

INVESTIGACIÓN TEATRAL



Universidad Veracruzana

Vol. 8, Núm. 12
Agosto - Diciembre 2017
Segunda época

ISSN 1665-8728

Revista de artes escénicas y performatividad



- Política de la presencia ● Tragedia griega y representación
● Cabaret: Las Reinas Chulas ● Societas Raffaello Sanzio
● Migración y violencia ● Psico/Embutidos: Carnicería escénica

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 8/Núm. 12
Agosto - Diciembre 2017
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dra. Sara Ladrón de Guevara González
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Mtro. Salvador F. Tapia Spinoso
Secretario de Administración y Finanzas

Dr. Miguel Flores Covarrubias
Director del Área Académica de Artes

Dr. Edgar García Valencia
Director General Editorial

Mtro. Nerio González Morales
Director de la Facultad de Teatro

Dr. Ángel Trigos Landa
Director de la Dirección General de Investigaciones

Dra. Elzbieta Fediuk Walczewska
**Coordinadora del Centro de Estudios, Creación
y Documentación de las Artes**



Director: Antonio Prieto Stambaugh
Editora en jefe: Gloria Luz Godínez Rivas
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García
Asistentes de redacción y corrección:
María Elena Rivera Guevara
e Indra Haritza Murillo Flores

Consejo Editorial

Elka Fediuk
Octavio Rivera
Domingo Adame

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara
(Universidad Iberoamericana)
Georges Banu (Universidad de la Sorbona)
André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)
Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)
Donald Frischmann (Texas Christian University)
Óscar Armando García (Universidad Nacional Autónoma de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Rodolfo Obregón (CITRU-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad Autónoma Metropolitana-A)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

Diseño editorial y composición tipográfica:

Rosa M. Hernández García

Corrección de estilo:

 Andrea López Monroy

Imagen de la portada:

 Luz María Ordiales

Psico/Embutidos: Carnicería escénica (2014-2017). Dir. Richard Viqueira. Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. Fotografía de Mario Medinilla.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación teatral*, Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7, Fraccionamiento Fuentes de las Ánimas, Xalapa, Veracruz, C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.
Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

Versión electrónica:

<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral>

© Universidad Veracruzana

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 8, Núm. 12, Agosto-Diciembre 2017. Revista semestral del Cuerpo Académico Consolidado Teatro y el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Editor responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: No. 04 - 2013 - 032212535000 - 102, e ISSN 1665-8728, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa por Códice Servicios Editoriales, Calle Violeta No. 7, Col. Salud, Xalapa, Veracruz, México. Este número se terminó de imprimir el 30 de octubre de 2017 y el tiraje consta de 200 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro, el CECDA y de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana.

El contenido de los textos publicados en esta revista queda bajo responsabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio, sistema y/o técnica electrónica o mecánica sin el consentimiento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el título completo y textual del artículo, el nombre del autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así como el nombre de la institución editora.

Presentación.....7

ARTÍCULOS

❧ **¡Presente! La política de la presencia**.....11
Diana Taylor

❧ **La relación entre la pieza trágica y su representación en la Grecia Clásica: una dinámica performativa**.....35
Carolina Reznik

❧ **El cabaret en la plaza pública: Doce Dioses en pugna en la delegación Tlalpan**.....49
Gastón Alzate

❧ **De cuerpo presente: Sobre niños, *freaks* y fluidos en el teatro de la Societàs Raffaello Sanzio**.....73
David Eudave

❧ **Violencia, migración e identidad en la obra *Oc Ye Nechca, érase una vez*, de Jaime Chabaud**.....91
Socorro Merlín

DOCUMENTOS

❧ **Texto-objeto/Objeto-texto: la dramaturgia como destitución del sujeto**.....117
Ángel Hernández y Shaday Larios

❧ ***Sinistra***.....127
Fernanda del Monte

RESEÑAS DE PUESTAS EN ESCENA

- ❧ **La dramaturgia caníbal de *Psico/Embutidos*:**
Carnicería escénica.....143
Luis Román Nieto
- ❧ **Angélica Azkar, un cuerpo que porta historias**..... 151
César Alfonso Jiménez Rincón
- ❧ **LOOP, Microcosmos humano de Vivian Cruz** 158
Amayrani Peralta López

RESEÑAS DE LIBROS

- ❧ **Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo de Claudia Gidi**.....169
Surisaraí Aurelia García Anell
- ❧ **Ética y representación de José A. Sánchez**.....173
Rodolfo Obregón

Colaboradores.....177

Presentación

México sufrió dos devastadores sismos, el 7 y el 19 de de septiembre de 2017, justo cuando preparábamos este número para su publicación, por lo que deseamos dedicar nuestra vigesimasegunda entrega de *Investigación Teatral* a los miles de voluntarios que prestan ayuda a los damnificados, haciéndose presentes con fuerza y solidaridad ante la contingencia.

Y es justamente en torno a la fuerza política y performativa de la presencia que nos habla Diana Taylor para abrir la sección de artículos. Taylor, reconocida voz en el ámbito de los Estudios de Performance, construye un contundente discurso sobre lo que significa estar presente mediante la puesta en escena pública de cuerpos contestatarios. Se trata de una invitación a ejercer acciones performáticas de carácter descolonial, así como una epistemología de conocimiento situado. La autora nos da ejemplos que van desde el movimiento de 1968, hasta la actualidad con las marchas que claman por los 43 de Ayotzinapa.

Le sigue un texto de Carolina Reznik sobre la “dinámica performativa” en el teatro de la Grecia clásica, que se registra entre la labor del poeta trágico y la representación de su obra. Por su parte, el trabajo de Gastón Alzate aborda la representación política y lúdica en el cabaret de Las Reinas Chulas. El autor se centra en la recepción que tuvo la obra *Doce Dioses en pugna* en una delegación de la Ciudad de México, a fin de analizar los procedimientos empleados por el arte del cabaret para cuestionar al público sobre temas de política, sexualidad y religión.

Continuamos con David Eudave, quien analiza algunas puestas en escena de la polémica compañía italiana Societas Raffaello Sanzio. Llevándonos por un recorrido que incluye cuerpos atípicos y excreciones corporales, el autor expone cómo las presentaciones de esta compañía, a la vez que despiertan un morboso interés por parte del público, tienen repercusiones éticas que requieren un abordaje crítico mediante la teoría teatral. Cerrando esta sección se encuentra el análisis que realiza Socorro Merlín sobre la obra *Oc Ye Nechca, érase una vez*, del dramaturgo mexicano Jaime Chabaud. Merlín expone cómo esta obra refleja el problema social de la migración, así como el choque de culturas que experimentan los personajes de la puesta en escena.

En la sección Documentos contamos con los textos de dos jóvenes creadoras e investigadoras, Shaday Larios y Fernanda del Monte, que en

los últimos años han emergido como voces importantes en el ámbito de la escena mexicana. El primero de ellos es “Texto-objeto/Objeto-texto” de Larios en colaboración con Ángel Hernández, en el que se plantea una dramaturgia experimental para teatro de objetos. Continuamos con “Sinistra”, un testimonio de vida e ideas sobre la muerte y obra de Paolo Pasolini, un texto cuyas ideas e imágenes danzan entre lo literario y lo performático; aquí Del Monte difumina la línea entre realidad, testimonio y creación.

Proseguimos con tres reseñas de puestas en escena recientes. En la primera de ellas Luis Román reflexiona sobre el cuerpo, la carne y las ideas antropófagas que escenificó la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana con el impactante montaje de *Psico/Embutidos: Carnicería escénica*, bajo la dirección de Richard Viqueira. Esta obra, que tuvo exitosas presentaciones en México y Brasil de 2015 a 2017, obtuvo la medalla de oro por mejor escenografía (a cargo de Jesús Hernández) en el certamen World Stage Design de Taiwán.

Continuamos con la reseña de César Rincón sobre Angélica Azkar, cuentacuentos que trabaja temáticas de género en México, y la de Amayrani Peralta sobre una puesta en escena de danza contemporánea. Cerramos el presente número con dos reseñas bibliográficas, la primera sobre el libro de Claudia Gidi que analiza las nociones de tragedia y comedia en el teatro mexicano contemporáneo. Finalmente, Rodolfo Obregón nos da noticias sobre el más reciente estudio del investigador español José A. Sánchez, en torno a las confluencias de ética y representación en la escena actual.

Gloria Luz Godínez (editora) y Antonio Prieto Stambaugh (director)

Artículos

¡Presente! La política de la presencia¹

Diana Taylor

Resumen

La exclamación “¡Presente!” puede entenderse como un grito de guerra, un acto solidario o testimonial, una manera de estar en el mundo, de pasar lista, una muestra, un despliegue o una declaración de presencia. ¡Presente! anuncia una manera distinta de estar física y políticamente, de asumir un compromiso manifiesto con los demás, y es también un *conocimiento situado* que nos lleva más allá de las formas disciplinarias y restrictivas de conocer de nuestras tradiciones eurocéntricas. Se busca proponer prácticas epistémicas alternativas, fuera del ámbito académico: en el arte, en el performace y en otras maneras de construir el mundo. ¡Presente! concibe el conocimiento no como algo que se cosecha y se comercializa, sino como una manera comprometida de saber, un proceso de *estar con*, de caminar y hablar con los demás, con todos los problemas, complicaciones y contradicciones que eso conlleva. ¿Puede una política de la presencia ayudarnos a reimaginar nuestras prácticas disciplinarias, de participar colectivamente en la descolonización de la producción de conocimiento? Este trabajo nos invita a pensar juntos.

Palabras clave: performance, animativo, Francis Alÿs, Ayotzinapa, Tlatelolco, *Popol Vuh*, México.

Abstract

¡Presente! The Politics of Presence

The Spanish exclamation “¡Presente!” can be understood as a war cry, an act of solidarity and/or witnessing, a way of being in the world, compliance to roll call, a showing, display, or declaration of presence. ¡Presente! announces a different way of being present, physically and politically, an

¹ N. del Dir. Este artículo se basa en la conferencia magistral que ofreció Diana Taylor en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, el 11 de octubre de 2016. La autora amplió su texto para publicación en *Investigación Teatral*. Traducción revisada por Antonio Prieto.

act of embodied form of engagement with others and *situated knowledge* that takes us beyond the disciplined and restrictive ways of knowing that our Eurocentric traditions offer us. I join fellow travelers fleeing from disciplines, the academy, to search for alternative epistemic practices elsewhere—in art, performance, and other forms of world-making. *¡Presente!* envisions knowledge not as something to be harvested and commercialized but, rather, as an engaged knowing, as a process of *being with*, walking and talking with others with all the pitfalls, complications and contradictions that entails. Can a politics of presence help us re-imagine our disciplinary practices so that we collectively participate in the decolonialization of knowledge production? The essay invites us to think together.

Keywords: performance, *animativo*, Francis Alÿs, Ayotzinapa, 43, Tlatelolco, *Popol Vuh*, Mexico

*Jaqxam sar (Para ser yo mismo, tengo
que caminar y hablar con los otros).*

El pasado hecho presente

El 28 de agosto de 1968, en los tiempos más álgidos de las explosivas protestas estudiantiles en México, oficiales del gobierno obligaron a funcionarios públicos a realizar un acto de presencia en el Zócalo de la Ciudad de México, frente al Palacio Nacional, como contra-protesta ante las crecientes manifestaciones callejeras. En el centro de la plaza, la descomunal bandera mexicana flameaba desde lo alto de la asta, en respuesta a la toma del Zócalo el día anterior, cuando los estudiantes levantaron una bandera de huelga —rojo y negra— en el mástil de la enseña nacional. Esta “ceremonia de desagravio,” como se llamó al evento, pretendía ser una representación (aunque forzada) de lealtad al partido. Sin embargo, se transformó repentina e inesperadamente en un performance político de presencia disidente. Los miles de trabajadores que asistieron a este espectáculo de unidad nacional se enfrentaron al orador oficial. To-

dos a la vez, aparentemente sin preparación o intención anticipada, se dieron media vuelta, dando la espalda, y comenzaron a balar como corderos: “beeeee”. Algunos gritaron: “¡somos borregos de la administración!”.

Los funcionarios públicos, transformados en simbólicas ovejas del rebaño, se hacen presentes, se muestran como animales políticos subyugados, actúan como si no tuvieran agencia. Sin embargo, son ellos, y no el gobierno, quienes controlan su representación. Su negativa a asumir el papel de trabajadores leales al simulado partido revolucionario, que es el PRI, da cuenta de la condición degradada, incluso de la deformación ontológica, de los empleados insertos en el Estado desarrollista de los años 60. Están *presentes* en su negativa. Dan la espalda a la representación que el gobierno hace de sí mismo, como una democracia próspera de sujetos libres, y se re-presentan como el producto absurdo de una farsa ridícula, evitan el reconocimiento. Los trabajadores surgen desde dentro y alteran lo que Hannah Arendt llama el “espacio de aparición”, que “nace dondequiera que los hombres [*sic*] estén juntos en la forma de expresión y acción” (1969, 178). El Estado supone que controla el espacio de aparición, exigiendo una demostración de lealtad de parte de sus sujetos vulnerables; pero con sólo una vuelta de estos cuerpos domesticados, un solo “beeeee” unificado, un “¡presente!”, dicho espacio de aparición se transforma, pasa de un espacio simulado de representación política a uno performático de política contestataria; una desidentificación con la imagen que la autoridad busca crear a través de un montaje de carácter colectivo.

Este simple acto de desafío, los pitidos espontáneos (es decir, al parecer no premeditados), este dar la espalda a los mandatarios plasma en gran parte a lo que quiero llegar cuando digo “¡presente!”.

La exclamación “¡presente!” es a la vez un acto y una palabra que depende del contexto. Es multivalente; se puede entender como un grito de guerra, un acto de solidaridad y/o de testimonio, una manera de estar en el mundo, una respuesta a un llamado, una demostración, una exhibición, o una declaración de presencia militante. Decir ¡presente! es anunciar un modo diferente de situarse física, académica y políticamente, tal como me interesa desarrollarlo en este texto. Apelo a un *compromiso corporizado* junto con quienes nos rodean, que nos lleve más allá de las distintas disciplinas y las restringidas formas del saber que nuestras tradiciones eurocéntricas nos ofrecen. Como académica que trabaja con los estudios de performance —una posdisciplina que se desarrolló principalmente desde el teatro, la antropología, la lingüística y las artes visuales—, me interesa el

conocimiento como un acto de presencia que se realiza con los otros. Me uno a otros viajeros, compañeros que huyen de las disciplinas, así como a aquellos que buscan prácticas epistémicas alternativas en otros lugares, en el arte, el performance y formas alternas de construcción del mundo. La negativa que mostraron los funcionarios del 68 (su acto de dar la espalda) puede ofrecernos una clave, pero eso es sólo un punto desde donde partir. ¿Cómo desaprender y aprender de nuevo, de otra manera? ¿Qué podemos rescatar de lo que hemos aprendido para redirigirlo y desarrollar otros modos de conocer?

¡Presente!, como un gesto activista, señala un compromiso de interacción permanente con los otros, para así hacer frente a los peligros que nos rodean. Nuestros sistemas epistémicos, como los políticos y económicos, se han erigido sobre las espaldas de los conquistados, los esclavos, los endeudados y los excluidos. Y no simplemente porque los esclavos negros y los indígenas construyeran las universidades del continente americano que luego les prohibirían la entrada. Durante mucho tiempo las mujeres tampoco podían siquiera solicitar ingreso. Y no se trata sólo de que las formas de transmisión de conocimientos —la imprenta y el archivo cultural— estuvieran más allá de las esferas de aquellas poblaciones a las cuales se les negaba una educación. Lo que el conocimiento vino a significar y a abarcar se convirtió cada vez más en un ejercicio de disciplina estricta, propiedad de unos pocos, quienes deslegitimaron formas de conocimiento que eran transmitidas a través de otros medios, prácticas relacionadas con el cuerpo, entre otras. El enclaustramiento de los responsables del saber, de su producción y circulación, no es nada nuevo. Los aztecas y los mayas, para enfocarnos en Mesoamérica, confinaban el ejercicio de la escritura a un selecto y pequeño grupo. Lo que sostengo, más bien, es que las prácticas epistémicas de exclusión continúan en nuestras disciplinas y universidades hasta el día de hoy, con efectos devastadores. Según Fred Moten y Stefano Harney (2013, 41), “La universidad es el lugar de la reproducción social de la negación de conquistas”. Y nuestras disciplinas, inevitablemente, propagan las desigualdades que algunas de ellas pretenden tratar; es inevitable porque han sido formadas por el mismo sistema. Estamos amenazados, como sostiene el jurista portugués Boaventura de Sousa Santos, por el “epistemicidio,” creado en parte por lo que él llama “los monocultivos del conocimiento” (2016, 24). Monocultivos del conocimiento que van de la mano con otras prácticas excluyentes. No es ninguna noticia que el 0,05 por ciento de la población mundial recoge la gran

mayoría de los beneficios producidos por los demás y hace caso omiso de los factores externos: los seres humanos, animales, ecosistemas y sistemas culturales que absorben el costo y la violencia que esto conlleva. Lo que está cada vez más claro para muchos es que nosotros (la gente con la que hablo y camino) somos esas *externalidades*. Ellos/nosotros formamos parte del *undercommons*, “lo común indetectable”, que designan Moten y Harney.

