrepasa continuamente los límites del dolor para revocar la división entre cuerpo y lenguaje, y reintroducir en el reino del espíritu –voz y lenguaje–” (165).

Viquera mantuvo vivo este aspecto importante del cuerpo en riesgo a través de la escenificación de su *demagogia dancística*: “El auge persistente del *Tanztheater* [danza-teatro] –sostenido por el ritmo, la música y la corporalidad erótica, pero combinado con la semántica de teatro hablado– es, no por casualidad, una variante significativa de teatro posdramático.” (Lehmann 166).

En *Alpha, demagogia dancística* quedan claras las múltiples perspectivas del teatro posdramático, códigos que a veces no son visibles, semióticas particulares y una estética a veces difícil de describir por la abundancia de los signos, a la que Lehmann llama la densidad de los signos. “En el teatro posdramático se convierte en norma violar la reglas convencionales y el axioma más o menos establecido de la *densidad de los signos* [...] el observador percibe una sobreabundancia o, en cambio, una considerable reducción de los signos.” (154).

Fuentes consultadas

- Barthes, Roland. *Roland Barthes S/Z*. Siglo XXI editores México, 1980.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
- Dubatti, Jorge. “Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios”. *Artes la revista*, Vol. 18, 2007, pp. 9–33, *Universidad de Buenos Aires*, [Recuperado el 30 de septiembre de 2020]. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-Filosofia-DelTeatroEnArgentina-5695729%20(1).pdf
- Lehmann, Hans-Thie. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato, 2013.
- Madrid Casado, Carlos. “Historia de la Teoría del Caos contada para escépticos. Cuestiones de génesis y estructura”. *Encuentros Multidisciplinarios*, n° 34, Enero–Abril 2010, pp. 1–15, *Instituto Lázaro Cárdenas y Universidad Complutense de Madrid*, <http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistan%C2%BA34/Carlos%20Madrid%20Casado.pdf> [Recuperado el 30 de septiembre de 2020].
- Mijares, E. *El espectador conoce el futuro*. Libros de Godot, 2015.
- Pavice, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Paso de gato, 2016.

- Simesen de Bielke, Martín. “Tiempo e interpretación en la teoría de la relatividad”. *Franciscanum*, n° 170, Vol. LX, 2018, pp. 47–79, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-TiempoEInterpretacionEnLaTeoriaDeLaRelatividad-7050955.pdf [Recuperado el 30 de septiembre de 2020].
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Alfaguara, 2005.
- Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880– 1950). Tentativa sobre lo trágico*. Clasicos Dykinson, 2011.
- Viqueira, Richard. *Alpha*. https://www.youtube.com/watch?v=7n46xQXfd_Y [Recuperado el 30 de septiembre de 2020].



Poéticas de la tradición



Una historia hecha de hilos

María Magdalena López Espinosa¹

Estamos unidos por hilos invisibles a nuestros temores,
somos el títere y el titiritero,
víctimas de nuestro pensamiento.
G. S. Rawling

Un títere es capaz de hacer sonreír, desatar carcajadas, crear sueños en los espectadores; estos seres tienen presencia al momento de aparecer en el escenario, toman vida, son como estructuras inmóviles donde las cuerdas dan movimiento para que nazca la historia y surjan los juegos y se recree la imaginación. Cuando una mano aparece le imprime el espíritu que lo llena de movilidad, el titiritero lo crea de madera, cartón, tela, pintura, hilos y lo dota con una personalidad para que represente al personaje con toda su esencia en el escenario. Los títeres nacen de las manos de los artesanos que dedican su vida a la creación de la fantasía.

Entonces surgen los cuentos tomados de la literatura, autores que a través de los siglos dejaron su obra en los libros y se toman para que una marioneta nos cuente la historia y nos guíe hacia la imaginación, narrando anécdotas, reales o imaginarias, con acontecimientos de la vida. Inculcar en los niños el juego a través de los guiñoles es fomentar una cultura hacia una manualidad artesanal que tiene siglos en su existencia, que la aprecien y siga extendiéndose esta cultura. Los hilos son como el destino: guían la existencia en la vida de una marioneta.

Los cuentos surgen del deseo por platicar anécdotas donde los personajes recrean acontecimientos o sucesos de la vida. Las historias varían entre lo real y lo imaginario, esto sin duda es una tarea de la literatura; pero en el teatro hacen su aparición los personajes asumiendo su papel creados por el escritor. Las marionetas son elaboradas de cartón, de tela, madera, con toques de pintura y los hilos que sostienen el movimiento.

¹ Licenciatura en Letras, cursa la Maestría en Humanidades en la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Aquí aparece el trabajo artesanal del titiritero, quien se encarga de darle vida a un ser inanimado. Un títere es capaz de hacer sonreír, desatar carcajadas, crear sueños en los espectadores; son pequeños seres que una mano guía y les imprime el espíritu para llenarlos de movilidad. Personajes como el lobo, el cazador, el cerdito, tienen presencia al momento de aparecer en el escenario, allí toman vida como estructuras inmóviles, donde las pequeñas cuerdas les dan movimiento para que nazca la historia y con ello surjan los juegos y se recree la imaginación.