¿Cuánto, entonces, tenemos que *desaprender* de lo que nuestros sistemas disciplinarios han inculcado, incluso a golpes, en nosotros? ¿Cómo reformulamos un compromiso disciplinario, o postdisciplinario, que reconozca los logros y habilidades intelectuales que hemos ido ganando y que aun así pueda interactuar ética y abiertamente con otros de diferente formación y visiones del mundo? ¡Presente! imagina el conocimiento no como algo para ser fortificado detrás de las paredes de la universidad, o cosechado y comercializado por la industria, sino, más bien, como una generación de conocimiento comprometido, como cuerpos interrelacionados en proceso de *ser y estar con*, caminar y hablar con los otros, con todas las trampas, las complicaciones y las contradicciones que eso implica. Así es que este trabajo versa sobre la práctica, la epistemología y la política de la presencia. *Ser y estar con, en tránsito*; significa nunca llegar, significa ocupar el permeable tiempo y espacio del presente, el ser y estar aquí, ahora, con los otros, de nuevo.

La exclamación “¡presente!” afirma la posibilidad del singular/plural que Félix Guattari llama un “grupo de sujetos” y “pluralismo subjetivo”. El término “colectivo”, argumenta Guattari en contraposición a un rebaño de ovejas que supuestamente se lleva con facilidad, “debe entenderse en el sentido de una *multiplicidad que se despliega en sí misma*”² (1996, 155). Al igual que los funcionarios públicos, cuyo rechazo da un significado diferente al sentido de “colectivo” (distinto al que el gobierno había previsto), tal colectivo es a la vez singular y múltiple; es el objeto de la enunciación performativa del gobierno y el tema de lo *animativo* o acto de repudio. Lo performativo funciona, como argumenta J. L. Austin (1981), cuando ciertas circunstancias o convenciones están en su lugar. Las palabras, entonces, pueden actuar, hacer que algo suceda. Al dar la espalda al orador, al balar como ovejas, los trabajadores lo des-autorizan, les niegan la legitimidad para exigir y ejercer su imponente presencia. Estos movimientos

² Cursivas mías de referencia.

tácitos y, no obstante, comunicativos, son un ejemplo de los que llamo *animativos*, actos, en este caso, que se resisten al mandato performativo a través de la negativa promulgada.

Activismo animativo

Los *animativos*, como yo los defino, se basan más en los cuerpos que en el lenguaje; su eficacia radica en la transmisión afectiva de cuerpo a cuerpo, en lugar de los pronunciamientos verbales. Representan temores, esperanzas y también el ultraje. Lo animativo es en parte movimiento, como en la animación. Parte identidad, ser, espíritu o alma, como en el caso de las ánimas o como en la vida misma. El término capta el movimiento fundamental que es la vida, el soplo que da vida, el ánimo que inspira las prácticas corporales. Volviendo a las manifestaciones de 1968, podemos decir que los animativos ayudaron a mantener el espíritu y la determinación de los estudiantes y trabajadores a la altura de las circunstancias. Lo animativo se refiere a acciones que tienen lugar “en el suelo”, por así decirlo, en los actos desordenados, a veces feos, y a menudo menos estructurados, que ocurren entre los individuos en los espacios de interacción. La animatividad política (basada en la fe, en los hechos y todo lo que hay entremedio) está floreciendo en todos los lados de las divisiones ideológicas.

Este aparente esquema binario es mucho más complicado de lo que mis planteamientos sugieren aquí. Los performativos y los animativos funcionan sólo si van juntos; nada pronunciado llega a significar gran cosa sin el consenso de los escuchas. La eficacia de lo performativo depende del reconocimiento/acuerdo de los asistentes. Y también el destinatario representa siempre una posición, podrá ser de aceptación o consenso, o bien de des-identificación o rechazo radical.³ Los cientos de personas en el Zócalo repudiaron abiertamente el uso de órdenes performativas por parte del gobierno, respaldadas por una abrumadora presencia policial. Uso estos términos, entonces, no para ilustrar una clara distinción entre una comprensión de la política como alta/baja, buena/mala, elitista/populista, ‘real’/‘fingida’. Es urgente recordar que el performance es siempre inestable y que los animativos pueden ser un arma de doble filo, razón de más para comprender el grado en que los cuerpos u organismos pueden perturbar las jerarquías políticas, las estructuras y los discursos de legitimación, de repente tumbadas por interrupciones promulgadas desde y sobre el terreno.

³ Sobre el concepto de desidentificación, ver Muñoz 2011.

Los cuerpos, pues, hacen sus propias demandas en formas que no pueden ser comprendidas adecuadamente si se examinan sólo los paradigmas lingüísticos. Los cuerpos políticos son amplificados-expandidos por la misión, la emoción y las aspiraciones que los animan. Los estudiantes en 1968 sabían que encarnaban un movimiento histórico. Como cuerpos físicamente empujados unos a otros marchando por las calles, la gente se sentía unida en una lucha común en busca de justicia. El espacio atiborrado por la multitud, literalmente, obligó a las personas a comunicarse y a depender unas de otras. Por otra parte, como cuerpos, estamos comunicados en red extendida hacia nuestro entorno. La comunicación del grupo es recibida y transmitida a través de toda nuestra capacidad de procesamiento sensorial, como la vista, el oído, el olfato y el tacto. Estos sentidos activan nuestros sistemas neurológicos y hormonales, que a su vez se comunican con el cerebro y otros órganos involuntarios, como la glándula suprarrenal y el hipotálamo, que desencadenan sentimientos de miedo, rabia, felicidad y otras respuestas emocionales. Los procesos y acciones corporales, por tanto, son menos controlables que la práctica discursiva. A diferencia de los medios de comunicación, dominados en gran parte por los intereses corporativos, los cuerpos sirven como su propia forma de mediación. “El cuerpo es un objeto social”, como hacen notar Waskul y van der Riet, “lo que quiere decir que el cuerpo como objeto no puede ser separado del cuerpo como sujeto: son emergente unos de otros” (2002, 510). La comprensión de la acción encarnada ‘en vivo’ es crucial para entender cómo ‘hacer creer’, forma la creencia y da forma a las realidades políticas. Si menospreciamos los afectos, descuidamos aspectos vitales de la protesta y de los movimientos sociales —el visionario, el comunicativo, el emocional y el contestatario—.

Pero, ¿cómo es que los trabajadores supieron decir “beeee” y dar la vuelta al unísono? ¿Qué conexiones afectivas provocaron este acto tan desafiante? ¿Qué componentes estimularon los mecanismos de señalización? En el caso del 68, empleados llegaron al Zócalo en estado de alerta y resistencia por ser obligados sumariamente a hacer presencia. Los sentimientos van aumentando con las circunstancias —el espacio acorralado, el calor, la densidad—, que explotan en expresiones de impotencia y humillación. Uno se da la vuelta y dice “beeee”, y los demás siguen casi de inmediato. El sentir circula a través de lo que existe *entre medio*, en los momentos y espacios que compartimos con los demás.

Los afectos, a diferencia de las emociones que son nombrables e identificables, son las intensidades pegajosas que se encuentran dentro de y entre los seres vivos. Según Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg, “surgen en medio de los entre medios [...] el afecto se encuentra en aquellas intensidades que pasan de cuerpo a cuerpo (humano, no humano, semi-cuerpo, y de otro modo), en aquellas resonancias que circulan acerca de, entre los cuerpos y mundos... Se pegan a los cuerpos” (2010, 1). El ser, compuesto de intensidades y resonancias viscosas, siempre está en tránsito. Los cuerpos (no sólo humanos) sienten y comunican las frustraciones en y alrededor de ellos. La piel es permeable a su entorno, así como es capaz de contener la integridad interior del cuerpo. De pie y muy junta, el malestar de la gente se hace palpable. Alguien actúa, otros siguen ¿como ovejas? Tal vez, en la medida en que las ovejas son animales sensibles, pero también son desafiantes y señalan abiertamente su negativa a obedecer la llamada performativa por la solidaridad que dicta el gobierno. Los cuerpos se animan los unos a los otros. La política toma lugar en el espacio que existe entre nosotros, en la brecha productiva que nos une tanto como nos separa.

Lo que hay entre medio es clave para entender la relación entre sentimiento y acción política, no sólo en la teorización de la *polis* y del espacio de aparición del que habla Hannah Arendt: “la organización de la gente, ya que ésta surge del actuar y del hablar juntos, y su verdadero espacio se encuentra entre las personas que viven juntas para este fin” (1969, 178). Asimismo, Judith Butler, discutiendo acerca del espacio de aparición de Arendt, hace hincapié en la importancia del *intermedio*:

No hay un solo cuerpo que establezca el espacio de aparición, sino que esta acción, este ejercicio performativo, sólo ocurre ‘entre’ los cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi propio cuerpo y el de otro. De esta manera, mi cuerpo no actúa solo cuando actúa políticamente. De hecho, la acción surge de lo que hay entre medio (2008, párrafo 5).

Jean-Luc Nancy insiste en la formulación de un “nosotros”, la primera persona del plural, que comprende el significado de ser como un ser *con otro*: “El ser no puede ser otra cosa que un ser-con-otro”. Todo, añade Nancy, “pasa entre nosotros [...] todo ser está en contacto con todo otro ser, pero la ley del tocarse es la separación” (2000, 3). Los trabajadores se mantienen separados como individuos, sin embargo, están juntos física y

políticamente. Su cólera anima el *estar entre medio* y actualiza el acto de rechazo; en ese momento alteran el espacio de la apariencia.

Así, decir “¡presente!” funciona como acto de solidaridad. Al intensificar performáticamente la ironía de su condición de “ovejas”, los asistentes pidieron a sus espectadores atestiguar y, de ser posible, acompañarlos (estar presentes) en su protesta. Al mismo tiempo, a través de su acto rebelde, reconocieron y acompañaron el desafío que los estudiantes manifestaron al gobierno autoritario. Ellos se hicieron ¡presentes! Después de tres años de la escalada de represión durante la gestión de Gustavo Díaz Ordaz y seis semanas de una reacción excesiva por parte del gobierno contra el movimiento estudiantil, mucha gente estaba harta. El 2 de octubre de 1968, cinco semanas después de este evento de los trabajadores, cientos de estudiantes que participaban en las protestas fueron masacrados en Tlatelolco. Sus cuerpos fueron desaparecidos e incinerados. Nadie sabe exactamente cuántas personas murieron esa noche, que año con año se conmemora al llamado de “¡2 de octubre no se olvida!”. Decimos los nombres de los muertos para hacerlos ¡presentes!



•Fig. 1. El 2 de octubre no se olvida. México. Fotografía: Diana Taylor.

El 26 de septiembre de 2014, un centenar de estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, incautaron cinco autobuses para llevarlos

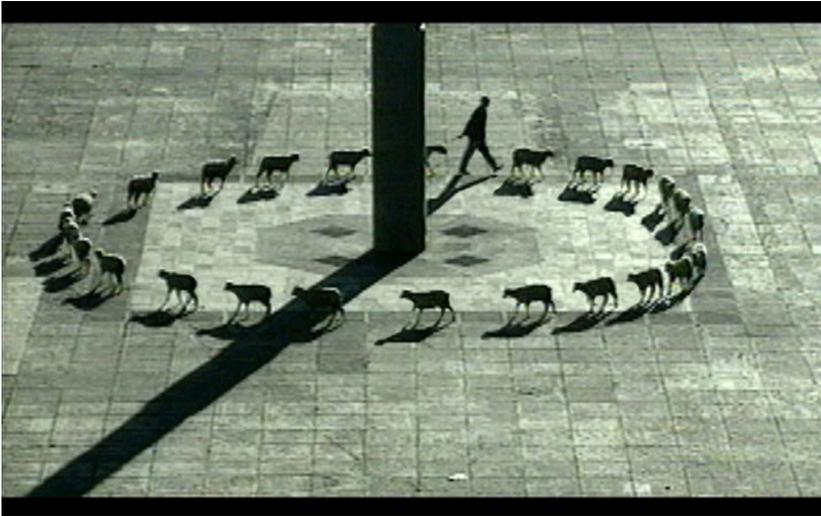
a la Ciudad de México con la finalidad de participar en la conmemoración de los estudiantes masacrados el 2 de octubre. Ahora recitamos sus nombres y decimos, una vez más, “¡presente!”. El número 43 y “Ayotzinapa no se olvida” indican la iteridad de los hechos: el ayer, el ahora, y, aparentemente, el siempre de la violencia política. Estas invocaciones tienen una duración que señalan a los muertos que no mueren, al pasado que nunca desaparece.



•Fig. 2. Manifestación en protesta de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en el Zócalo de la Ciudad de México. Foto cortesía de Pedro Miguel.

En 1997, el artista belga-mexicano Francis Alÿs realizó un video de su performance *La multiplicación de los borregos*, con Rafael Ortega, basado en el desafío de los burócratas de 1968, llamado *Cuentos patrióticos*. El performance, como una práctica potencialmente rebelde, indisciplinada y transgresora, demuestra ser un sitio privilegiado para hacer y transmitir presencia y no sólo representarla. Alÿs camina alrededor de la misma asta de la bandera en el Zócalo, con el enorme estandarte mexicano ondulante y la Catedral Metropolitana de fondo. Alÿs entra en el cuadro llevando una oveja con una correa. El enfoque de la cámara es estrecho. Sólo se ven las sombras en el suelo de piedra, las imponentes sombras lineales genera-

das por la asta y las siluetas en movimiento de Alÿs y la oveja que avanza detrás de él en dirección circular. Una a una, nuevas ovejas se unen al círculo, alterando su ritmo para mantener la misma distancia entre unas y otras, y conservar la formación circular. Las campanas de la Catedral sueñan incesantemente, recordando a las mismas que el 27 de agosto de 1968 repicaron sin parar, en muestra de apoyo para el movimiento estudiantil. Metódicamente, Alÿs continúa caminando alrededor de la asta de manera relajada pero deliberada. Así, 21 ovejas se han unido a la caminata, mágicamente, al parecer, en perfecta formación. Entonces Alÿs deja caer la correa y la primera oveja se aleja del círculo; luego otra y otra, una en cada rotación, todas de una manera ordenada. Dentro de poco, Alÿs camina al final de la fila, siguiendo a las ovejas. ¿Quién dirige a quién? Estas ovejas se han transformado de seguidoras en un colectivo, “la multiplicidad que se despliega” de Guattari. Cuando Alÿs y las ovejas se van, el Zócalo parece vacío, agotado por un segundo de los muchos dramas combatidos allí durante los últimos 600 años. El Zócalo es el mismo y no es el mismo. El paréntesis da la ilusión de fijeza en términos de espacio y tiempo, y, sin embargo, nos recuerda que no existe sino en relación con otros espacios y



•Fig. 3. Francis Alÿs. *Cuentos patrióticos*. Video documentación de una intervención urbana realizada en el Zócalo de la Ciudad de México, en colaboración con Rafael Ortega (1997). 24 minutos, 40 segundos. Imagen cortesía de David Zwirner (Nueva York/Londres).

otros tiempos. El espacio performático, como espacio político, es el campo de la potencialidad. El performance de las ovejas, una vez más, ha alterado el terreno de la apariencia. La sombra de la asta de la bandera marca el sitio como la manecilla de un reloj solar. ¿El tiempo? Ahora.

Pero esta filuda sombra corta también hacia adentro, hacia el interior de las prácticas históricas mexicanas.

Siempre.

Los eventos en el Zócalo en 1968 y 1997, y los de ahora, dan fe de esta circularidad y conexión. Las ovejas seguirán rondando el imaginario mexicano. El lugar, las campanas, la bandera y la asta existen como doble, triple, cuádruple exposición, la condición de violencia y dominación, el acto de negación, la re-creación, la alteración de lo imaginario, desde el presente, en cada nuevo presente.

Dilemas disciplinarios

Así como la palabra “¡presente!” excede la definición lingüística, también cuestiona, e incluso desafía, los límites disciplinarios. Para volver a la idea de Santos acerca de la “mono-cultura”, comenzaré con la premisa de que el conocimiento (lo que significa, lo que hace, quien lo produce, con qué objeto y así sucesivamente) en el pensamiento occidental está apenas empezando a emerger desde un modo de bloqueo epistémico que niega la subjetividad, la acción, inclusive la vida y todo lo que se relaciona con ‘nosotros’; es decir, no sólo los seres ‘humanos’, sino, más bien, *algunos* humanos. Las fronteras disciplinarias dividen al conocimiento en partes, en campos y sub-campos de especializaciones, a menudo imposibles de saber para sus contrapartes homólogas. Estrategias de separación y contención hacen que sea no difícil, sino imposible, que las personas hablen y piensen más allá de estas divisiones. Nuestras tecnologías emergentes y las formas de transmisión, por otra parte, como la cultura de los medios y las plataformas digitales, vuelven a hacer efectiva esta separación. La programación y el código, argumenta Tara McPherson, son “lenticulares [...] un dispositivo estructural que hace la visualización simultánea de las diferentes imágenes [...] casi imposible”. El lenticular, continúa, “es una forma de organizar el mundo. Estructura representaciones, así como epistemologías. También sirve para asegurar que nuestro entendimiento [...] en registros muy estrechos, se fije en la igualdad o la diferencia, mientras impide la conexión e interrelación” (en prensa, 49). Muchos están de

acuerdo con que estas anteojeras autoinducidas e interesadas amenazan con exterminarnos y a todo lo demás en la Tierra. La denominación y las críticas al antropoceno reflejan la creciente conciencia de los altos costos de este centralismo patriarcal, capitalista, racista y colonialista, e impulsan políticas más humanas y ecológicamente racionales. La nueva revolución de Copérnico, que sitúa a los seres humanos como parte de (en vez de en el centro de) la vida, que nos obliga a tener en cuenta los factores externos de todas nuestras acciones, requiere de una descentralización de nuestros sistemas epistémicos heredados.

Los movimientos feministas, de los derechos civiles, de las personas con discapacidad, de los estudios indígenas, las teorías críticas de la raza y las teorías LGBTTIQ (entre otros), han conducido a la descentralización del discurso blanco y machista que se adjudica el derecho a determinar lo que se considera conocimiento. Las luchas de-coloniales siguen desafiando al centralismo de Occidente y al sujeto occidental que han relegado todo lo demás a la periferia. Es hora de una ruptura epistemológica con estas tradiciones críticas. Un movimiento hacia la postdisciplinarietà, considero, nos permite encontrarnos al otro lado de las disciplinas, más allá de las barreras académicas y formaciones que han creado muchas de las cajas negras epistémicas, que hacen a ciertos tipos de conocimiento posible y a otros imposible.

Aquí, entonces, me uno a estudiosos que proponen que, en lugar de buscar más teorías de vanguardia, desarrollemos “teorías de retaguardia”. Para mí, la teoría de retaguardia requiere metodologías recombinantes, aprendidas de muchas disciplinas, reutilizadas luego para analizar las prácticas que consideran cuerpos humanos y no humanos, que prestan atención a las epistemologías y las formas de transmisión vinculadas a la experiencia corporizada, así como a la expresión escrita y la cultura digital. La teoría de la retaguardia contempla los problemas de la temporalidad, la duración, la velocidad y el acceso. Aquellos de nosotros que vivimos en el reino del tiempo instantáneo y el acceso inmediato que caracterizan a la globalización, debemos detenernos: no siempre controlamos el tiempo, el espacio y las condiciones de nuestras acciones.

Se podría pensar en el performance como investigación y como pedagogía, explorar los movimientos corporales, los afectos que nos unen (es decir, la empatía), los retos éticos para poder ‘dialogar’ y las trampas de apropiación. Se acepta la vulnerabilidad de no saber, de esperar, de la inacción. ¿Podemos dejar de lado las certezas un rato, para escuchar y

oír hablar de esas cosas sobre las cuales no sabemos nada? La teoría de la retaguardia comienza en los ámbitos postdisciplinarios. Muchos de nosotros somos extranjeros aquí, habiendo sido entrenados en ciertas habilidades importantes, predicadas sobre la base de olvidar otras. Los médicos jóvenes, por ejemplo, han sido adiestrados y socializados para utilizar equipos de diagnóstico cada vez más sofisticados, pero muchos no saben cómo hacer un examen físico completo o interactuar con un paciente. Las fuerzas económicas, sociales y políticas, en todos los ámbitos, moldean gran parte de lo que sabemos, así como lo que nos enseñan a no saber o no valorar.

La teoría de la retaguardia promueve, con la “teoría baja” del teórico trans Jack J. Halberstam, una manera de pensar y “localizar todos los espacios de los entre medios” (2011, 2) y negociar “las divisiones entre la vida y el arte, la práctica y la teoría, el pensar y el hacer, y en un reino más caótico del conocer y el desconocer” (*Ibidem*). Éste es el espacio de los *undercommons* que Harney y Moten examinan, un espacio en el que nadie es correcto. Es un refugio. Para algunos, “no se hacen preguntas. Es incondicional —la puerta se abre para el refugiado, a pesar de que puedan entrar agentes de policía” (2013, 38). Para otros, como los zapatistas, existe la necesidad de protegerse contra el ‘mal gobierno’ para crear ‘un mundo donde caben muchos mundos’; ellos exigen que foráneos muestren el pasaporte al pedir entrada a sus caracoles. Para mí, la teoría de la retaguardia también tendría que incluir el ecosistema más amplio del que somos sólo una parte. Y además del “no saber” de Halberstam, exigiría un des-aprendizaje activo de algunos de los entrenamientos que hemos interiorizado sobre lo que importa, lo que constituye un ‘objeto’ aceptable de análisis y lo que cuenta como un foro apropiado para el debate y la difusión.

¿Dónde empezar? Desde el principio, con lo que entendemos como subjetividad.

Le pregunté a Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga feminista, activista y amiga boliviana, cómo decir “yo” en aymara. Esta lengua, al igual que muchas otras nativas, no tiene una palabra para decir “yo”. Para existir como “yo”, respondió Rivera, necesito a alguien más para que me apunte, para reconocerme y conocerme: *jaqxaṃ sar*, o “para ser ‘yo’, tengo que caminar y hablar con los otros”. Los grupos indígenas, por sus diferencias y especificidades, se desenvuelven con un sentido de subjetividad comunitaria. El ‘yo’ o ‘mí’ es siempre relacional, reflexivo, transitivo, un ‘ser-con’. ‘Estar con’ y ‘estar en tránsito’, entonces, se relacionan con el reconoci-

miento mutuo como práctica política comprometida. El ‘yo’ que inició la conversación no es el mismo ‘yo’ que emergerá luego.

Lo que ‘yo’/‘nosotros’ significa, lo que puede y no puede conocerse, está, por lo tanto, necesariamente vinculado con aquellos otros con los que camino y hablo. Las condiciones coloniales y neoliberales (incluyendo, por supuesto, el lenguaje, los sistemas educativos, las desigualdades de ingresos y las prácticas culturales) continúan delimitando muchos de esos intercambios. La forma de la relacionalidad que *jaqxm sar* evoca, podría sonar como el ‘ser y estar con’ del que habla Nancy, pero su genealogía difiere profundamente. No tiene nada que ver con la noción hegeliana del ‘yo’ como una “unidad pura en sí misma”, como “el sujeto filosófico” que fundamenta el pensamiento occidental y en el cual Nancy se basa, y del cual también se separa. Este ‘yo’ no “presupone [el] ego autónomo”, fundamentado en la diferenciación de todos los otros y lo demás: “relegándose en sí mismo y a sí mismo, relega al otro a un sí mismo (o la ausencia del sí mismo), que es diferente” (1993, 10).

¿Dónde/cómo ‘yo’ comienzo en la búsqueda de epistemologías alternativas, interpretaciones, genealogías y las prácticas de la relacionalidad, o de *hacer presencia*? ¿Estar presente a qué? ¿A quién? ¿Con qué finalidad?

Uno de mis compañeros de camino es el filósofo maya-tseltal Juan López Intzín, conocido por su nombre indígena como Xuno. Él también se ha embarcado en un viaje para tratar de pensar de manera diferente, desde un lugar distinto, a través de diversas posibilidades lingüísticas. Su formación académica le dio habilidades muy concretas. Cuando un compañero del posgrado le dijo que era “un pinche indio”, Xuno renovó su interés en sus propios conocimientos culturales. Los textos sagrados como el *Popol Wuj* (o *Vuh*) le ofrecen cosmologías alternativas que para él se convierten en “epistemologías del corazón” o, más bien, “saberes del corazón”. Pero, incluso para Xuno, ésta es una tarea de enormes proporciones. La conquista, explica él, colonizó y domesticó a todos los pueblos indígenas de las Américas. ¿Cómo puede des-domesticarse a sí mismo y a los demás después de 500 años de domesticación? Comienza por *in-pensar* (es la palabra que usa él) y *sentirpensar* lo que el ‘respeto’ y la ‘buena vida’ pueden significar desde un sistema epistémico indígena. Este sistema asume al corazón, no a la cabeza, como el punto de partida para la reflexión, el conocimiento y la comprensión. El corazón es un sustantivo y un verbo, al igual que el logotipo popular x corazón y.

No obstante, aun para Xuno estas palabras mayas-tseltal sólo se aproximan a los vocablos ‘originales’ que se encuentran en el *Popol Wuj*, en el idioma de los mayas k’iche. Nadie, evidentemente, está exento de la carga de aprendizaje, tratando de resolver las cosas en el camino. Así que, en lugar de una búsqueda de los orígenes, Xuno persigue aproximaciones, visiones y caminos en formas alternativas de ser y estar en el mundo.

Dos elementos clave de la epistemología del corazón, de acuerdo con Xuno López, son las nociones tseltales de *ch’ulel* e *ich’èl ta muk’*.

Ch’ulel reconoce que todo tiene una vida –humanos, animales, plantas, montañas, etcétera– y, por lo tanto, permite la intersubjetividad: el *ch’ulel* es lo que convierte todo lo que existe en un sujeto, lo que nos posibilita interactuar de un individuo a otro (2015a). El *ich’èl ta muk’* “es el reconocimiento del valor, de la grandeza y la dignidad de todo lo que existe, incluyendo los seres humanos, los animales y el ecosistema” (*op. cit.* 2015a). Ese concepto interpola a todos los seres vivos como sujetos, en lugar de objetos comerciales o inanimados. La combinación de los dos elementos abre varias opciones de re-crear el mundo, des-coloniales, comunales y ecológicamente sostenibles. Según López, “Esto es lo que llamamos epistemologías del corazón” (en prensa). A diferencia de la cosificación de las personas, los animales y todo lo demás en el capitalismo voraz, el corazón situado de López (él acredita el “conocimiento situado” de Donna Haraway) permite la ‘humanización’ de todo lo que anima nuestro mundo. Intentar pensar desde esta epistemología requeriría un des-aprendizaje radical de la mayor parte del saber occidental, incluyendo la noción del ‘yo’ diferenciado.

La explicación de Rivera Cusicanqui de *jaqxm sar* y los conceptos de *ch’ulel* e *ich’èl ta muk’* descansan en la idea de reconocimiento mutuo, la valorización y el respeto entre un gran número de seres animados o ‘sujetos’. Ser uno mismo requiere este acto de reconocimiento recíproco, este ser y estar presente, hablando, caminando y corazonándose con los otros. Presente hacia/con otros. Los sistemas epistémicos que uno puede recoger de estas palabras y prácticas podrían contribuir a que nos imaginemos un entendimiento más amplio del presente como una práctica ética y política —“¡Presente!”—, de manera que fortalezca la generosidad, la intersubjetividad y el reconocimiento. El corazón situado, nutrido en un medio de reconocimiento expandido (que incluye árboles, ríos y montañas que otros pueden considerar objetos inanimados), no puede soportar la dominación, la explotación y la domesticación. Se convierte

en “el corazón rebelde” del movimiento zapatista. “Para todos, TODO. Para nosotros, nada”.

Evidentemente, el sistema epistémico de Xuno no es mío. No sé pronunciar las palabras, ni tampoco captar el mundo y las condiciones que animan esta visión del mundo. No tengo, entre muchas otras cosas, la experiencia de los 500 años de despojo y resistencia. Si quiero entrar en diálogo con sus teorías acerca de los saberes, necesito ejercer otra manera de estar presente física, académica y políticamente. En esta relación no soy la experta; no controlo el tiempo, el espacio, o las condiciones de nuestra interacción. Al igual que Alÿs, preparé el escenario, pero soy yo la que sigo. Y sé que tengo mucho que aprender al otro lado del cerco. Xuno no tiene las respuestas, ni yo tampoco. Pero no se trata de “nosotros” de una manera estrechamente definida, sino de encontrar otros modos de dialogar con los demás, de aprender de aquellos que nunca imaginamos como nuestros interlocutores —artistas, activistas, filósofos indígenas, entre otros—, que también intervienen en la producción y reproducción de lo que sabemos y cómo lo conocemos. Al igual que lo reconoce Jack Halberstam, se trata de estar juntos, una constatación de que “hay que cambiar las cosas o morir” (2011, 2).

Aunque aparentemente ocupando un universo epistémico por completo diferente, la teórica N. Katherine Hayles ofrece una comprensión amplia de la cognición, a través de la biología cognitiva, sorprendentemente congruente a la que articula Xuno López. Al otro lado de las divisiones disciplinarias, otras conversaciones se hacen posibles. Del mismo modo que los mayas-tzotzil asumen el *ch'ulel* como la vida en todo, los trabajos recientes en biología cognitiva entienden que la cognición es más generalizada de lo que estamos acostumbrados a creer. Hayles, siguiendo al biólogo Ladislav Kováč, se muestra de acuerdo en que “la cognición no se limita a los seres humanos o los organismos con conciencia; se extiende a todas las formas de vida, incluyendo los que carecen de sistema nervioso central, tales como plantas y microorganismos” (Hayles 2016, 799).

“La cognición —para Hayles— es una facultad mucho más amplia, presente en algún grado en todas las formas biológicas de vida y en muchos sistemas técnicos” (*Ibidem*). La distinción que ella hace entre los conocedores y los no conocedores sustituye al “humano/no humano”: por un lado están los seres humanos y todas otras formas de vida biológicas, así como muchos sistemas técnicos; por otro, los procesos materiales y objetos inanimados” (*Ibidem*). Los conocedores, explica, tienen una op-

ción: ellos son *actores*. Hayles se reserva la palabra *agentes* para “las fuerzas y objetos materiales”, aceptando que “los no conocedores pueden poseer poderes operativos que superan por mucho lo que los seres humanos pueden producir; los asombrosos poderes de una avalancha, tsunamis, tornados, tormenta de nieve, tormenta de arena, el huracán a pesar de que ellos no ejerzan la opción de elegir” (2016, 800). *Ch'ulel* de Xuno López, que “convierte todo lo que existe en un sujeto, lo que nos sitúa para interactuar de un sujeto a otro” (2015a), no es más extraño, en términos epistémicos, que estos científicos y teóricos occidentales, quienes asignan una potencia agencial a un tsunami o una avalancha. En este sistema científico, el universo está impulsado por actores y agentes en lugar de objetos y cosas, cada uno tratando de encontrar la mejor manera de adaptarse y captar energía para evitar la entropía, la degradación de energía, como señalan los físicos. El des-aprendizaje significa que debemos revisar nuestro vocabulario, junto con nuestra confianza en la excepcionalidad humana. Toda la vida, argumenta Kováč,

sin cesar, en todos los niveles, por millones de especies, está ‘probando’ todas las posibilidades de cómo avanzar hacia delante [...] En todos los niveles, desde lo más simple a lo más complejo, la construcción general del sujeto, la realización de un conocimiento alcanzado, representa su complejidad epistémica (cit. en Hayles 2016, 790).

La inclusión que hace Hayles de sistemas técnicos en el ámbito de la cognición podría parecer fuera de línea con los sistemas epistémicos indígenas que he citado anteriormente:

Los conocimientos técnicos están diseñados específicamente para proteger la mente humana del impacto abrumador de los canales de información masiva, tan grandes, complejos y multifacéticos que nunca podrían ser procesados por el cerebro humano. Estos paralelos no son accidentales. Su aparición representa la exteriorización de las capacidades cognitivas, una vez sólo residentes en los organismos biológicos, ahora en el mundo, donde están transformando rápidamente las formas en que las culturas humanas interactúan con ecologías planetarias más amplias. De hecho, los conocimientos técnicos y biológicos están ahora tan profundamente entrelazados que es más exacto decir que se inter-penetran mutuamente (785).

El ciborg de Haraway, por ejemplo, borra las fronteras entre el humano y la máquina. Las computadoras pueden realizar cálculos extraordinariamente difíciles en un tiempo récord, que luego se convierten en un factor determinante en la forma en que entendemos y habitamos el mundo. La crisis del cambio climático se hizo visible para aquellos de nosotros que creemos en la ciencia, a través de un modelado digital complejo. Ahora es parte de nuestra imaginación catastrófica, pero creo que los sistemas técnicos también forman una parte vital de los universos cognitivos indígenas. Los huicholes, o más correctamente el pueblo *wixáritar* del centro de México, hacen pinturas sacras pulsando hilados, perlas o de hilo fino en la cera, mientras consumen peyote. El arte comunica las vías, visiones y las interacciones con los dioses y el ecosistema más amplio y, por lo tanto, se convierte en una forma de conocer y de ser y estar con. Si, como sugiere Hayles, “la cognición es un proceso que interpreta la información dentro de contextos que lo conectan con el significado” (2016, 792), entonces el tambor, el canto y el proceso de hilar bien podrían develar verdades profundas a los *wixáritar* e informar de otras prácticas de creación de significado. Los tambores sagrados, para ellos y para otras comunidades, “hablan”; son actores en sus contextos. No quiero forzar comparaciones; de hecho, no me gusta la comparación como una metodología crítica, ya que hace hincapié en las diferencias y los contrastes entre los campos y los objetos disciplinarios. Más bien, estoy sugiriendo conectividad (como metodología de la intercesión o de lo que existe entremedio) que nos ayude a ir más allá de las delimitaciones epistémicas y divisiones disciplinarias para enfrentar fenómenos similares —la biología cognitiva y la visión indígena del mundo en mi ejemplo— y tratar de desarrollar estrategias que amplíen nuestras categorías y conversaciones. Las lenguas y los retos pueden ser diferentes —desde un código informático— a los rituales de los *wixáritar*, pero el impulso es común. Continuamente todas las especies ponen a prueba formas de sobrevivir y prosperar, dice Kováč (en Hayles 2016, 790). Los zapatistas, afirman, se adaptan “*para no dejar de ser*” entes históricos. Para sobrevivir, académicos occidentales, como yo, intentamos salir de nuestro encierro epistémico e imaginar otras formas de estar en el mundo.