La recreación de personajes e historias con títeres ayuda a los niños a absorber y recordar lo que han aprendido e interiorizar la información para que puedan recontar las historias desde la mente y el corazón. Los títeres establecen una conexión emocional y cognitiva con ideas, información, historias, personajes, literatura y situaciones históricas y vivenciales. (Akerman 2).

Esto nos lleva a recrear: la luz del fuego dentro de las cuevas proporcionaba siluetas que las manos formaban; podemos imaginar que probablemente esto dio vida a los títeres en las cavernas, los días de lluvia, las largas noches, inviernos que parecían eternos, eran pretexto para permanecer cubiertos por las inclemencias del tiempo y a partir de allí, el hombre tuvo un elemento creativo para entretener a chicos y grandes. Detrás de un personaje hecho con materiales diversos, se encuentra una historia que surge de la imaginación de su creador. La necesidad de contar sucesos es parte de la naturaleza humana y hacerlo a través de un títere ayuda a perder el miedo en un escenario.

El paso del tiempo le dio carácter a esta actividad en los escenarios del arte dramático. Federico García Lorca (1898–1936) uno de los escritores de guiones de teatro para marionetas, que a través de sus obras dramáticas les da vida a personajes hechos de tela. Tova Ackerman (2005) resalta el aspecto oral del títere, la importancia de la palabra y sobre todo la capacidad de desarrollo de la imaginación, ya que la metáfora forma parte de la esencia. A lo largo de las épocas este recurso de entretenimiento tomó sentido dentro de la educación en los niveles de preescolar y primaria.

El contar historias a través de la narración oral atrae a diversos espectadores, la voz es un elemento esencial dentro de los escenarios, con el mismo sentido lo hace el teatro

guiñol, aunque este se orienta, por lo regular, hacia el público infantil. Enlazamos las características de las marionetas pues el títere es un personaje al cual se le permite ser torpe, travieso, parlanchín, alegre, romántico, gruñón y malvado. Estas particularidades especiales las imprime quien elabora la marioneta con sus manos: el titiritero.

El titiritero y el objeto proporcionan una serie de estímulos a los cuales responde la imaginación del espectador: titiritero y títere actúan de forma recíproca, y también el títere y el titiritero se relacionan de la misma forma con el público; esta recepción de estímulos por parte del espectador y la respuesta consiguiente –que influyen a la par en el títere y el titiritero– constituye el núcleo de la acción dramática. (Ackerman 8).

Las características de los personajes en el teatro de marionetas nacen en el interior del guion, este da vida a una historia que desemboca en una puesta en escena. Los elementos que forjan la personalidad se dan través del gesto, el pelo, el color de la tela, sus movimientos y los hilos que lo sostienen, es la proyección que recibe el espectador y lo enlaza para ser parte de la obra; el autor que se encuentra detrás del trabajo de la elaboración de una marioneta es sin duda el artesano llamado *titiritero*, con sus manos e imaginación le da vida a un pequeño ser inanimado capaz de recrear cuentos, hacer reír, llorar y dotar de reflexión al público que lo observa.

Los materiales forman parte de una colección de elementos que ayudan a dar forma a una artesanía que durante siglos los titiriteros han llevado a cabo con el firme propósito de darle una personalidad a la marioneta para que el resultado sea agradable a chicos y grandes. En un muñeco recae la historia que representará en el escenario. Los pedazos de tela se adaptan a los brazos, las piernas, el vestido o el pantalón. Un personaje que se grabará en la memoria del observador, pues este atraerá la atención de un público ajeno, que al pasar por el lugar de la función se quedará observando el movimiento torpe y melodioso de la marioneta jalada por hilos.

La madera es parte fundamental para la creación de un títere, también se utiliza el cartón, la pintura, el Unicel, la tela; materiales que se utilizan para crear marionetas y mostrar la obra en las calles para su venta, la persona que elabora esta artesanía suele

ser en ocasiones quien lo lleva al escenario. El titiritero, al trabajar la madera o la tela y al insertar los hilos, está consciente de tener en sus manos un ser inanimado y sin vida. Al activar el movimiento es como si un soplo llegara a ellos y los despertara. ¿Quién no recuerda el cuento de Pinocho?, la marioneta jalada por hilos que Gepeto fabricó con la esperanza de tener un hijo, en el fondo necesitaba alguien con quien compartir la soledad. El deseo del muñeco de madera era ser un niño de verdad.

Los intentos contemporáneos de utilizar la narración como un método de redescubrimiento y la estabilización de la personalidad del niño se apoyan en el uso de títeres, se encuentra el hecho de que un niño no es capaz de expresar todos sus sentimientos verbalmente, los héroes títeres les ayudan a encontrar palabras y otro punto de vista o perspectiva. (Majaron 6).

Los títeres constituyen una forma creativa y expresiva que se hace accesible a los niños y a las niñas, cuando los manipulan crean sus propias historias, suelen conversar con el pequeño ser que salió de sus manos, es el mejor amigo para guardar los secretos, lo que a ellos le cuenten no saldrá de sus labios. Para los niños el elaborar una marioneta es una actividad divertida, sus manos son capaces de darle vida al personaje que será quien les cuente una historia y los haga sonreír. Las manos expertas lograrán que el títere cobre vida, el movimiento contará la historia.

Inculcar en los niños el juego a través de los guiñoles es fomentar la cultura hacia una manualidad artesanal que tiene siglos de existencia. Los títeres nacen de las manos de los artesanos que dedican su vida a la creación de la fantasía. Los talleres que ofrecen las casas de cultura en diferentes municipios sólo quedan en una actividad que se lleva a cabo durante un verano. Elaborarlos en el salón de clases suele ser una actividad de todo un día, tropezar con las manos inexpertas de los niños puede ocasionar dolores de cabeza, en los docentes aparece la impaciencia y el enojo, sin contar con la inexperiencia de algunos maestros para elaborar títeres.

Los titiriteros, en cambio, tienen la paciencia, el tiempo, la dedicación y el talento a la construcción de un muñeco que después formará parte de su vida, como el recuerdo sublime de haberlo creado, son ellos quienes llevan esta artesanía a las manos de los

niños. El títere es una herramienta poderosa, puede ser culpado de lo que expresa quedando el titiritero libre de responsabilidad; del mismo modo el niño utiliza el guiñol como escudo para esconderse detrás de él, que sea él quien se equivoque, le presta la voz para que el público sólo vea al títere en el escenario, para los niños es una forma de esconder sus miedos.

Cuando un niño juega con marionetas está guiando los hilos que representan en varias ocasiones su propia vida. El pequeño ser movido por hilos carga con una vida ajena que está deseosa de salir. Los niños disfrutan el ver a unos muñecos contando historias, en el nivel preescolar, la educadora toma esta herramienta para enseñarle al niño el cuidado de la naturaleza, algún tema de higiene, provocar miedo o reírse de los animalitos que hablan, se lastiman y no les pasa nada. En el nivel primaria, se dejan los títeres a un lado, el juego ha dejado ser parte del aprendizaje, ahora la cosa es seria, sin embargo, que los niños sigan interactuando con los guiñoles les da confianza, seguridad al pasar frente a los compañeros y narrar alguna anécdota o como el programa de español lo pide, crear sus propios cuentos.

El aprendizaje a través del teatro de animación estilizado y complejo puede ayudar a desarrollar una importante capacidad sinérgica para actuar. La visión puede hacer que el niño logre transformar algunas de las impresiones complejas, contradictorias y fragmentarias de la cultura contemporánea en las fuerzas dinámicas, a través de los procesos de aprendizaje estéticos. (Hamer 14).

Las aulas deben ser un espacio para formar pequeños artesanos, enseñarles a elaborar marionetas resultará una tarea agradable y divertida; además, aprenderán a imprimir un soplo de vida a la personalidad del muñeco movido por hilos. Cuando un niño juega con títeres, estos se convierten en un medio para expresar la literatura, la naturaleza, las relaciones sociales y la imaginación. Sabemos que “en el teatro de animación, el trabajo con materiales escenográficos es especialmente provocativo, ya que los objetos materiales, por decirlo así, hablan y actúan” (Hamer 16). Y el niño tendrá una herramienta para convertirse en el actor de su propia vida, y por qué no, de un actor de escena.

Los títeres constituyen una forma creativa y expresiva del arte, cada palabra que emite el actor detrás de la marioneta es, sin duda, un cuento realizado en la literatura, la presencia escénica es parte de un arte como lo es el teatro, por ende, los títeres ofrecen diversas oportunidades de expresión artística, estimulan la oralidad espontánea, expanden la imaginación, ayudan a perfeccionar el habla, la palabra escrita y la lectura, entre otros aspectos importantes; dejemos que los niños jueguen y qué mejor que lo hagan con marionetas.

Reflexión

Es importante que esta artesanía no muera, que no quede en el olvido, en nuestro país encontramos personas que dedican su vida a imaginar que un hada convertirá al muñeco en un niño de verdad, pues el alma infantil es un baúl que guarda emociones, que busca el espacio para que sean escuchadas y vistas por el público. Decimos que somos marionetas movidos por hilos, si esos hilos fueran como los de Pinocho, entonces nuestra vida sería un cuento en manos de los titiriteros.

Fuentes consultadas

- Ackerman, T. "The puppet as a metaphor". En: Bernier, M.; O'Hare, J. *Puppetry in education and therapy*. Bloomington: Authorhouse. 2005. pp. 6-11.
- Hamer, I. *Lerning trough Animation Theatre*, Copenhagen: Danmarks Paedagogske Universitet. 2004.
- Majaron, Edi. *El poder de los títeres*. UNIMA. 2015.