Trabajando más allá de la cerca

¿Entonces cómo trabajar desde la perspectiva relacional del ‘yo’, que experimenta, analiza y escribe las conclusiones preliminares extraídas de

los acontecimientos? La forma en que ‘yo’ ejecuto el ‘yo’ en mi trabajo no es autobiográfica. No obstante, para utilizar la formulación de Richard Schechner (1985), *no es no autobiográfica*. Mi forma de situarme en el espacio y el estatus profesional, mi apariencia física, mis limitaciones lingüísticas y experienciales me ‘presentan’, afectan la manera en que otros interactúan conmigo y enmarcan lo que puedo o no puedo ver, dónde puedo o no participar o involucrarme. ‘Yo’ encarna y representa todo tipo de fuerzas sociales que superan mi capacidad de comprender. El ‘yo’ es, como lo postuló De Certeau, “un lugar en el que interactúan una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de tales determinaciones relacionales” (1984, xi). Este ‘yo’ es parte de un nosotros, o varios nosotros, inseparable de ellos. Sin embargo, hay que recordar una vez más, como Nancy aclara, que *estamos con*, pero separados. Nosotros existimos en lo que está entre medio, transmitimos estados de ánimo, afectos, conocimientos, ideas e intensidades. Pero, desde luego, no transmitimos o habitamos este estado de tránsito de forma idéntica. El ‘nosotros’, entonces, señala el sujeto grupal o el plural singular, admitiendo al mismo tiempo que el nosotros es múltiple y transversal. El ‘yo’/‘nosotros’ implica complejos rituales y políticas de reconocimiento. ¿Te reconozco ‘yo’ a ti como parte de mi ‘nosotros’? ¿Me reconoces tú? ¿A cuántos ‘nosotros’ pertenecemos todos? Estas *relacionalidades* nunca son ‘dadas’ o estables; a veces pueden ser transitorias, por ejemplo, para aquellos figurados como migrantes, refugiados y fugitivos.

El ‘yo’ tiene una función particular, tanto en las postdisciplinas como en los estudios de performance. Debido a que nuestro campo de estudio principal es el comportamiento y lo experiencial, lo ‘en vivo’, incluso cuando el ‘en vivo’ es mediado por lo digital, lo literario, la medicina, y así sucesivamente, no puedo siempre referir al lector a un texto, página web, pintura, fotografía o película, un conjunto de estadísticas, rayos x o informes de laboratorio (las cosas que pertenecen al archivo, como he argumentado anteriormente) para confirmar o rechazar mi análisis de la situación. A veces, como con *La multiplicación de los borregos* de Alÿs, puedo mandar el enlace al video que tomo como una de mis fuentes. Nuestras interpretaciones de lo que vemos ahí puede ser diferente, pero el evento está bien documentado y la grabación en sí no cambiará. Mi interpretación puede diferir de los demás y, como es a menudo el caso, puede cambiar a través del tiempo. Cada nuevo encuentro con el material añade una dimensión.

Otras veces, cuando no tengo acceso al registro de archivo, debo contar la escena a través de mi observación, mi participación en lo sucedido y en la narración de los incidentes. El ‘yo’, como en la antropología, se hace central al grado que ‘yo’ capto un retrato preciso, o logro compartir la experiencia o la calidad afectiva, o abordar las complicaciones éticas y políticas del tema de discusión. Si no, ¿cómo puede un lector saber qué rescatar del análisis? Pero en un mundo postdisciplinario, el ‘yo’ no puede retraerse al espacio seguro del observador académico objetivo. Como parte de un nosotros, un *ser con*, el ‘yo’ es siempre enredado. La relación no es de un sujeto (yo) con un objeto de estudio, sino –como sugiere Xuno López– sujeto-sujeto. El ‘yo’ también es un producto de la relación. El ‘yo’, al igual que con Alÿs en *Cuentos patrióticos*, parece conducir –preparando el escenario, literalmente, a un acto performático que lleva la firma del artista/escritor. Este trabajo está firmado por mí, Diana Taylor, pero “yo”, como Alÿs, frecuentemente termino siguiendo y adaptándome a las circunstancias que pensaba que controlaba, para luego ser sorprendida. El ‘nosotros’ está conectado, por lo que es difícil saber quién lleva a quién. El espacio de aparición se altera, producido nuevamente.

Los estudios de performance, como una postdisciplina, a diferencia de la historia, por ejemplo, también deben tomar en cuenta el ‘yo’ en otras formas. Los lectores suponen que los historiadores están relacionando eventos ‘verdaderos’, cosas que han sucedido y han sido documentadas en el pasado. El énfasis se ha basado siempre en los eventos que ocurren en el mundo, en lugar de en el ojo crítico y el aparato que convierte esos incidentes o sucesos en hechos y les otorga un peso cultural. Podemos estar de acuerdo en que estamos mirando a través de los ojos del historiador, pero estamos bastante seguros de que el historiador no está inventando los incidentes; todos están documentados o verificados a través de prácticas de archivo de varios tipos.

No es así necesariamente con los escritos de académicos de estudios postdisciplinarios, como el mío, que se centran en la práctica ‘en vivo’ en lugar de en los documentos. Mientras más investigaba el incidente de 1968, por ejemplo, más preguntas tenía. ¿En realidad los funcionarios dieron la espalda? Algunas personas dicen que sí, otros ni siquiera lo mencionan. Paco Ignacio Taibo II lo cuenta de una manera, Elena Poniatowska de otra y Carlos Monsiváis de otra más. Todos coinciden en que los funcionarios emitieron un “beeee” y dijeron “¡somos los borregos de Díaz Ordaz!”, pero sólo algunos mencionan que dieron la espalda a quien

hablaba. Ellos no estaban presentes en el momento ni en el lugar en donde ocurrió. El informe de la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS) no menciona el episodio, así que mi descripción es limitada en términos del valor de su ‘verdad’; pero hay que reconocer que incluso los historiadores, sin ir más lejos, son desafiados por la indeterminación de los informes y documentos, y comprenden la necesidad de la interpretación. Estas herramientas escritas también son producto de ciertas perspectivas e intereses. Los eventos (a diferencia de los hechos/datos) no son artefactos de lo ‘real’, no existen independientemente, se construyen a partir de incidentes y sucesos. Los sucesos, como el historiador Pierre Nora deja claro, dependen de la conciencia del espectador, y a la inversa: “¿cuál y para quién es el evento? Porque si no hay un evento sin conciencia crítica, lo hay sólo cuando, ofrecido a todo el mundo, no es el mismo para todos” (cit. en Felman 2002, 110). Es decir, en un evento estábamos todos presentes, pero no de la misma manera. Para mí, estudiosa de performance, el evento multi-valente (y no el hecho concreto histórico) es mi principal campo de análisis.

Así que, para mis propósitos, no importa realmente si los funcionarios dieron la espalda o simplemente balaron (aunque ciertamente me gustaría saber). Ambos actos constituyen *animativos* que interrumpen el espacio de aparición. Los trabajadores estaban ¡presentes! en su negativa a aparecer como el gobierno mandó que lo hicieran. Este evento, junto con las descripciones e interpretaciones que inspiró, son un ejemplo evocador que me ayuda a situar mi investigación sobre la presencia/presente. Los hechos particulares, sin duda, podrán ser importantes para los demás (para los historiadores, por ejemplo), que tienen como objetivo reconstruir el pasado de la manera más precisa posible. Sin embargo, que nuestros objetivos y metodologías disciplinarias difieran no invalida lo que escribimos, o la forma en que preparamos los escenarios de los que nos hacemos partícipes. Los estudios del performance y los estudios históricos reconocen que los esfuerzos se llevan a cabo en el *ahora* del saber, no en el conocimiento pasado. El historiador Hayden White lo expresó muy bien cuando dijo que el presente “[...] debe servir como una base sólida desde la cual se puede proyectar un puente hacia un pasado no completamente mapeado y habitado por los fantasmas, y marcado por las tumbas” (1999). El conocimiento (en contraposición a los hechos) no está en el mundo listo para ser detectado o medido o ingerido; el conocer, como la memoria, como la identidad, es un hacer llevado a cabo en el presente.

Es un trabajo de *hacer presencia, hacer memoria*, lo cual pasa a través de la creación del álbum de fotos familiares, paseos de memoria ritualizada, quipus andinos, la negociación y la construcción de museos y sitios de recuerdo, los registros visuales y la memoria auditiva que compartimos y que, a veces, rechazamos. Nadie está exento de la necesidad de explorar, investigar, verificar, repetir, interactuar, aunque se den decepciones, pasos en falso, des-identificaciones y a veces apropiaciones fuera de lugar; es decir, todos los riesgos de llegar a saber algo, del aprendizaje, de la presencia. El 'nosotros' es a veces agente, a veces producto, de esa negociación.

Pero el 'yo' también está presente de otras maneras. ¿Por qué he realizado esto, en contraposición a otra cosa? Hace poco recibí un correo electrónico masivo, enviado por Juan Carlos Ruiz, un amigo defensor de los derechos de los migrantes, quien me pidió "Únete a nosotros: ¡Di 'Presente'!". Aquí retomo esa invitación a reflexionar sobre lo que significa estar ¡presente! y lo que eso me permite a nivel personal, ético, metodológico, pedagógico y en mis aproximaciones teóricas con respecto al mundo que 'yo'/'nosotros' habitamos como y con los demás.

Así que, ahora comienzo. ¡Presente! Los invito a hablar y a caminar conmigo.

Bibliografía

- Alÿs, Francis. 1997. *Cuentos patrióticos* [en línea]. Recuperado el 19 de junio de 2016 de: <http://www.zabludowiczcollection.com/collection/artists/view/francis-aly>.
- Arendt, Hannah. 1969. *The Human Condition*. New York: Anchor Books.
- Austin, John Langshaw. 1981. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. 2000. *Bodies in Alliance and the Politics of the Street* [en línea]. Recuperado en septiembre de 2011 de: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en>.
- De Certeau, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2016. *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. London: Routledge.
- Felman, Shoshana. 2002. *The Juridical Unconscious*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Guattari, Felix. 1996. *The Guattari Reader*. Editado por Gary Genosko. London: Blackwell.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press.

- Harney, Stefano y Fred Moten. 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Brooklyn, NY: Minor Compositions.
- Hayles, Katherine N. 2016. "The Cognitive Nonconscious: Enlarging the Mind of the Humanities". *Critical Inquiry* 42: 783-808.
- López Intzín, Juan. 2015a. "El Ch'ulel multiverso e intersubjetividad en el stael maya tseltal", en *Lengua, Cosmovisión, Intersubjetividad: Acercamientos a la obra de Carlos Lenkersdorf*, coords. Margarita Millán y Daniel Inclán. México: UNAM.
- _____. 2015b. "Ich'el ta muk': la trama en la construcción del Lekil kuxlejal. Hacia una visibilización de saberes "otros" desde la matricialidad del sentipensar-sentisaber tseltal", en *Prácticas Otras de Conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras, tomo I*. San Cristóbal de las Casas: Cooperativa Editorial Retos.
- _____. En prensa. "Epistemologías del corazón", en *Resistant Strategies*, ed. Marcos Steuernagel. Durham, NC: Duke University Press y HemiPress.
- McPherson, Tara. En prensa. *Feminist in a Software Lab*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Muñoz, José Esteban. 2011. "Introducción a la teoría de la desidentificación", en *Estudios avanzados de performance*, comps. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 549-603.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Being Singular Plural*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- _____. 1993. *The Birth to Presence*, trad. Brian Holmes. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. Conversación personal, 3 de noviembre de 2014.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Seigworth, Gregory J. y Melissa Gregg. 2010. "An Inventory of Shimmers", introducción para *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke University Press.
- Waskul, Dennis y Pamela van der Riet. 2002. "The Abject Embodiment of Cancer Patients: Dignity, Selfhood, and the Grotesque Body". *Symbolic Interaction* [en línea] 4 (noviembre): 487-513. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de: https://www.researchgate.net/publication/240761231_The_Abject_Embodiment_of_Cancer_Patients_Dignity_Selfhood_and_the_Grotesque_Body.
- White, Hayden. *History as Fulfillment*. Tulane University [en línea]. Recuperado el 19 de junio de 2016 de: <http://www.tulane.edu/~isn/hwkeynote.htm>.

Fecha de recepción del artículo: 28 de marzo de 2017.

Fecha de recepción de la versión revisada: 15 de agosto de 2017.

La relación entre la pieza trágica y su representación en la Grecia Clásica: una dinámica performativa

Carolina Reznik

Resumen

El presente artículo propone un análisis —a partir de la argumentación de Aristóteles en la *Poética*— acerca de cómo era entendida en la época la relación entre la labor del poeta trágico y su posterior representación, asegurando que estaba atravesada por una dinámica performativa. Es decir, no se concebía un producto poético sin su aspecto performativo, pero esto no implica que ambas instancias son lo mismo ni que la representación copia o transpone a escena la pieza sin más. Ambas son dos instancias complementarias con ciertas características que construyen una semántica con sus medios propios. La labor del poeta posee una finalidad performativa que no solo tiene en cuenta la posterior escenificación, sino que es *para* ser representada.

Palabras clave: Aristóteles, tragedia, espectáculo, poética, retórica, antigüedad, escenificación.

Abstract

Greek Tragedy and its Representation: A Performative Dynamics

This article proposes an analysis, based on Aristotle's argument in *Poetics*, about how the relationship between the tragic poet's work and his subsequent representation was understood in the period, assuring that it was permeated by a performative dynamic. That is to say, a poetic product was not conceived without its performative aspect but this does not imply that both instances are the same nor to which the representation copies or transposes the piece. Both are two complementary instances with certain characteristics that construct semantics with its own means. The work of the poet has a performative purpose that not only takes into account the later staging but is *to be* represented.

Keywords: Aristotle, tragedy, spectacle, poetics, rethoric, antiquity, staging.

Tradicionalmente se consideraba pertinente el estudio del teatro griego únicamente a través de los textos que han llegado hasta hoy concibiéndolos como literatura debido —entre otras cosas— al carácter efímero de la representación. Principalmente a partir de los trabajos de Taplin (2000)¹ se produce un cambio y una apertura del campo de estudio al concebir al teatro, también, en su escenificación.² Asimismo, si bien el concepto de representación teatral es moderno —y entonces no debemos suponerlo sin más en el mundo griego— no se puede negar que de todos modos en Grecia había representaciones teatrales que poseían características peculiares (que, a su vez, debieron haber respondido a distintas concepciones de lo que haya sido el ámbito de la representación en esa época). Conscientes de la distancia temporal, y sin suponer que la noción moderna de teatro (y, por ende, la de su autonomía) está presente, creemos que sí existían espectáculos teatrales con ciertas características que pueden ser estudiadas en su particularidad.³

Asimismo, a partir de la noción moderna de hecho teatral y mediante la metodología de reconstrucción de puesta en escena desarrollada dentro de la disciplina de los estudios teatrales se estudia y reconstruye puestas en escena del pasado. En este caso se concibe al teatro como una actividad que no se agota en la eventualidad de la representación únicamente y, por eso, toma en cuenta elementos que la rodean (por mencionar algunos: el espacio teatral con sus características arquitectónicas, los testimonios de sus participantes, el programa de mano, las notas de dirección).⁴ Nos interesa remarcar aquí la ampliación de los documentos mediante los que se puede analizar el espectáculo teatral. En el caso del mundo griego ampliar el horizonte de documentos para el estudio del teatro es de suma utilidad debido a su ausencia y su fragmentación, además de que muchas consideraciones e informaciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada.⁵ La *Poética* de Aristóteles es uno de los documentos más antiguos

¹ Su primera edición es de 1978.

² En esta misma línea, ver Csapo (2002, 2010) y Green (1996, 2002).

³ Este es el punto de partida que nos habilita a emprender una investigación al respecto. Este trabajo forma parte de nuestra Tesis Doctoral sobre la representación teatral griega financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (Conicet) actualmente en proceso de elaboración.

⁴ En todos los casos si están disponibles, por supuesto.

⁵ Por ejemplo, las vasijas de uso cotidiano que poseen motivos teatrales son ricas para estudiar la corporalidad de los personajes tanto trágicos como cómicos, encontramos varias fuentes textuales que a nivel general no refieren al teatro de la época pero que, a su vez, poseen datos útiles para un estudio de la representación teatral, entre otros.

que conocemos en relación con el teatro en general y privilegiado respecto del teatro griego. Además, el texto de la *Retórica*, que a nivel general no es un tratado sobre teatro, posee desarrollos relevantes para una investigación al respecto. El libro III, especialmente, ofrece argumentaciones relacionadas con el arte del actor.