El espacio liminal en la danza drama *Tecuanes* en Tetelpa

Ricardo García Arteaga Aguilar¹

Panorama general

La extensión geográfica de las danzas de tecuanes abarca principalmente la región de tierra caliente, Guerrero, Puebla, Morelos, sur del Estado de México y Oaxaca. Existen representaciones en 96 fiestas patronales. En el Estado de Morelos existen al menos 14 poblaciones en donde se representan las danzas.

Elfego Adán, es el primero en editar el artículo “Las danzas de Coatatelco” y publica una parte del texto de Tecuanes en 1910. Después Fernando Horcasitas en 1980 edita un artículo sobre “La danza de tecuanes”. Asimismo, hace una paleografía, traduce y edita el texto del náhuatl híbrido al español de la danza de tecuanes obtenido por Donald Cordry entre 1930 y 1940. En 1975 edita el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana el disco y el estudio *La danza del tecuán*. Asimismo, Óscar Cortés Palma escribe *Danza de Tecuanes* en 2015 y *Tecuanes, tlacololeros, lobitos y tlaminques* en 2018. En ambos libros, edita textos de las mismas danzas en náhuatl y español.

Fernando Horcasitas, en el Vocabulario de fray Alonso de Molina (1571), consigna que tecuani proviene de *te-*: gente, *cua*: comer y *-ni*: agente. El “tigre” es un “comedor de gente” (Horcasitas 252). La danza de tecuanes es una de las danzas drama con características mesoamericanas que se continúan bailando en varios pueblos, con variantes de Lobitos, Tlacololeros y Tlaminques.

Los Lobitos, también llamada Danza de los Tepehuanes, se extiende principalmente a través del sur del Distrito Federal y el occidente del Estado de México. También trata de la cacería de un tigre. No se conoce ningún diálogo impreso de esta farsa en náhuatl híbrido. (Horcasitas 246) En *Danzas regionales* de Ma. del Socorro Caballero existe la relación de los personajes de la danza, el vestuario, los distintos sonos que componen la danza, el argumento y algunos diálogos de la danza. (Caballero 113–124).

¹ Doctor en Letras por la UNAM, donde es Profesor Titular de Tiempo Completo.

Los Tlacololeros es la danza que más se acerca en su forma a la de Coatetelco. Se danza principalmente en el estado de Guerrero y existen diálogos en español versificados. No disponemos de ningún texto impreso del diálogo (Horcasitas 245–246). Los personajes son: Maizo. Líder. Salvador. Su ayudante. Tlacololero, sembrador de laderas (tlacol). Tecorrallero, constructor de tecorrales (corrales de piedra). Frijolero, sembrador de frijol. Jitomatero, sembrador de jitomate. Chile verde, sembrador de chile verde. Teyolero, ayudante del constructor del tecorrall. Colmenero, recogedor de miel. Xocoyote, tlacolero más joven. Ventarrón. Rayo Seco. Perra Maravilla. Tecuani. (Cortés, 2018 93–94).

La Danza de los Tlaminques o Tecuantlaminques (Flechadores o Flechadores de Tigres) es una variante cuyo diálogo conocemos principalmente a través de la obra de Jon Ek “The Jaguar Hunters” (1972), en la cual transcribe y traduce al inglés un texto del municipio de Chilapa (Horcasitas 249). Óscar Cortés edita un texto en náhuatl y español en 2018. Esta versión de la danza trata de dos viejos ricos que llaman a un anciano cazador para que mate a un tlakuani que caza a su ganado. Él anciano cazador llama a Juan Porluceno, a Xocoyozintli y a su perro para que lo acompañen. Matan al tigre y lo quiere vender. El Rico no quiere pagarle por venderlo y lo corre a balazos.

De acuerdo con Fray Diego Durán, los indígenas del siglo XVI danzaban ataviados como aves, “tigres”, monos, perros o cazadores.

y así, con los cantos nuevos, sacaban diferentes trajes [...] vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras, como soldados, otras como huastecos, otras como cazadores, otras veces como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces. (Durán 193).

Otra característica mesoamericana son los sonidos de la flauta de carrizo y el tambor (La flauta está relacionada con el viento, el sol y lo caliente. El sonido del tambor se relaciona con el corazón de la tierra y lo frío), los cuales conectaban con la naturaleza y sus dioses e imitan el sonido primordial del mundo.

El texto

Estudiamos el libreto de Florentino Sorela Severiano, organizador y músico (lo llaman pitero) por más de 60 años en Tetelipa. Los diálogos están en náhuatl híbrido y son traducidos al español por Óscar Cortés Palma (Cortés, 2015, 153–169). El lenguaje híbrido no es desconocido en la literatura popular, es utilizado en la danza del *Huehuenche* de Nicaragua y de los *Tastoanes* de Jalisco, en donde existe una mezcla de castellano y náhuatl que aparentemente divierte más al público que si escuchara el diálogo en una sola lengua (Horcasitas 256).

El texto tiene una estructura tradicional de inicio, nudo y desenlace, y tiene las características de una farsa cómica, ya que de acuerdo con Luisa Josefina Hernández, la farsa tiene elementos de cualquiera de los otros seis géneros, por ello no es un género puro, su característica principal radica en la sustitución de la realidad por algo imposible. La sustitución existe en el lenguaje, circunstancias o personajes. El origen de la farsa es clásico y se remonta a Aristófanes² (Hernández 12).

Los personajes son simples y simbólicos. En lo que respecta al lenguaje, observemos una manera de contar del uno al ocho en náhuatl en repetidas ocasiones. Las primeras son cuando Mayeso da dinero a los cazadores, de igual manera los cazadores dan dinero al Médico. El mismo texto se repite en 15 ocasiones, con las mismas palabras, solamente cambiando la cantidad de reales. “Mayeso: Ponlo cuidado cente (1), ome (2), yei (3), nahui (4), macuilli (5), chicuance (6), chicome (7), chicuey (8), 20 reales, ni canca ni copeteado, ¿yani contento?” (Cortés 2015 154). Este texto repetido, se representa acompañado de un movimiento cómico. Lo mismo sucede con las curaciones de los Médicos, las cuales son alteradas y causan risa: “Cente untada de bálsamo de murciélagos” (155), “Cente taza de tomi para mupatis” (155). “Ce friega de aceite rozado” (157). “Cente píldora de víbora colega” (159). “Cente sobada de cuerdas compañero” (161).

Una circunstancia alterada es la repartición de la piel del tecuani, la cual alcanza para hacer chamarras, zapatos y el cuerpo alimenta a varias personas y perros.

² Tiene una gran importancia en el siglo XX. Un ejemplo es *La cantante calva* de Eugène Ionesco.

Representación

Analizamos varios componentes de los tecuanes en Tetelpa, representada el 8 de diciembre del 2018.

El pueblo de Tetelpa tiene alrededor de 5000 habitantes. Un gran porcentaje se dedica a la agricultura. La fiesta se organiza por medio de mayordomías. La mayordomía de las danzas se encarga de los horarios de sus presentaciones y la comida y bebida de los grupos.

Antecedentes. De acuerdo con Florentino Sorela, en 1895 se inició en Tetelpa la danza con Ramón Sorela, el primer pitero y ensayador. Él mismo hizo su tambor y la flauta de carrizo carricillo. En 1924 muere y se deja de hacer la danza hasta 1927 con Lidio Sorela. Él fallece en 1946 y retoma don Florentino Sorela, su hijo, cuando contaba con 14 años (Cortés 2015 139). “La Unesco, a través de Conaculta, Morelos, reconoció en el año 2011, a Florentino Sorela Severiano como “Tesoro Humano Vivo” por dedicar su vida a organizar los tecuanes (Cortés 2018 78). Él es nieto e hijo de piteros y participó desde niño en la danza como zopilotito y se aprendió los diálogos. Al igual que sus familiares, hace su propio tambor y flauta, lo mismo que las máscaras del tecuan y algunos trajes. Su hijo, Roberto Sorela Cortina toma el mando de los tecuanes el 8 de diciembre de 2011.

La danza se prepara para Fiesta patronal de la virgen de la Concepción los días 7 y 8 de diciembre y el 25 y 26 de diciembre en navidad. Florentino Sorela es el músico y ensayador de la danza y cada año reúne al grupo para los ensayos, unos meses antes de la fiesta patronal. En el primer día de la fiesta, los músicos y los danzantes acompañan la procesión de la imagen de bulto de la virgen de la Concepción, que sale de la Iglesia y es paseada por todo el pueblo en la noche. En la tarde del segundo día se representan en el atrio de la iglesia las danzas. En el pueblo se representan las siguientes danzas: tecuanes, vaquerito, pastoras y apaches.

Personajes

- El tecuani: Todo el tiempo está saltando y moviéndose a lo largo de la danza. Su traje de jaguar consiste en un pantalón y una camisa de manga larga de color amarillo con manchas negras. Los zapatos son tenis. Lleva una máscara de jaguar de cartoncillo, hecha por el propio Florentino Sorela, y tiene un chicote que utiliza como látigo con el cual se defiende y ataca. Representa la vida salvaje, la noche y la amenaza.
- Salvadorchi: Es el Salvador, el hacendado rico, el amo. Lleva una lancita que entrega a la persona que encomienda algo. Se viste de charro con sombrero de ala ancha, pantalón adornado con lentejuelas, de color negro al igual que la camisa de manga larga. Usa botas y un pañuelo en el cuello. No lleva máscara. Ordena la cacería del jaguar porque amenaza a sus animales y a los pobladores. Encabeza una fila de la danza para la entrada y salida.
- Mayeso: Es el capataz de Salvadorchi, está vestido de la misma forma que el hacendado. No lleva máscara y encabeza una fila de la danza para la entrada y salida.
- El Lancero: Como todos los cazadores, va con pantalón y camisa de manga larga de mezclilla con parches, tenis y una máscara de cartón con una nariz muy grande. Lleva una lanza de 30 centímetros, arma que se utilizó hasta el siglo XIX. Es el primero es ser contratado y derrotado por el tecuani.
- El Flechero: Lleva un arco y flecha, armas usadas hasta el siglo XIX. Es el segundo contratado y derrotado. Los médicos acuden a curarlo de una manera fársica.
- El Yerbero: Va cargado de diferentes hierbas para cazar al tecuani. Es el tercero contratado, pero es vencido y curado por los doctores.
- El Trampero: Tiene por armas diferentes mecates para hacer trampillas. Es el cuarto contratado por Mayeso. Sin embargo, es derrotado y curado por los doctores.
- El Rastrero: Se acompaña de una perra. Es especialista en seguir rastros y huellas de animales salvajes. En su mano lleva un animal disecado, una zorra o cacomixtle.
- Juan Tirador: Es un cazador y lleva una escopeta y un morral. Al final, junto con el Risueño es el que mata al tecuani.