En este trabajo nos interesa estudiar cómo era concebida en la época la relación entre la pieza trágica y su representación, dinámica que consideramos atravesada por el aspecto performativo. Nos concentraremos, aquí, principalmente en la argumentación de Aristóteles volcada en la *Poética*. El tratado posee, por un lado, comentarios descriptivos y, por otro, normativos correspondientes al pensamiento aristotélico (Halliwell 1987). Así, se presenta como una fuente privilegiada para estudiar tanto el pensamiento del autor como el teatro de su época. Seguimos en este trabajo las ediciones de Eduardo Sinnott (2009),⁶ Stephen Halliwell (1987) y Dupont-Roc y Lallot (1980) y para la *Retórica* la edición de Racionero (1990).

Oliver Taplin (2000), en el estudio al que ya referimos, parte del supuesto de que el trabajo del trágico finalizaba con la escenificación de la pieza. Esto no es equivalente a decir que era el dramaturgo mismo el que ponía la obra en escena, sino que implica cierta dinámica particular entre el texto y su representación, determinada concepción de la obra trágica y del hacer del poeta. De esta manera, entonces, el producto poético sería una instancia previa a la representación y se completaría con ella. Esto no significa que la obra trágica esté incompleta, sino que su sentido último se consume con su escenificación, son dos instancias que funcionan en conjunto y se complementan. David Wiles sostiene que el auditorio no podía conceptualizar el texto dramático como algo separado de su representación y que su fijación era solo un “ayuda memoria” pero de ninguna manera un sustituto para los que no hayan visto el espectáculo (2007, 167).⁷ Más adelante comentaremos la diferencia con la concepción moderna del teatro en la que el texto dramático es un fin en sí mismo, más allá que se lo represente o no. En el caso de la Grecia Clásica no creemos que así sea, principalmente porque se trata de una cultura, todavía, oral.

⁶ A esta edición corresponden la traducción de los pasajes de la *Poética* que transcribimos en este trabajo. Caso contrario se aclara dónde corresponde.

⁷ El autor comenta acerca de una ley de 330 a.C. que aseguraba la fijación por escrito de una versión “oficial” de los textos, para que quede registro más allá de las distintas representaciones con sus agregados (2000, 166).

Entonces no habría interés, o no se concebía, un producto poético sin su aspecto performativo. Pero, no nos referimos a que ambas instancias son lo mismo ni a que la representación copia o transpone a escena la pieza sin más. Ambas son un tándem, dos pasos complementarios con ciertas características específicas que construyen una semántica con sus medios particulares. Y la labor del poeta posee una finalidad performativa, es decir que su labor no solo tiene en cuenta la posterior escenificación sino que es *para* ser representada.

Antes de emprender el análisis, es necesario realizar algunas aclaraciones, en primer lugar, respecto de la esfera textual dentro de la época que nos ocupa y, en segundo, en relación al reconocimiento de la pieza y su representación en tanto instancias separadas. En lo que respecta a lo primero, en sí mismo el término es problemático dentro del período de transición en el que vive Aristóteles. Enos subraya que el proceso de introducción y desarrollo de la escritura no es lineal ni implica el destierro o la desaparición de la oralidad. Es decir que consiste en una compleja relación entre la lectura, la escritura y la comunicación oral, vínculo en el que la escritura eventualmente se integra y pasa a formar parte de lo oral (2012, 4).⁸ El autor prefiere denominarla cultura oral y literaria justamente para no perder de vista la interacción particular entre ambas instancias, relación que, además, fue mutando según los periodos. Respecto de la época en la que vive Aristóteles, Enos remarca que la escritura funciona al servicio de lo oral (*ibíd.*, 21) y como ejemplo menciona el trabajo del logógrafo. Para los festivales cívico-religiosos, en los que se representaban las piezas teatrales, la suposición es que la escritura se utilizaba para ayudar a preparar y fijar las representaciones (*ibíd.*, 24). Es sumamente interesante para el presente estudio el hecho de que la escritura sea puesta al servicio de la representación porque, como afirmamos ya, implica que la pieza trágica (la instancia textual o el trabajo del poeta) tiene como finalidad el ser representado, no es un fin en sí mismo, sino que está atravesada por la posterior performatividad. Pero, al mismo tiempo, la escritura se va convirtiendo en parte del proceso creativo (*ibíd.*, 29).

El reconocimiento de la representación teatral y la pieza trágica como dos instancias separadas o, en palabras del propio Aristóteles, el estilo escrito y el estilo performativo, es el punto de partida que habilita

⁸ "It is important to stress the complex, endemic relationship that existed among reading, writing and speaking in ancient Greece... Writing instruction was (eventually) integrated with, and became a part of, oral".

un estudio de cada una de dichas esferas involucradas en el hecho teatral. La línea tradicional de los estudios clásicos niega especificidad a las actividades de la antigüedad porque aún no se había desarrollado la noción de la disciplina como autónoma propia de la modernidad.⁹ Entonces, se piensa al mundo antiguo como un entramado de actividades *embedded*, “enraizadas en las prácticas sociales” (Dougherty y Kurke 2003). Esto no significa, para los estudios tradicionales, puntos de contacto o aspectos compartidos “contaminados” entre las actividades sino la falta total de especificidad y, por lo tanto, la negación de su estudio particular. Este trabajo no adhiere a dicha concepción, pero eso no significa que no considere los puntos de contacto de las actividades y sus particularidades propias dentro de su contexto y su coyuntura particular (conceptual, histórica, etc.) siempre y cuando no inhiban un estudio de sus especificidades en tanto esferas separadas. Consideramos que diferenciar la instancia escrita de la performativa dentro del hacer teatral es el punto de partida para un estudio al respecto que tendrá entre sus tareas la indagación acerca de la dimensión conceptual. Es decir, no se considera plausible identificar la noción de la autonomía del teatro, sino que, por el contrario, es necesario investigar y construir la(s) concepción(es) adecuadas. Entonces, teniendo en cuenta esto, este trabajo se propone analizar cómo era concebida en la época la relación entre la pieza trágica y su escenificación que, como ya hemos mencionado, consideramos que estaba atravesada por el aspecto performativo y que la labor del poeta poseía una finalidad performativa.

En la *Poética* encontramos pasajes que argumentan a favor de lo dicho y otros que lo refutan:

El espectáculo, aunque ejerce un efecto emotivo, es lo más ajeno al arte y menos propio de la poética, puesto que el efecto de la tragedia se da aún sin certamen y sin actores (Aristóteles, *Poética* vi 1450b.17-22).

...el temor y la conmiseración pueden surgir del espectáculo, pero también de la propia composición de las acciones, lo cual es preferible y propio de un poeta mejor (Aristóteles, *Poética* xiv 1453b1-10).

Si bien esto puede ser interpretado como una refutación a la relación que proponemos entre el texto y su representación, creemos que en rea-

⁹ Este problema no es propio del teatro sino de todas las disciplinas.

lidad no la contradice. Aristóteles prefiere que el efecto surja de la composición de la trama y no sea un agregado solo del espectáculo. Es decir, la pieza dramática debe contenerlo ya y en el espectáculo se manifiesta también modelado por sus medios específicos. Lo que se censura es que se genere únicamente mediante los recursos de la representación y no esté, ya, en la construcción de la trama producto del trabajo del poeta. Es decir, Aristóteles estaría objetando, justamente, que entre el texto dramático y su representación no se establezca la relación de complementariedad y que en su composición el poeta no tenga en cuenta la posterior representación.

Pasemos a los pasajes que apoyan dicha relación de manera más explícita: “Estas son las cosas que hay que tener presentes, y, aparte de ellas, las relacionadas con los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética” (Aristóteles, *Poética* xv, 1454b.15). Sinnott aclara que el sentido general de esta frase es un tanto misterioso. “Los aspectos sensibles”, *aísthēseis*, pueden ser los correspondientes a las circunstancias concretas de la representación teatral que el poeta no puede tener en cuenta aún cuando no dependan específicamente de la poética (2009, 110). Por su lado, Dupont-Roc y Lallot aseguran que, en realidad, esos aspectos sensibles —que en francés traducen como *impressions*— corresponden al ámbito del espectador. Entonces, la referencia se relaciona directamente al espacio de la representación. Según los autores, el consejo implica en cierto punto ponerse en el lugar del espectador para evitar generarle impresiones contrarias a las requeridas por la teoría poética (1980, 269). Creemos que es sumamente claro respecto a la relación de complementariedad que proponemos entre el texto y su representación. “...los aspectos sensibles que necesariamente acompañan al arte poética...” presenta la relación en términos de lo necesario, *anankē*, es decir, de lo que no puede ser de otra manera. La pieza no puede ser sin los aspectos sensibles que la completan y acompañan.

Un segundo pasaje enriquece y problematiza el análisis:

Deben componerse las tramas y completárselas con la expresión lingüística, colocando ante los ojos [las acciones] lo más que se pueda. Pues, de esa manera, al ver [las] con la mayor claridad, como si se asistiera a las propias acciones, podrá descubrirse lo que es conveniente y será más difícil que pasen inadvertidas las contradicciones... también [deben] completarse [las acciones] con los gestos. Pues son más convincentes... los [poetas] que se hayan, en cada caso, en el estado afectivo... (Aristóteles, *Poética* xvii, 1455a. 23-32).

Aquí Aristóteles está realizando recomendaciones al poeta para componer la trama sin caer en contradicciones o cosas ilógicas. Pero de todas maneras refiere claramente a la representación. Vamos por partes.

¿A qué se refiere Aristóteles con “colocar las acciones antes los ojos”? Stephen Halliwell (1987) lo relaciona con la *Retórica* y asegura que Aristóteles estaría pensando en el concepto retórico de “proyectar emociones ante una audiencia”. Además, asegura que el filósofo estaría acercando el poeta al actor que ensaya.¹⁰ No concordamos con esta interpretación y, en cambio, creemos que la identificación sería más pertinente con el director (o corego) ya que el consejo implica pensar en la representación, imaginarla.¹¹ Avanzando en el pasaje, ¿qué significa que el poeta debe “completar las acciones con gestos”? Comencemos por el término *schēma* que presenta algunas complicaciones a la hora de la traducción. El diccionario define la palabra como “forma, figura, apariencia” pero también dice que en Aristóteles significa “postura, gestos pantomímicos” (Bailly 2000). Eduardo Sinnott lo traduce como “gestos”¹² y Schlesinger (2004), por su parte:

Al componer la fábula, el poeta debe asumir también, en cuanto sea posible, las actitudes de sus personajes, pues por razón de la misma naturaleza mueven más los ánimos aquéllos que están apasionados, y con mayor realismo agita el que está agitado... (Aristóteles, *Poética* XVII, 1455a29-32).

Dupont-Roc y Lallot (1980) analizan el pasaje exhaustivamente. Para clarificar el significado de la palabra *schēma* remiten a un pasaje de la *Retórica*:

Y como los padecimientos que se muestran inminentes son los que mueven a compasión, mientras que los que ocurrieron hace diez mil años o los que ocurrirán en el futuro, al no esperarlos ni acordarnos de ellos, o no nos conmueven en absoluto o no de la misma manera, resulta así necesario que aquellos que complementan su pesar con gestos, voces, vestidos y, en general, con actitudes teatrales excitan más la compasión, puesto que consiguen que el mal aparezca más cercano, poniéndolo ante

¹⁰ “Ar. is thinking in terms which bring the dramatic poet closely into relation with the actor, perhaps especially the rehearsing actor” (1987, 146).

¹¹ “...el poeta debe experimentar imaginariamente ese estado afectivo, a fin de ser más creíble” (2009, 121).

¹² Del mismo modo la traducen Dupont-Roc y Lallot (1980, 93).

los ojos, sea como inminente, sea como ya sucedido (Aristóteles, la *Retórica* II, 1386a29 y ss.).

Aquí encontramos, no solo el empleo la palabra *schēmasi*, sino también la necesidad de “poner ante los ojos”. En este caso se refiere al hacer del orador, una vez más, con una explícita referencia al teatro: él debe utilizar los gestos, la voz, vestimenta, etc., para producir un efecto de proximidad en el auditorio. Según los autores el pasaje de la *Poética* no se debe entender en el mismo sentido ya que refiere a la producción del texto poético y no a su recepción. Aristóteles estaría invitando al poeta a despertar en sí mismo, a partir de los gestos, las emociones y pasiones de los personajes para producir una representación creíble. Es interesante que el criterio de verdad aparezca, aquí, como valor mimético y criterio de persuasión. En la *Poética* no lo encontramos muchas más veces, en el capítulo xxv, por ejemplo, referido a las posibilidades con las que cuenta el poeta para representar lo verdadero, las creencias o lo que debe ser. En el caso del capítulo xvii, y en el pasaje que estamos analizando, el criterio de verdad pareciera ser necesario en términos de representación. Ahora bien ¿qué significa representar emociones de acuerdo a la verdad? Dupont-Roc y Lallot aseguran que implica alcanzar la meta de la expresión. Ahora bien, es necesario, para aclarar la cuestión, esclarecer la relación que hay entre los gestos, las actitudes del cuerpo¹³ y la expresión. Entonces, una vez más, vuelven al significado de *schēma* como clave de la interpretación y aclaran que en el vocabulario estético griego de la época la palabra significa las formas corporales y lingüísticas, las figuras de la danza y de la expresión. Finalmente lo caracterizan como el idioma de los gestos del cuerpo, una forma dinámica de creación (1980, 281-283).

Para cerrar su extenso análisis, hacen notar que la palabra *schēma* es utilizada más adelante en el capítulo XIX y refiere al hacer actoral.¹⁴ Si bien algunos estudiosos lo interpretaron como una contradicción, en realidad no lo es. Es una misma técnica utilizada por el poeta y el actor (se puede sumar al orador) e implica un código estético propio (1980, 283). El hecho de que Aristóteles adjudique, mediante la utilización de la misma palabra, un mismo recurso compartido por el poeta y el actor

¹³ Así lo enumeran los autores. En nuestro caso creemos que los gestos y las actitudes del cuerpo son parte de lo mismo, de la gestualidad.

¹⁴ Para un análisis de la actividad del actor, ver Reznik 2016a.

es sumamente interesante para este trabajo. En primer lugar, es necesario completar el análisis de Dupont-Roc y Lallot agregando que cada uno de ellos —el poeta y el actor respectivamente— lleva a cabo dicha técnica mediante medios diferentes: uno mediante la palabra, aunque su objetivo es lo gestual, y el otro, justamente, mediante la gestualidad. Ahora bien, como vimos anteriormente, cómo lo lleva a cabo el poeta (o, más bien, cómo espera el filósofo que lo haga) resulta confuso. Si lo abordamos desde las concepciones de los estudios teatrales, la cuestión se aclara un poco mediante la utilización del concepto de virtualidad escénica. Es una característica que poseen los textos dramáticos (y, de hecho, cualquier texto que esté pensado para ser representado, o no necesariamente) y supone la escenificación implícita que propone el texto, su potencialidad para ser puesto en escena. Puede estar explícita en las didascalias o acotaciones escénicas, pero también puede estar implícita en el diálogo, por ejemplo.¹⁵ En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas, la virtualidad se encuentra, justamente, en el diálogo y en algunas características propias de la lengua (p. ej. *iota déictica* y pronombres adverbiales de lugar).¹⁶ Varios autores estudiaron cómo los textos trágicos ofrecen indicios para su representación. Easterling (1997) asegura que es posible, y sumamente rico, estudiar los textos griegos como guiones a ser representados. Según la autora, ellos ofrecen guías acerca de cómo deben ser representados. Goldhill (1986), por su lado, asegura que muchas veces las ambigüedades del texto se resuelven en la representación. En el teatro en general, consideramos que sería más atinado decir que la representación es una lectura o interpretación particular del texto, no una instancia que *resuelve* de manera unívoca el sentido del texto. Pero, en el caso del teatro griego en particular, la cuestión no es tan sencilla, más que nada por la relación particular entre el texto y su escenificación que denominamos finalidad performativa. Dinámica que está atravesada y modelada, entre otras cosas, por la cultura particular de la época y la transición entre la oralidad y la escritura. Dentro de este contexto en particular la virtualidad escénica adquiere características especiales y se presenta como la única

¹⁵ En el teatro de Shakespeare, por ejemplo. En el teatro moderno muchos textos no tienen didascalias y muchas veces tiene que ver con que era el propio autor quien las ponía en escena.

¹⁶ “[...] *we can discover much from studying the text themselves as scripts to be performed... ways in which the plays offer guidance, or cues, as to how they are to be articulated.*” (Easterling 1997,157)

opción de escenificación posible. Es decir que la cuestión es diferente de lo que sucede después, tanto en el teatro pre moderno cuanto en el moderno, en donde la escenificación de la obra dramática puede seguir el texto o no, es decir que la relación es *libre* y hay múltiples opciones. En la Grecia Clásica, por su parte, debido a que la relación está atravesada por lo que denominamos finalidad performativa, la representación consume y completa la labor del poeta en el sentido de que la cuestión no se piensa en términos de posibilidades. Volviendo a los pasajes que estamos analizando, ambos —xv.1454b15 y xvii.1455a23-32— demuestran la importancia que tiene, para Aristóteles, que el trabajo del poeta tenga en cuenta que su producción será representada o, mejor, que su producción es *para* ser representada. En el contexto de transición entre la oralidad y la escritura en el que vive el filósofo esta cuestión es, hasta quizás, más clara que desde la modernidad en la que la obra teatral es un fin en sí mismo que puede (o no) ser representada. En este contexto de transición, en cambio, la labor del poeta, si bien era una instancia diferente, no se concebía sin su posterior representación, es decir, sin su aspecto performativo.

Respecto al espectáculo, tal vez la relación es más clara ya que éste representa la pieza previamente elaborada. El espectáculo teatral griego potencia, consume, finaliza el proceso y lleva a cabo la semántica que está, ya, en la obra poética. Ya explicamos que debemos esperar a la modernidad, con el desarrollo de la autonomía del arte, para que se libere la dependencia y obligación de representar lo más fielmente posible el texto dramático y el espectáculo se independice y pueda, a su vez, crear sobre la obra que lleva a escena. Pero, igualmente, creemos que en el caso que nos ocupa la cuestión va más allá del no desarrollo, aún, de la autonomía de la disciplina y adquiere particularidades de acuerdo con su época y cultura. A lo que nos referimos es a que no se concibe la posibilidad de una escenificación que no se apoye en un texto previo, texto en el sentido amplio del término que en este caso podemos identificar como la tradición oral. Es decir, en la época toda representación estaba codificada y justificada, en el caso de la tragedia, por la tradición mítica. Lo que nos interesa remarcar, a propósito de la relación que proponemos entre la pieza y el espectáculo, es que la representación teatral adquiere y elabora su semántica en relación con esa instancia anterior que la completa. Ya dijimos que, a diferencia de lo que sucede en el teatro posterior —en donde la virtualidad escénica se puede seguir o no y es libre— consideramos que en el teatro griego anti-

guo la virtualidad escénica se presenta como la única opción. Es decir, que la cuestión no implica ni involucra posibilidades. Pero no en el sentido de obligatoriedad sino de complementariedad.

Entonces, ambas instancias, si bien son diferentes entre sí y poseen características particulares, funcionan de manera complementaria y conjunta, se manifiestan de forma completa consumando el proceso que culmina en el espectáculo teatral y su relación y dinámica particular se estructura y está atravesada por el aspecto performativo. Ahora bien, cada una de ellas lleva a cabo su *mímēsis*¹⁷ con medios diferentes. En el caso de la actividad del poeta, él trabaja con la palabra escrita/oral y, aunque se lo denomine de otra manera, también mediante la virtualidad escénica. En el caso de la representación los medios son una combinación de sistemas significantes de naturaleza diversa. Pero como lo visual es su principio rector, podría caracterizarse como la manifestación visual de la pieza no en el sentido de copia sino en el sentido de que ella se funde y se transforma en un espectáculo con todos los procedimientos y los recursos escénicos.¹⁸

La relación que se propone aquí entre la pieza y su representación va más allá de, literalmente, poner en escena la obra.¹⁹ Es decir, por un lado, Aristóteles responsabiliza al escenógrafo de la realización del espectáculo y, a nuestro criterio, eso no objeta nuestro planteo ya que consideramos que corresponde a los aspectos visuales, vestuario y escenografía. Es decir, el escenógrafo trabajaría con determinados sistemas significantes propios de la representación, pero no con todos. Nuestro planteo implica, como ya expusimos, una relación entre la pieza y su escenificación a partir de lo performativo que una posee de manera potencial o virtual y la otra lleva a cabo, realiza y completa.

Para concluir, en el presente trabajo analizamos la relación que existía en la época clásica griega entre la obra trágica y su representación. El estudio se centró en las consideraciones de Aristóteles volcadas en la *Poética*. La propuesta radicó en plantear una dinámica a partir de lo performativo: virtual o latente en la pieza, y manifiesto y consumado en el espectáculo. Ahora bien, a diferencia del teatro posterior, lo propio de la época y de su cultura todavía oral es el hecho de que lo performativo atraviesa a ambas instancias y ellas son dos partes, complementarias, del mismo proceso. Es

¹⁷ Entendida como ficción, no como imitación.

¹⁸ Para un análisis detallado del espectáculo teatral griego ver Reznik 2016b.

¹⁹ Cabe aclarar, además, que a partir de cierto momento el poeta dejó de ocuparse directamente de la puesta en escena de la pieza.

decir, la pieza y la representación, si bien son instancias separadas con características particulares, estarían inconclusas una sin la otra. Nos interesó establecer la diferencia con el teatro pre-moderno y moderno en el que la virtualidad escénica se concebía como una posibilidad entre muchas. En el caso que nos ocupa consideramos que la representación de la pieza es la única opción, es decir que no se piensa en términos de posibilidades. Esto no significa, como ya se dijo, que el espectáculo es la plasmación escénica de la obra sin más, sino que él es la culminación de la actividad del poeta que comienza con la composición del texto dramático y finaliza con su puesta en escena.

Bibliografía²⁰

- Aristóteles. 2009. *Poética*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- _____. 2004. *Poética*. Trad. Eilhard Schlesinger. Buenos Aires: Losada.
- _____. 1987. *Aristotle's Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. Londres: Duckworth.
- _____. 1990. *Aristóteles. Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- Bailly, Anatole. 2000. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec Français*. París: Hachette.
- Csapo, Eric. 2010. *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. Malaysia: Wiley-Blackwell.
- _____. 2002. "Kallipides on the Floor-Sweepings: The Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp.127-147.
- Dougherty, Carol y Leslie Kurke, eds. 2003. *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dupont-Roc, Roselyne y Jean Lallot. 1980. *La Poétique. Texte, traduction, notes*. París: Seuil.
- Easterling, Pat y Edith Hall, eds. 2002. *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, Pat, ed. 1997. *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enos, Richard. 2012. "Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents", en *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America*, ed. James Murphy. London: Routledge, pp. 1-35.

²⁰ Parte del material bibliográfico fue conseguido con recursos del Proyecto UNLP 1112H467 dirigido por la Dra. Graciela M. Chichi.

- Goldhill, Simon. 1997. "The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication", en *Greek Tragedy*, ed. Pat Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 127-149.
- _____. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, Simon y Robin Osborne, eds. 1999. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graff, Richard. 2001. "Reading and the "Written Style" in Aristotle's "Rhetoric"". *Rhetoric Society Quarterly* 31.4: 19-44.
- Green, John Richard. 2002. "Towards a Reconstruction of Performative Style", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-126.
- _____. 1996. *Theatre in Ancient Greek Society*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Innes, Doreen C. 2007. "Aristotle: The Written and the Performative Styles", en *Influences on Peripatetic Rhetoric. Essays in Honour of William W. Fortenbaugh*, ed. David C. Mirhady. Boston: Leiden.
- Kosman, Aryeh. 1992. "Acting: Drama as the Mimesis of the Praxis", en *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, pp. 51-72.
- Oksenberg Rorty, Amélie, ed. 1992. *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- Reznik, Carolina. 2016a. "Reflexiones en torno al actor griego trágico como sistema signifiante". *Revista Arte y Sociedad. Revista de Investigación (ASRI)* [en línea] 10 (abril). Recuperado el 15 de enero del 2017 de: <http://asri.eumed.net/10/index.html>.
- _____. 2016b. "Reflexiones sobre la representación teatral griega a partir de *La Poética* de Aristóteles". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* [en línea] 24 (diciembre). 163-172. Recuperado el 15 de enero del 2017 de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3150/2789>.
- Sifakis, Gregory Michael. 2002. "Looking for the actor's art in Aristotle", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 148-164.
- Taplin, Oliver. 2000. *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge.
- Valakas, Kostas. 2002. "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play", en *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, eds. Pat Easterling y Edith Hall. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 69-92.

Wiles, David. 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fecha de recepción del artículo: 8 de noviembre de 2016.

Fecha de recepción de la versión revisada: 11 de enero de 2017.

El cabaret en la plaza pública: *Doce dioses en pugna* en la delegación Tlalpan

Gastón Alzate

Resumen

Este artículo se centra en la presentación del espectáculo de cabaret político *Doce dioses en pugna* (2014-2016), de la compañía Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón, en la delegación Tlalpan, en agosto de 2015. Se explora la respuesta de la audiencia a partir de elementos antropológicos y en relación con los residuos culturales (Raymond Williams), estrategias artísticas (Brecht, Bajtín y el teatro de carpa) y con la crítica política en defensa de la diversidad sexual. El ensayo expone cómo *Doce dioses en pugna* plantea dudas fundamentales sobre los presupuestos mismos de la realidad política y social mexicana a partir del lenguaje del cabaret, con el fin de mostrar que la ficción teatral no es una mera ficción simbólica y que lo que ha sido narrado como realidad política, religiosa y sexual en el escenario puede no ser lo que parece. Así, examina las razones por las que una propuesta de cabaret de crítica política logró crear una dinámica con un público en gran parte conservador o sensiblemente “religioso”; también se hace referencia a la carnavalización y a la carnavalización del distanciamiento.

Palabras clave: cabaret político, Las Reinas Chulas, residuos culturales, carnavalización, distanciamiento brechtiano, México.

Abstract

Cabaret in the Public Plaza: *Twelve Angry Gods* in the Tlalpan Neighborhood

This article deals with *Doce dioses en pugna* (Twelve Angry Gods), which is a political cabaret play by Las Reinas Chulas (The Cute Queens) and Fernando Rivera Calderón. The article focuses on the audience response during a free performance in front of Tlalpan City Hall in August 2015. This aspect is explored in connection to anthropological studies and Raymond Williams' theorization of cultural and social residue, as well as artistic strategies (Bajtín, Tent Theater, Brecht). The play tackles funda-

mental doubts about the main sociopolitical grounds pertaining Mexico's reality. It aims at showing that the fictional world of theater exceeds the symbolic realm, and what is commonly understood as sociopolitical, sexual, and religious reality may not be what it seems. Thus, this article explores why a political cabaret performance was able to actively involve a mostly conservative (or religious) audience. Besides Williams' theorization on residue, the article finds a foothold on anthropological studies on popular religion in Tlalpan, as well as theories of carnivalization, and Brecht's *verfremdungseffekt*.

Keywords: political cabaret, Reinas Chulas, Tlalpan and Cabaret, cultural and social residue, carnivalization, Brecht's *verfremdungseffekt*. México.

El presente ensayo examina la obra colectiva de cabaret *Doce dioses en pugna* (2014-2016), del grupo Las Reinas Chulas (Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Nora Huerta y Marisol Gasé) y Fernando Rivera Calderón, con música de Yurief Nieves, video de Ximena Cuevas y vestuario de Brenda Hernández Macías.

Aunque *Doce dioses en pugna* estuvo en temporada en junio de 2014 en el Teatro-Bar El Vicio, espacio cultural de resistencia civil muy conocido por haber sido la casa de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, en el presente artículo me interesa comentar la presentación gratuita de esta obra en la delegación Tlalpan, el 15 de agosto de 2015.

Tal interés obedece principalmente a la presencia de un público popular distinto al que usualmente asiste a los espectáculos de cabaret en El Vicio, en su mayoría con buen nivel adquisitivo, simpatizantes de la crítica política con visos izquierdistas y aliados de la diversidad sexual; por su parte, en el caso de la delegación Tlalpan se trata de un espacio en el que predomina una ideología conocidamente conservadora. Por tanto, en este ensayo hago referencia a estudios que abordan las prácticas religiosas en la mencionada demarcación, así como a la teorización de Raymond Williams sobre los residuos culturales, con el fin de arrojar luz sobre la presencia de manifestaciones culturales y estéticas del pasado tanto en la obra como en la respuesta de la audiencia. Igualmente, analizaré las estrategias de interacción con los asistentes, principalmente brechtianas, bajtinianas y carperas, que propusieron los artistas. A su vez, mi marco teórico de aproximación se verá complementado por aportes de los es-

tudios feministas y de género, debido a la incorporación de crítica política relacionada con la diversidad sexual, pues se trata de una propuesta de cabaret satíricamente irrespetuosa, representada frente a un auditorio sensiblemente “religioso”.

En síntesis, exploraré las condiciones que permitieron que los espectadores en Tlalpan respondieran con entusiasmo a esta farsa cabaretera, en un contexto que no se caracteriza por una postura claramente anti-*establishment*.

Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón

Las Reinas Chulas tienen 17 años de trayectoria y en el ámbito del cabaret político, la virtud de haber sido formadas por dos de los más importantes cabareteros mexicanos contemporáneos: Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez. Con ellos colaboraron aplicadamente antes de encargarse (desde 2005) del teatro-bar El Hábito, al que rebautizaron como El Vicio. Como es sabido, gracias a Jesusa Rodríguez y a Liliana Felipe El Hábito ya se había convertido en un espacio icónico del humor inteligente, de la experimentación escénico-musical, así como del apoyo firme y abierto a causas como la diversidad sexual, los derechos de los grupos indígenas y la crítica a lo nefasto de las políticas neoliberales para el México contemporáneo.

Desde dicha plataforma Las Reinas han realizado una incansable labor de difusión del cabaret político, incluyendo más de 50 espectáculos no sólo en teatros, sino como parte de diversas actividades de teatro callejero y escolar relacionadas con la defensa de los derechos sexuales, la concientización sobre la violencia de género o la discriminación racial y social. Componente esencial de ese compromiso han sido los talleres que sobre género regularmente ofrecen tanto para teatristas como para personas sin formación teatral, en diversos puntos de la República mexicana. Asimismo, han realizado programas de radio y televisión, entre los que destaca *Gregoria la Cucaracha*, de difusión científica, emitido por canal 22, y muy especialmente han encabezado la coordinación del Festival Internacional de Cabaret desde su fundación, que en 2016 celebró su edición número XIV.

Precisamente la farsa cabaretera que aquí me ocupa fue presentada en el marco del XIII Festival Internacional de Cabaret, en agosto de 2015. Para esta obra, Las Reinas invitaron a Fernando Rivera Calderón, cono-

cido humorista, músico y periodista, quien participó en el papel de Jesús (o “Chucho”, como le llaman otros personajes de la puesta). Rivera Calderón es autor de libros (*Diccionario del caos*) y columnas en medios como el periódico *Milenio* (semanal y diario) y el extinto *El Nacional*; ha sido también locutor de radio (*El Palomazo Informativo*), presentador de televisión e integrante del programa *El Wueso*, hasta septiembre de 2016. En ese programa de noticias y sátira política (número uno de radioescuchas a nivel nacional) encarnó a múltiples personajes en compañía de la Reina Chula Marisol Gasé; ambos han producido espectáculos de cabaret para *El Vicio*, como *El Pasón de Cristo*, *La insoportable levedad del Fer*, *Todos semos emos* y *En la cama con John y Yoko*, entre otros.

El título de la obra *Doce dioses en pugna* es una parodia de la obra del estadounidense Reginald Rose, *Twelve Angry Man*, representada en México en 2009 en dos versiones, *Doce hombres en pugna*¹ y *Doce mujeres en pugna*, esta última con actrices muy conocidas como Raquel Olmedo, Laura Zapata, Érika Buenfil, Marimar Vega o Irán Castillo.

En su farsa cabaretera *Las Reinas Chulas* y Rivera Calderón juegan con la idea posmoderna de la pérdida de las narrativas maestras, usando un lenguaje cotidiano y un espacio escénico reminiscente de las pastorelas. Grandes dosis de albur contribuyen a aterrizar su cuestionamiento de la religiosidad dogmática en el devenir cotidiano y político de quienes acuden al espectáculo. El argumento básico es que estos viejos y todopoderosos dioses que rigen el universo bajan a la Tierra para intentar recuperar la devoción perdida de los creyentes; para lograr su objetivo, deciden seguir el ejemplo de los políticos mexicanos y organizan un debate, a fin de que el público decida “democráticamente” quién es el mejor dios. Para ello interpelan a la audiencia y la tratan de convencer por medio de discursos delirantes. Imitando la forma en que se resuelven los conflictos políticos en México, los dioses se debaten sobre “quién la tiene más larga” o sobre las ventajas de sus correspondientes paraísos, nirvanas y cielos –y de sus respectivos infiernos, incluido el país.

Doce dioses en pugna está compuesta por una serie de *sketches*, entre los que se intercalan breves interludios en los que sale a escena un silente mago fracasado (Nora Huerta), evocación de las películas de cine mudo

¹ Participaron actores como Ignacio López Tarso, Julio Alemán, Aarón Hernán, David Ostrosky, Jorge Ortiz de Pinedo, José Elías Moreno, Juan Ferrara, Marco Uriel, Martín Altomaro, Miguel Pizarro, Miguel Rodarte, Odiseo Bichir, Patricio Castillo, Roberto Blandón, Rodrigo Murray y Salvador Pineda.

a lo Charles Chaplin y de los espectáculos de circo y carpa, a quien —al igual que a los dioses de la obra— nunca le salen bien los trucos. Las sutiles apariciones en escena del desventurado mago crean un afortunado contrapunto con el carnavalesco resto de la obra, en el que Jesucristo (Fernando Rivera Calderón), Buda (Marisol Gasé) y Mahoma (Ana Francis Mor), como representantes de las tres religiones mayoritarias, son los personajes centrales.



•Fig. 1. Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón: *Doce Dioses en pugna*.
Fotografía: Daniel Cortés. 2015.