- Risueño: Lleva una peluca larga, una máscara y bastón de aproximadamente dos metros, con una muñeca junto con dos lagartijas de madera. Lleva un petate hecho de carrizos. Es un ermitaño que vive en el monte y se burla de todos. Lanza gritos y carcajadas constantemente y juega con los asistentes. Puede ser libre y salvaje como el tecuani.
- Los médicos: Se visten con una bata blanca y un maletín de doctor. No llevan máscara. Curan de una manera fársica, inyectando y dando píldoras.
- La perra: Va vestida con un pantalón, camisa blanca con motas negras, tenis, una especia de dalmata. Es representada por un joven o niño.
- Los zopilotes: Van vestidos con un pantalón, camisa negra y tenis. En la cabeza llevan un sombrero negro en forma de zopilote con las alas extendidas. Son representados por jóvenes o niños. Cuando el tecuani caza al venado aparecen los zopilotes que se quieren comer el cuerpo.
- El venado: Lleva un pantalón, una camisa de manga larga café y tenis. En la cabeza tiene un sombrero en forma de venado con cuernos. Danza con el tecuani hasta que es muerto. Por lo general es un joven o niño.

Análisis performativo

Aplicación de las cuatro tesis de Fischer–Lichte, desarrolladas en su libro *La teatrología como ciencia del hecho escénico* (2015). (*Theaterwissenschaft als Wissenschaft von Aufführungen*). *Aufführung* significa actuación, presentación, representación o ejecución; refiriéndose a la presentación de algo en escena, es decir, de acciones que, en su acontecer, son percibidas por alguien.

Primera tesis

Una puesta en escena se crea a partir de la interacción de todos sus participantes, o sea, del encuentro entre ejecutantes y espectadores. (Lichte 20). No hay que olvidar que el tiempo de la fiesta de la virgen de la Concepción es un tiempo y espacio no cotidiano. Las procesiones y presentaciones al aire libre en las fiestas patronales los relacionan

con lo sagrado.³ En el espacio-tiempo especial es dónde se bailan las danzas para el santo patrono primero y después para los espectadores.

La danza se presenta en el atrio de la iglesia con la gente del pueblo alrededor. El público que rodea la representación se vuelve parte de la misma, porque sus reacciones y cuerpos son vistos por otros.

El pitero, a través de la música, recuerda los sonidos y ritmos que se conectaban con la naturaleza y sus dioses. La flauta (viento-sol) y el tambor (corazón de la tierra-frío) imitan el sonido primordial. Ambos instrumentos tocan alrededor de 12 sones⁴ con ritmos festivos que incitan al baile y a la risa.

Cuando se capturan los patrones rítmicos se produce una reacción fisiológica en los actores y espectadores. La danza lleva a los integrantes a conocer su cuerpo y los diferentes ritmos y movimientos los cuales crean sensaciones corporales y emotivas novedosas. La danza ordena las emociones y las sensaciones fluidas con el organismo del ejecutante y el medio ambiente. Como dice Gabriel Weisz, “La pulsación interna y externa coinciden con la armonía del cuerpo, tiempo y espacio” (52). Todos los personajes danzan, en dos filas a la entrada y salida del lugar, posteriormente, al finalizar sus diálogos y para llegar a su lugar en la fila y en diferentes luchas con el tecuan. Los personajes con su danza y acciones producen signos visuales, auditivos y emocionales. La danza es una significación escénica, en donde los personajes proponen ciertos signos y los espectadores también los crean y los significan. Se propone que los personajes producen el 50% y los espectadores el otro 50%. En otras palabras, los participantes son cocreadores y participan en la elaboración y el transcurrir del hecho escénico.

³ Richard Schechner en *El Teatro ambientalista* (1977), propone diferentes diagramas para los *campos-del-espacio* de la representación. El que se asemeja a la danza de tecuanes es el de la vida cotidiana, espacio especial (Fiesta patronal) y un lugar especial (atrio adornado para la fiesta patronal de la iglesia) y termina nuevamente con la vida cotidiana (53).

⁴ En el video “Música de los tecuanes” (youtube), don Florentino Sorela toca 5 diferentes sones: “Mi preferida”, “Las campanitas”, “La cruz chica”, “Corral grande”, “El descanso” y los “amarres” entre ellos. Cada son dura alrededor de 3 minutos.