En Tlalpan, el espectáculo tuvo lugar dentro de un toldo abierto, frente al palacio municipal, un lluvioso domingo de agosto. Había aproximadamente 300 personas en la plaza, cuyas edades iban desde la niñez hasta la ancianidad. Entre ellas se encontraba una minoría que había llegado desde otros puntos de la Ciudad de México expresamente para ver la obra, como fue mi caso, pues, como ya se dijo, formaba parte del XIII Festival Internacional de Cabaret.

Desde el principio la audiencia entró de lleno en el juego que proponía la puesta y participó activamente de muy diversas maneras, gracias a

estrategias relacionadas con la ruptura de la cuarta pared propia del cabaret. Por ejemplo, los personajes animaban a los espectadores a corear melodías famosas —aunque con las letras trucadas— o a repetir estribillos de canciones originales. En otras ocasiones también se les pidió que votaran por su dios preferido o se les invitó a subirse al escenario a tomarse *selfies* con el Jesucristo del Corcovado, lo cual fue bien recibido por un gran número de ellos, dando así a la presentación un toque participativo, alegremente caótico y evocador del circo carpero.

Fue significativo que las risas de los asistentes crecían en la medida en que el espectáculo ironizaba su situación económica y política; es decir, del pueblo mexicano frente al poder de los políticos, en lo que constituye una táctica común en el cabaret brechtiano. El “teatro dialéctico” de Brecht, cimiento clave del cabaret mexicano, propone que el espectáculo se vuelva una suerte de caricatura de la audiencia, la cual funciona como un espejo invertido de la alienación o injusticia naturalizada en la que vive el mismo espectador. El teatro épico brechtiano intentaba representar sobre el escenario una serie de argumentos que establecían una discusión de ideas y juicios con el público; para lograrlo, los actores debían presentar estereotipos o arquetipos que permitieran al observador tomar distancia emocional con la acción dramática, fenómeno al que Brecht —como es bien sabido— llamó *verfremdungseffekt*, efecto de extrañamiento o desfamiliarización (Negrete 2014). Las Reinas Chulas y Fernando Rivera usan este recurso junto con otros característicos del teatro de carpa. En otras publicaciones he trazado la relación entre el cabaret europeo, particularmente alemán, de principios del siglo xx y el cabaret mexicano contemporáneo (Alzate 2002), específicamente el de Las Reinas Chulas (Alzate 2011a). Por este motivo haré algunas referencias en este artículo, pero sin extenderme al respecto.

La carpa, al igual que la revista de principios del siglo xx, fue un espacio urbano disidente en el que la cultura oficial —si se quiere patriarcal— mexicana abrió una grieta en el control estatal de la identidad de sus ciudadanos, pues se convirtió en un escenario idóneo para la disidencia política y sexual. Una mayor elaboración de este aspecto puede encontrarse en el libro *Geografías del teatro en América Latina*, que hace referencia a mi investigación sobre la carpa y el cabaret mexicano (Lamus Obregón 2010, 321).

Como señalé anteriormente, Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón se basan en estrategias del cabaret brechtiano, en cuanto al rom-

pimiento con la ficción escénica y de la carpa en lo que refiere al uso de un lenguaje popular e incluso grosero en su interacción con el público. Por ejemplo, en la obra, los “dioses” hacen comentarios como si nadie los estuviera escuchando.² Durante la elección del Dios preferido, ya que la decisión parece estar dividida, Jesucristo le dice a Mahoma: “me da la ligera impresión de que esta gente [refiriéndose a la concurrencia] como que no se sabe organizar para elegir a sus gobernantes y a sus dioses”.³ En otro momento, Jesús le comenta a Buda que mejor es no malgastar las energías divinas “ofreciéndole la vida eterna a esta gente que, la verdad, con una coca con su nombre y un partido de *fut* ya tienen”, produciendo en ambos casos la risa del público.

Teatralmente hablando, la ventaja de usar un lenguaje fársico es que se evita la literalidad. Tal naturaleza ambigua y humorística permite tratar temas que en otro tono probablemente causarían una reacción desfavorable en la audiencia; por ejemplo, cuando Mahoma (Ana Francis Mor) describe la sensualidad del cielo islamita, en el que hay miles de vírgenes a disposición de las almas masculinas, la gestualidad de Jesús al fondo del escenario indica que se está haciendo una “chaqueta”. Tal visión alusiva a la represión sexual en el cristianismo, a través de la figura de Cristo, en principio de difícil recepción para un auditorio católico conservador, fue recibida con estruendosas risotadas en este contexto carnavalesco. Hay que considerar que el albur mexicano puede hacer referencias religiosas y darles doble sentido, lo que puede incluso causar gracia a los devotos católicos, pues en general en la práctica el catolicismo en México —a pesar de tener una de las jerarquías más conservadoras de la Iglesia— convive con dinámicas culturales provenientes de tiempos prehispánicos como es el albur. Aun así, alusiones a la sexualidad misma de Jesús o de la Virgen de Guadalupe no son de fácil aceptación. Aquí no desarrollaré la importancia del albur con respecto a la respuesta de los espectadores en el cabaret político mexicano, ya que he tratado ese aspecto en otro artículo sobre Regina Orozco (Alzate 2011b), pero debo apuntar que indudablemente tal dinámica cultural facilita la recepción de espectáculos como *Doce dioses* en contextos como la delegación Tlalpan. De hecho, puede ser considerado otro de los elementos residuales que explicaré más adelante a partir de Raymond Williams.

² En otros momentos del artículo señalaré explícitamente estrategias carperas similares en la obra.

³ Todas las citas en este artículo de la obra *Doce dioses* en pugna corresponden a la grabación que realicé en la presentación en la delegación Tlalpan, el 15 de agosto de 2015.

Examinemos ahora algunos componentes antropológicos y de los estudios culturales afines a nuestra reflexión sobre algunas posibles causas de la tan activa participación del público.

Para Raymond Williams, lo residual es algo que aunque proviene de épocas anteriores, forma parte y se mantiene activamente en la cultura. Él lo diferencia de lo arcaico, pese a que piensa que en ocasiones no es fácil distinguir lo arcaico de lo residual. Inevitablemente, toda cultura tiene elementos del pasado, pero su lugar en el contexto contemporáneo es muy variable. Lo arcaico, para Williams, es lo que pertenece al pasado y es posible reconocer, o que puede ser conscientemente revivido; lo residual, por el contrario, aunque también tiene su origen en el pasado, no es sólo reconocible, sino que está todavía activo en el proceso cultural:

De este modo, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o verificados sustancialmente en términos de la cultura dominante, se viven y se practican sin embargo a partir de los residuos – culturales y sociales– de alguna institución o formación social y cultural previa (Williams 1977, 122).⁴

Para Williams es muy importante distinguir lo residual de lo arcaico, porque lo primero engloba elementos que pueden tener una relación de oposición o presentarse como alternativos a la cultura dominante; lo arcaico, a diferencia de lo residual, ya ha sido incorporado a la cultura dominante:

Un elemento cultural residual suele estar a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero parte de ella, alguna versión de ella –y especialmente si el residuo procede de una zona importante del pasado– habrá tenido que incorporarse en la mayoría de los casos si la cultura dominante efectiva tiene sentido en estas áreas (123).⁵

Muchos de los fenómenos de hibridación y mestizaje de la religiosidad popular en Latinoamérica conllevan la presencia de residuos culturales y desde allí estos fenómenos toman distancia —adaptando los términos de Williams— de la cultura religiosa católica oficial dominante. Al mismo tiempo, la creencia religiosa preponderante supo incorporar esas prác-

⁴ Traducción propia.

⁵ Traducción propia.

ticas desde los primeros momentos de la Colonia, para tener un control efectivo sobre la fe y las “almas” del nuevo mundo. En las prácticas religiosas de Tlalpan y en las de muchos pueblos latinoamericanos que han sido anexados a una gran urbe como es la Ciudad de México, no estamos frente a un fenómeno arcaico, sino ante a una fe híbrida con elementos residuales, a través de la cual se ha construido una identidad en relación con la capital.

Con la salvedad de que éste no es un estudio antropológico exhaustivo y de que más que a certezas absolutas quiero apuntar a líneas de análisis, examinaré algunos elementos residuales de las prácticas de la religión popular en Tlalpan, ya que pueden ayudar a entender la recepción y participación de los espectadores en la puesta en escena de *Doce dioses en pugna*. Me interesa mostrar cómo la dinámica de supervivencia de lo residual, que permanece dentro de las manifestaciones de la religión hegemónica, contribuyó a que el público aceptara con beneplácito el espectáculo.

La delegación Tlalpan es una de las más grandes de la Ciudad de México (74 colonias, ocho pueblos y 11 barrios) y es considerada una zona conurbada. Pese a su supuesto conservadurismo, en Tlalpan se han establecido negociaciones entre lo nuevo y lo tradicional de una manera efectiva, sin abandonar su rasgo tradicional; un ejemplo desde el ámbito político son las últimas dos administraciones perredistas y la actual, presidida por Claudia Sheinbaum Pardo, militante del partido Movimiento Regeneración Nacional (Morena).

Ahí se ha conservado principalmente la propiedad de la tierra, los vínculos de parentesco y las fiestas, creencias y costumbres ancestrales. Esta particularidad implica la presencia de formas de vida campesina agrícola en el espacio urbano, debido a procesos migratorios en relación con la industrialización, como es el caso de las fábricas textiles. Por ejemplo, “[e]n pueblos cercanos a la cabecera de Tlalpan, los padrones dan cuenta entre los tlachiqueros, pastores, labradores y jornaleros, de otros trabajadores que aparecen bajo los rubros de tejedores, urdidores, trocileros, hiladores, dobladores, papeleros y costureras” (Trujillo Bolio 1997, 91). Esta población presenta fenómenos de hibridez, ya que está compuesta por ciudadanos mestizos, inmersos en acelerados procesos de “modernización” y cuyas actividades productivas no se relacionan prioritariamente con actividades agrícolas (Damián 1991, 614). En Tlalpan, como en otros tantos pueblos de México, los obreros de origen campesino

coexisten con otro tipo de culturas y empleos, como los comerciantes, dependientes y “prestadores de servicios”: profesores, técnicos, oficinistas, funcionarios, profesionales y trabajadores domésticos, entre otros, de aparición más reciente (Portal Ariosa 1994, 37). Ahora bien, pese a que la ocupación agrícola ha sido desplazada, esto no quiere decir que se haya perdido su relación ancestral con la tierra (Arau Chavarría 1987, 17). A pesar de que la delegación forma parte de la Ciudad de México, los ocho pueblos y la mayor parte de los barrios que la constituyen se organizan a través del sistema de cargos, o mayordomías. La religiosidad popular tiene una lógica propia, relativamente autónoma de las instituciones cívicas y religiosas; es decir, que se ejerce paralelamente a la organización establecida por la delegación y por la Iglesia católica (Portal Ariosa 1994, 374).

Como afirma quien más ha estudiado este tema en Tlalpan, la identidad ligada a las actividades de la comunidad en torno a las fiestas patronales —que sumadas a otras fiestas religiosas de menor importancia, como la Semana Santa, el Día de la Santa Cruz, *Corpus Christi* o el Día de los muertos que se han celebrado y mantenido desde la Colonia— tejen “una red de comunicación colectiva entre las comunidades” (Portal Ariosa 1994, 39). Esta red de festividades religiosas vincula a los tlalpenses con todas las comunidades urbanas de otras delegaciones circundantes y a poblados de regiones más distantes, como Puebla, Morelos y el Estado de México.⁶ Este fuerte sentido de identidad relativo a la religiosidad popular, como se verá más adelante, es significativo en la recepción de la obra que nos ocupa.

Además, encontramos otro fenómeno particular que merece ser tomado en cuenta acerca del espacio social en que se presentó *Doce dioses en pugna*. Tlalpan se ha resistido de forma muy férrea a la invasión de grupos protestantes, los cuales abundan con mayor amplitud en otras delegaciones (Portal Ariosa 2004). En uno de sus pueblos más tradicionales, Magdalena Petlacalco, en el 2001 una turba de alrededor de mil personas mató a golpes en la plaza del pueblo a Carlos Pacheco Beltrán, de 19 años, uno de tres ladrones que fueron sorprendidos robando objetos religiosos y una urna de limosnas durante las fiestas patronales. Ninguna autoridad

⁶ “En todos los pueblos trabajados encontramos un complejo conjunto de festividades cuyo eje central está dado por el santo patrón de cada pueblo, pero que se amplía a otras fiestas menores, estructuradas todas a partir del sistema de cargos, por ejemplo, el día de la Santa Cruz, la Semana Santa, *Corpus Cristi* y en algunos casos el día de muertos, entre otros” (Portal Ariosa 2004, 374).

pudo impedir la ejecución y nadie fue detenido. Existen más casos de intransigencia que pueden ilustrar este serio problema. En 2014, el 7 de noviembre, vecinos de Tlalpan intentaron linchar a un presunto violador tras ser golpeado por 60 residentes (ver Portal Ariosa 2004). Desde luego, no es un fenómeno exclusivo de Tlalpan ni de México, el aumento de linchamientos en Latinoamérica ha ido *in crescendo* en las dos últimas décadas.

Es necesario enmarcar estos hechos dentro de los fenómenos de la globalización, que para muchos estudiosos presupone la tendencia a la homogenización de los bienes de consumo simbólicos. Según Raymond Williams, los procesos culturales no ocurren de manera mecánica; cuando las fuerzas sociales y culturales se ven enfrentadas incluso contra herramientas tan poderosas como la tecnología, causan inevitablemente resistencia y reacomodamiento de las culturas en conflicto (ver Williams 1977). Es por ello que no es extraño que estos sucesos se presenten en Latinoamérica, y particularmente en Tlalpan, bastante paradójicamente.

Como hemos visto, por la forma ancestral de organización cívico-religiosa de esa localidad, se afirma cada vez con mayor fuerza “la diferenciación y la distinción, en lugar de la diversidad y la pluralidad, características de la globalización” (Portal Ariosa 2004, 375). Esto se explica porque México vive intensos procesos sociales y culturales como parte del fenómeno globalizador de las economías, que al naturalizar patrones de consumo terminan impactando a las formas de vida locales, así como a los productores culturales, que son los que finalmente construyen sus propias identidades. Muy elocuentemente Martín Hopenhayn afirma que “no hay identidades que resistan en estado puro más de unas horas ante la fuerza de estímulos que provienen de todos los rincones del planeta” (Hopenhayn 1994, 27). Ahora bien, como ha sido ampliamente estudiado por Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, la globalización no desaparece a las identidades, pues al homogeneizarlas produce autoidentificación, la cual se expresa en manifestaciones de nacionalismos y de reivindicación regional, fenómenos muy comunes en pueblos indígenas y grupos sociales marginales que buscan la afirmación de raíces propias amenazadas por una cultura postmoderna caracterizada por la falta de ellas (ver García Canclini 1994 y Martín Barbero 2000).

En el caso de Tlalpan no estamos hablando de comunidades indígenas apartadas, las cuales por obvias razones tienen una agenda de recuperación de lo propio frente a la homogenización, sino de espacios co-

nurbanos en los que se sigue utilizando la organización mesoamericana/colonial vinculada al santo patrono como eje importante de la estructura social de la región.

Divinidades en el ágora o la plaza pública

Siguiendo el modelo de diversas narrativas mitológicas, como la griega o las prehispánicas, en *Doce dioses en pugna* se pide a los dioses que han sido convocados a esta reunión sagrada (Buda, Mahoma y Jesucristo) pasar una prueba o hacer un milagro para demostrar su poder y ganar el favor de la audiencia. La parte grotesca del espectáculo ocurre especialmente cuando este milagro es comentado o boicoteado por los otros dioses a través de albures, elemento de clara influencia carpera del espectáculo y que también puede relacionarse con formas de carnavalización presentes en la Europa cristiana medieval, en las que se parodiaba a la autoridad y a lo sacro. Si bien la distancia histórica es enorme y hay que afinar los contextos, sin duda es ésa otra dinámica residual del teatro cabaret que toca temas religiosos, ya sea en esta obra de Las Reinas Chulas o en uno de los hitos del cabaret mexicano: *La pasión según Cabaré-Tito*, inspirada en *Misterio Bufo* de Darío Fo.

Un ejemplo de tales componentes sumados a una crítica a la situación política actual ocurre cuando Jesucristo y Mahoma se reclaman mutuamente acerca de sus seguidores:

Jesucristo: ¿Las niñas secuestradas? No eran musulmanes esos ojetes, los secuestradores y violadores.

Mahoma: Bueno, también los Zetas que traen tatuado a su *Jesus Christ*, y a su Virgen de Guadalupe. Que conste en actas que no soy culero y no estoy hablando de los curas pederastas.

Este contrapunto continúa y luego Jesucristo interpela a Mahoma:

Jesucristo: Alá escribió El Corán sin saber leer ni escribir.

Estos [el público] tienen un presidente que sin saber leer ni escribir escribió un libro y leyó tres.

Mahoma: Lo que leyó fue tu Biblia y por eso quedó tan pendejo.