Segunda tesis

Lo que se muestra en las puestas en escena sucede siempre “aquí y ahora (*hic et nunc*) y se experimenta de especial manera en el momento presente (Lichte 22).

Los participantes que se saben la historia e incluso los que la ven por primera vez, la experimentan en el tiempo presente. Los ejecutantes presentan dos cuerpos: el fenoménico, el ‘real’ de la vida cotidiana, y el ‘cuerpo fenomenológico’ que se experimenta como presencia y al mismo tiempo como figura dramática de un personaje, el cual reúne otra forma de hablar, de gesticular, de vestir y de moverse en el espacio. Los espectadores ven ambos cuerpos intermitentemente, son saltos de percepción que suceden sin voluntad, y al mismo tiempo parecen efectuados conscientemente. Esta manera de percibir crea un tiempo presente que se experimenta de una manera singular.

Tercera tesis

El cuerpo fenomenológico del ejecutante y del espectador es la razón existencial de cada puesta en escena: en la vida diaria, en las artes y en las prácticas escénicas culturales (Lichte 23).

El cuerpo fenomenológico del actor–danzante experimenta estados fisiológicos, energéticos y afectivos especiales que crean la presencia de un personaje. El personaje crea un espacio ficticio diferente en donde vive y se mueve, y el espectador lo reafirma. El personaje y el transcurrir de la representación crean significados. El espectador de la danza ve el cuerpo fenomenológico y siente sus estados fisiológicos, energéticos y afectivos y al mismo tiempo produce significados asociativos del personaje y del representar. Los significados afectan al ser fenoménico en un proceso *ad infinitum*, en otras palabras, estos saltos de percepción suceden sin control y sin nuestra voluntad y al mismo tiempo parecen ser efectuados conscientemente. El espectador se vuelve consciente de que él mismo formula significados, y que pudo generar significados diferentes. En otras palabras, los espectadores ven diferentes signos que les afectan de diversas formas. Pueden, incluso criticar el texto, los personajes, la forma de hablar o de danzar.

Cuarta tesis

Las puestas en escena se caracterizan por ser acontecimiento. El tipo particular de experiencia que las propicia representa un modo especial de experiencia liminal (Lichte 28).

La representación de la danza es un acontecimientos que se crea entre los ejecutantes y espectadores en un proceso autopoietico o recursivo. La autopoiesis o autopoyesis (en griego: αὐτο, ποίησις [auto, poiesis]), es cuando un sistema se reproduce y se mantiene a sí mismo. Cuando concluye la danza, se vuelve única e irrepetible porque depende de lo creado recursivamente por esos danzantes-actores y espectadores presentes con las particularidades del acontecimiento. Los espectadores contribuyen al acontecimiento y al mismo tiempo son afectados por este. “Ejecutantes y espectadores viven el hecho escénico como un proceso estético, social y político, en el cual las relaciones se negocian, se crean las comunidades y se vuelven a disolver”. (28)

La experiencia liminal⁵ se produce cuando el espectador experimenta, en acontecimiento y colaboración, conceptos antagónicos como: sujeto autónomo-sujeto extradeterminado, cultura-sociedad/política, presencia-representación, ya que la atención se pasa de uno a otro concepto. Este paso de uno a otro concepto, crea un intersticio o estado liminal en el que la danza transporta a sus participantes. Este estado se experimenta “como un transformación física y corporal, ya que el espectador es transportado fuera de su entorno cotidiano, de sus normas y reglas vigentes, sin mostrarle el camino de regreso” (29). Estos momentos de transformación pueden ocurrir en algunos momentos de la danza, en periodos largos o incluso en todo el acontecimiento. La experiencia liminal en la danza puede vivirse como una experiencia estética o ritual. La experiencia estética popular de la danza puede durar unos instantes o toda la vida. Esto se puede revertir y no requiere aceptación social a diferencia de la experiencia ritual, en donde se produce una transformación permanente reconocida y aceptada socialmente, como un cambio de estatus de soltero a casado, de acuerdo a cierta religión.

⁵ Liminalidad, del latín *limes*, “límite” o “frontera”.

Reflexiones

La danza drama tecuanes en Tetelipa, Morelos, lleva alrededor de 125 años de representarse en un lenguaje híbrido, náhuatl y español, de acuerdo a Florentino Sorrela. Al estudiar la danza drama con las cuatro tesis de Fischer-Lichte, observamos que los ejecutantes y espectadores producen el acontecimiento escénico recursivo y su transcurrir en el tiempo presente. Los personajes crean un espacio ficticio y en el transcurrir de la representación crean significados. El espectador siente los diferentes estados fisiológicos, energéticos y afectivos del personaje y al mismo tiempo formula sus significados asociativos al representar. Cada espectador crea diferentes signos que le pueden afectar o no. La experiencia liminal de la danza y los diálogos, transportan al espectador a un estado fuera de su entorno cotidiano, de sus normas y reglas vigentes, lo cual puede ser por un instante o durante todo el acontecimiento, de acuerdo al sujeto. Los cambios físicos y corporales pueden ser fisiológicos, afectivos, energéticos, motrices y pueden llevar al espectador a moverse o bailar al ritmo del ejecutante. Esta experiencia liminal puede vivirse como una experiencia estética popular, la cual crea comunidad y una identidad entre los ejecutantes y los espectadores que amerita ser estudiada a profundidad.

Actualmente, los pueblos indígenas y los pueblos campesinos, como es el caso de Tetelipa, continúan sus tradiciones y danzas, porque quieren marcar sus diferencias con otros pueblos. Es una decisión política, cultural e identitaria. La identidad es afectiva, porque es lo que quieres, donde está tu cariño. Por eso se decide conservar las tradiciones familiares porque “así trabajaban los abuelitos” o “así bailaban los abuelitos”. Los pobladores consideran sus tradiciones como propias, por eso recuperan o mantienen sus lenguajes, historias, danzas o gastronomía. Porque, como dice la antropóloga social Mete Wachter: “Se ha protegido el legado de los ancianos: la tierra y las tradiciones, aunque estas últimas se han transformado para permanecer” (52). Tal es el caso de la danza drama tecuanes de Tetelipa.

Fuentes consultadas

- Durán, Diego Fray, *Historia de las indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*, Editorial Porrúa, 1967.
- Caballero, Ma. Del Socorro, *Danzas regionales del Estado de México*, 1985.
- Cortés Palma, Óscar, *Danza de los tecuanes*, Alejandro Rivera Ocampo editor. Pacymyc–Moerelos. 2015.
- . *Tecuanes, tlacololeros, lobitos y tlaminques*, Casa de la Cultura Tecuanes, Axochiapan, Morelos, CDI, Quadrivium Editores, 2018.
- Fischer–Lichte, Erika, *Estética de lo performativo*. Abada Editores, 2011.
- Hernández, Luisa Josefina (traducción al español), *Los calzones de Karl Sternheim*, UNAM, 1977.
- Horcasitas, Fernando, “La danza de tecuanes”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 14, 238–286, 1980.
- . “Los Tecuanes de 1907”, Archivo Horcasitas, Tulane University.
- Schechner, Richard, *El Teatro Ambientalista*, Traducción: Alejandro Bracho, Árbol Editorial, 1988.
- Wacher, Mete Marie, *Los pueblos de Milpa Alta. Reconstitución cultural y ciclo festivo*, CDI, 2006.
- Weisz, Gabriel, *El juego viviente*, Siglo XXI, 1986.



La presente edición de *Poéticas escénicas en tiempos contingentes*,
fue maquetada por Cynthia Ibarra y José Antonio Tostado Reyes,
en la Coordinación de Artes Ediciones de la FBA
de la Universidad Autónoma de Querétaro.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de León Felipe Barrón Rosas.
Se publicó en noviembre de 2021, en Santiago de Querétaro, Qro., México.

La contingencia sanitaria 2020–2021, nos demuestra lo accidentada, circunstancial, fortuita, insegura, azarosa que es nuestra existencia; lo imprevisible que es el instante siguiente. De manera permanente, estamos sujetos a la teoría de la incertidumbre, esa que nos advierte, sin que hagamos caso, que nada está escrito o prefijado, que el devenir se construye paso a paso y sobre andamios inéditos, por más que creamos tenerlo planificado o calendarizado de antemano, porque, en cualquier momento, nuestro proyecto de vida puede volverse trunco, torcido, modificado, incluso ponderado y superado por una realidad de geniales soluciones apenas ayer inéditas o de tropiezos inopinados y fracasos irremediables.

La contingencia incide de forma permanente sobre la vida cotidiana, proscribiendo todas aquellas reuniones deportivas, religiosas, escolares, que implican numerosa concentración de personas; y, en el caso de las funciones de teatro convencional, las que se realizan en arquitecturas cerradas. Entonces opera la imaginación, el ingenio de los oficiantes del teatro, para quienes la contingencia interviene a modo de mecanismo creador de soluciones antes impensadas, mismas que se han de confeccionar recurriendo a los elementos digitales ya existentes, muchos de ellos utilizados de manera habitual en las derivaciones representacionales telemáticas, sólo que ahora orientados al encuentro en plataformas, ‘presencial’ y ‘en tiempo real’, donde los espectadores también serán ‘presenciados’, vistos cara a cara y directamente interpelados por la escenificación.

Este libro contiene algunas perspectivas acerca de la realidad pandémica que nos constriñe, las afectaciones económicas y de aislamiento que dicha realidad imprime a las disciplinas relacionadas con la actividad teatral y, al mismo tiempo, nos impele a reflexionar, volver a imaginar y poner en práctica estrategias y metodologías emergentes, aplicables tanto a la creación como al análisis de las artes escénicas. Por supuesto que se trata de una etapa de experimentación, ¿y no es el teatro un campo de cultivo para que los espectadores convivan ante la creación, la invención, lo inédito, lo insólito, la innovación artística?



Coordinación de
Artes Ediciones
FACULTAD DE BELLAS ARTES



Imagen/Producción
Editorial
FACULTAD DE BELLAS ARTES