A estos dioses iniciales, todos masculinos, se van añadiendo otros personajes con cierto aire de divinidad profana, desde el punto de vista de

la cultura de masas contemporánea, como Maradona (“si van a elegir a un Dios, yo soy el Dios de América Latina”), Rihanna y Shakira (quienes le cantan a Jesucristo haciendo gestos eróticos), y el superhombre Superman (el periodista Leo Zuckerman). En esta estrategia se juega con códigos culturales archiconocidos, con el objetivo de que el público se involucre más fácilmente en la dinámica teatral. De hecho, es uno de los aspectos en los que el maestro Tito Vasconcelos ha hecho mayor énfasis en sus talleres de cabaret político.

Durante el encuentro celeste en el que se centra la obra, hay dos diosas que marcan un cambio en la discusión por cautivar los votos de los asistentes. Una es Coyolxauhqui, la diosa lunar en la mitología náhuatl, quien en la obra al principio aparece descuartizada por narcos (aludiendo a la violencia de género) y finalmente llega a la reunión, aunque no estaba oficialmente convidada. Coyolxauhqui —interpretada por la actriz Nora Huerta— le reclama al pueblo su sumisión ante los políticos en turno y los acusa de ser los culpables de la indefensión en la que se encuentran por aceptar acríticamente a sus gobernantes. La aparición de este personaje al inicio y al final es coherente con la estructura general de la obra, pues desde el comienzo se plantea el presupuesto de que el espectador está en el inframundo o infierno (la situación política y social de México). La otra diosa es la Pachamama (Ceci Sotres), la madre Tierra, diosa totémica de los incas, aquí convertida en divinidad dadora de placer. En la puesta, es la diosa que de alguna forma termina y gana la disputa entre los dioses; claramente aboga por los derechos de la mujer, las reivindicaciones del placer y la importancia de que cada uno exprese sus preferencias sexuales. Este es un ejercicio de crítica política entrelazada con diversidad sexual, impronta del cabaret político de Las Reinas Chulas.

Coyolxauhqui aparece como auténtica representante del pueblo mexicano en esta reunión celeste; es un personaje típicamente carpero por su forma de hablar soez y de clase baja, lo cual facilita la empatía con la audiencia, en contraste con el tono de “político” de los otros dioses:

Mahoma, Buda y Jesucristo [cantan en coro]: Yahvé-Jehová, Buda y Alá son los dioses que manejan todo desde el más allá.

Coyolxauhqui [interrumpe]: Qué bueno que se hizo esta reunión muchachos, ¿eh? Yo, mira, no recibí invitación, pero sí me enteré. Y dije: voy a ir. Cómo chingados no llego, si es de dioses la reunión. Y ahí me tienen

moviendo esta chingaderota⁷ pa' llegar hasta acá [aplausos]... pero dije: yo voy más que nada en representación de nuestro pueblo. Que se oiga la bulla de nuestro pueblo... [respuesta efusiva del público].

Más que nada, Chuchito [refiriéndose a Jesucristo]... ¿sí puedo decirte Chuchito, verdad, manito? Sí quiero venir a decirte que tengas conmiseración con esta pobre gente, de veras, con este pueblo pobre. Porque mira, tú los ves así cagados de la risa, pero están bien jodidos por dentro [risas]. Bien pinches miserables todos. O sea, cagados-cagados. Andamos cagados por dentro y por fuera. Es la cosa más drástica que está viviendo ahora más que nada nuestro pueblo, Chuchito. Ya sabes que te digo Chuchito de cariño, mi amor... [risas].

No, más que nada tiene que ver con sus partidos políticos, suyos de ellos, que son una chingadera de veras, por no decirles algo desagradable a los hijos de su pelón padre, desgraciado, malnacido, puerco, horroroso, corrupto y jijo de la chingada y más allá. De veras, es una chingaderota.

Jesucristo: Señora, no estamos entendiendo nada de lo que dice [risas del público].

Coyolxauhqui prosigue con ejemplos específicos de cómo los políticos panistas, priistas y perredistas están destruyendo el país con sus transas, reformas y contrarreformas, para concluir aludiendo a la famosa instalación de la Comisión de la Familia y Desarrollo Humano en el Senado mexicano, en junio de 2014, presidida por el panista José María Martínez Martínez, que desde su instalación ha tenido el objetivo de luchar contra el aborto y los matrimonios entre personas del mismo sexo, por lo que muchas organizaciones lésbico-gais y de Derechos Humanos (incluida la Comisión de Derechos Humanos del Senado) han pedido derogarla en virtud de tener “un cariz fascista, persecutorio de quienes son homosexuales y lesbianas y contra aquellas mujeres que deciden interrumpir legalmente su embarazo” (Ballinas y Becerril 2014).

Coyolxauhqui: ...Allí están esos panistas que se arman su comisión esa de la familia en contra del derecho del viejerío...son chingaderas, digo yo. Ora, las viejas, a ver... Con todo respeto Chuchito.

Jesucristo: Xoloescuinle, permítame y escúcheme.

Coyolxauhqui: No sabes ni mi nombre, pendejo. Perdóname que te diga

⁷ Se refiere al vestuario que lleva la actriz en la obra: una imitación en espuma del monolito de cantera que se encuentra en el Templo Mayor.

pendejo, pero al pan, pan, y al vino, vino. Allí están esos políticos jodiendo a las viejas con su derecho a decidir de su cuerpo suyo de ustedes. Órale, cabronas, ya no van a poder dicitir [*sic*] nada, porque así dijeron los panistas; los perredistas les ayudaron y los perredistas se seguían peleando. Así dijieron. No sólo contra el viejerío, también contra los homosexuales y las lesbianas y los trans y los LGBT...

Jesucristo: Pero no, no hay aquí homosexuales.

Coyolxauhqui: Cómo chingados no va a haber homosexuales [respuesta del público]. ¡Que se oiga el bullo del homosexual! [gritos] ¡Que se oiga el grito de la lesbiana! [gritos]. Ahí está. Se dicen de minorías, pero son un chingo, manito [risas].

Mahoma: Eso que está usted diciendo debería ir a decírselo a Alá.

Coyolxauhqui: A tu diosito.

Mahoma: A la chingada de aquí... [risas] [y los tres dioses sacan a Coyolxauhqui del escenario a patadas].

Coyolxauhqui: Les voy a echar a mi hermano [en referencia a Huitzilopochtli], cabrón... parte del ala perredista [Jesucristo le da el último empujón y la diosa le escupe y le dice] Pinche Chucho [Coyolxauhqui sale gritando Huitzi, Huitzi, Huitzi].

Mahoma, Buda y Jesucristo [bailan y cantan en coro]: Yahvé-Jehová, Buda y Alá son los dioses que manejan todo desde el más allá.

En cuanto a la respuesta de la audiencia, hay que decir que un pequeño número de personas chifló desaprobando el hecho de que hubiera homosexuales presentes, si bien no se registraron confrontaciones entre gente del público ni tampoco contra los actores. Resulta relevante mencionar que antes de que iniciara *Doce dioses*, un artista drag vestido de hada madrina presentó un breve *sketch*;⁸ cuando salió a escena hubo algunas burlas provenientes de los espectadores, pero el artista las incorporó a su actuación para convertirlas en elogios a su favor, de modo que cesaron y hacia el final de su presentación la gente le aplaudió con entusiasmo, incluyendo a varios de los que le habían chiflado. Algo semejante ocurrió en *Doce dioses*, cuando habló Coyolxauhqui. Me interesa señalar esto porque, como han propuesto investigadores del feminismo, la teoría *queer* y los estudios de género, el sujeto en el escenario teatral tiene el poder y la

⁸ Teatralmente, el drag es un personaje que dramatiza las cualidades estéticas asociadas popularmente a la femineidad, mediante la utilización de un vestuario extravagante, peinados exuberantes o exceso de maquillaje.

posibilidad de “crear un laboratorio” en el que el género como mecanismo de represión —y en este caso me refiero a la homofobia— puede ser “ex-puesto y desmantelado” (Case 1998, 132).⁹

En este caso, la incorporación de la mofa proveniente del público para transformarla en elogios es un ejercicio que le da contenido a eso que no puede ser nombrado (la disidencia sexual) o que usualmente se representa desde el punto de vista dominante. Se podría decir que desde el escenario la obra *Doce dioses* elabora una propuesta fársica que, como señala Maite Laurrauri acerca del teatro feminista, da la batalla por romper la lógica patriarcal al manifestar experiencias no previstas por el *status quo*, usando estrategias teatrales igualmente imprevistas (1966, 15). Si bien no soy tan ingenuo como para creer que las personas homofóbicas presentes en la plaza de Tlalpan hayan cambiado su postura al respecto, sí considero importante que se hayan enfrentado a una visión opuesta en un contexto de convivencia cultural y de celebración. En otras palabras, esta vivencia teatral les permitió experimentar, así fuese en el breve lapso de esa tarde, que la homofobia no es, ni tiene por qué ser, el discurso dominante. Y en mi opinión, sembrar dudas allí donde se asientan los dogmas es precisamente uno de los propósitos principales del arte, en especial de aquel que conscientemente busca incidir en la vida de los ciudadanos, como es el cabaret político.

Aunque Coyolxauhqui pierde el combate inicial y es sacada a patadas del escenario, su discurso liberador y feminista es desarrollado posteriormente por la Pachamama. Esta diosa, a diferencia de los otros dioses, no es una deidad creadora sino protectora y proveedora; cobija a los seres humanos, posibilita la vida y favorece la fecundidad y la fertilidad. La Pachamama se presenta después de 6 000 años de haber estado sin devotos y le reclama al trío de *machines* misóginos (Alá, Buda y Jesucristo) no haber invitado a las nueve diosas restantes, entre ellas, Venus (a quien le cortaron los brazos y no pudo pedir *ride*), Coyolxauhqui (la sacaron rodando y la dejaron en las obras del metro), la diosa Kali, la de los ocho brazos (la confundieron con un pulpo y la echaron al acuario de Slim); luego expresa una serie de inconformidades. A Chucho (Jesucristo) le reclama por el destino de una serie de mujeres en la Historia Sagrada, como Eva, sacada de la costilla de Adán; a Mahoma, por la situación de las mujeres en la cultura musulmana, y a Buda le echa en cara que todos los diputados y diputadas son hijos de su Buda madre. En este tenor, la

⁹ Traducción propia.

Pachamama se va también contra la audiencia, denunciando la situación de la mujer en la cultura mexicana como ejecutiva, madre, amante, virgen y puta. Finalmente se desnuda (con unas chichis postizas) y propone la religión del placer.

Si bien el personaje de la Pachamama y su discurso también critican la realidad social mientras hace reír, a mi parecer, la resolución de la obra no cumple completamente con el tono cuestionador mantenido acertadamente durante la misma. Sin duda, es importante abordar el daño a la vida privada y social que causan el puritanismo y la doble moral religiosa, al igual que su íntima relación con la homofobia y la misoginia. Empero, considero que como postura crítica frente a la situación de México, la discriminación y opresión por razones de género, los dogmatismos religiosos o los abusos de los políticos, la importancia del placer se queda un tanto corta como conclusión de lo planteado a lo largo del espectáculo. Es decir, podría haber funcionado muy bien como tema, pero no como conclusión del conflicto. Aunque expongo esta apreciación, también reconozco que sería injusto juzgar la obra únicamente por este detalle final, el cual podríamos definir como políticamente neutral y con un énfasis en el *carpe diem* que la gente acogió con entusiasmo:

La Pachamama: dejémonos de dioses y diosas inalcanzables, aquí en este país la única diosa es Margarita, la diosa de la cumbia. El sentido de la vida, señores y señoras, no es más que vivirla, a gozar, a coger, a sentir bonito, a sonreír. ¿Y saben qué?, estoy tan feliz en medio de esta fiesta en Tlalpan, con esta gente tan bonita, que les propongo que vamos a chupar hasta que nos desobedezcan las nalgas.

Buda, Mahoma, Jesucristo: Esa es la actitud, señora.

Cantan en coro [con la melodía de “Vivir la vida”, de Marc Anthony]:

Hay que coger, hay que chupar.

Vivir la vida, lalalalá.

A veces cambian las leyes

Para el que siga ...

Pero tú sigues pensando

En que no era penal.

A veces crece la suerte

Y a veces suerte no hay

O crees en la Santa Muerte

O crees en Videgaray...

Risa y carnaval: “otra vez” Bajtín

Como indiqué anteriormente, la obra sigue la pauta de las dinámicas carnavalescas de varios espectáculos públicos de la Edad Media, los cuales intentaban disolver —así fuera momentáneamente y en el terreno simbólico— las relaciones jerárquicas de opresión, presentando una alternativa utópica vinculada a los impulsos más vitales. Como afirma Cristina Molina en “Género y poder desde sus metáforas”:

Si el género es una máscara, una ficción, una representación, las metáforas maestras en su descripción remiten al teatro, y más allá al carnaval, porque allí no hay un guion previo y todo el mundo puede disfrazarse: todos los disfraces están permitidos, todos valen igual. En los bailes de máscaras las leyes se rompen, el orden se trastoca, es la proyección del deseo de un “mundo al revés” (2003, 135).

La canción final de la obra es un ejemplo de ello: “Hay que coger, hay que chupar. Vivir la vida, lalalalá”, pues de alguna forma implica la vuelta al orden anterior, enfatizando así el carácter fugaz del “mundo al revés” presente en el espectáculo. Como expresa Tatiana Bubnova refiriéndose a la cultura popular de la risa, podemos considerar este final “como la alegre respuesta que da el bien al mal del mundo, respuesta que permite darse cuenta de la magnitud del mal y demuestra además que el mal es superable” (2000, 161).

De acuerdo con lo que Mijaíl Bajtín señaló como parteaguas en los estudios sobre el arte y el humor popular, al crear una cosmovisión paralela de la existencia humana y de las relaciones sociales, estos ritos y festividades conformaban una dualidad del mundo que se oponía a la visión de las ceremonias oficiales de la Iglesia o el Estado feudal (1989, 4). Tal dualidad, propuesta por varios personajes de *Doce dioses* en algún momento de sus discursos,¹⁰ se encuentra no sólo en el carnaval medieval, sino también en el teatro popular, y en el caso de México, muy claramente en el teatro de carpa. Igualmente, podemos decir que desde tiempos inmemoriales en el folklore de los pueblos mal nombrados primitivos y en cultu-

¹⁰ Como hemos mostrado, Coyolxauhqui va en ese mismo sentido y Jesucristo de cierta manera plantea una visión utópica al proponer varias reformas a la Iglesia católica, dentro de las que están que “a partir de ese momento ‘coger’ ya no será pecado, que los sacerdotes ministros y ministras de la iglesia se podrán casar o arrejuntar con quien quieran, para que no estén chingando a los pobres niños”.

ras como la de la Roma antigua, en los mismos festejos serios y sagrados había un espacio para lo que Bajtín llamaba la “risa ritual”, en el que era común convertir a las divinidades en objeto de burla y blasfemia. Cuando se establece el régimen de clase y de Estado, se presenta el problema de la imposibilidad de darle la misma importancia a las representaciones cómicas y a las oficiales, y es cuando se desarrollan formas de expresión de la cultura popular separadas de las oficiales, pero en sintonía con “la risa ritual” que conocía la comunidad primitiva.

Según Bajtín, obras conocidas como parodias sacras o liturgias paródicas en latín y en lengua vulgar fueron muy numerosas en la literatura cómica medieval y llegaron a ser habituales; algunos ejemplos son las parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso del Padre Nuestro y del Ave María, de las letanías, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas, de concilios, etcétera.

Es obvio que *Doce dioses en pugna* retoma elementos de la parodia sacra. Además, según Bajtín, el carnaval se sitúa en un espacio indeterminado entre el arte y la vida, aspecto que el cabaret explora por medio de estrategias de ruptura con la cuarta pared, expuestas al principio de este artículo. Bajtín entendía el carnaval como la vida misma presentada con los elementos del juego y por ello no hay espectadores ni escenario, porque todos participan y el escenario es el propio mundo. En este sentido, otro rasgo carnavalesco de *Doce dioses* es que se basa en la realidad política y social mexicana, de modo que la cotidianidad del público es y no es el escenario en el que se desarrolla la parodia.

Asimismo, el impulso hacia lo vital se presenta en el cabaret a través de la hilaridad del humor carpero, principalmente. Esta “risa dolorosa”, al decir de Jesusa Rodríguez (Alzate y Marín 1999, 142), implica un despliegue de energía y vigor que apela a aspectos reprimidos por la cultura oficial patriarcal. *Doce dioses* logra crear una dinámica participativa de la audiencia y llega a cuestionar propositiva y originalmente aspectos éticos de la vida diaria mexicana, sobre los que probablemente muchas personas no se habían detenido a reflexionar. Por ejemplo, en su debate con Mahoma y Buda sobre quién grita mejor, Jesús exhorta a los asistentes para que reproduzcan el famoso grito que los fanáticos del fútbol realizan cuando despeja el portero del equipo contrario. Este grito, como se sabe, causó gran controversia durante el mundial de fútbol. En la obra, Jesucristo menciona el argumento de que es producto de la idiosincrasia, parte de “los usos y costumbres” de la cultura mexicana y que no tiene nada de

malo, mientras que Mahoma y Buda piensan lo contrario; entonces Jesús canta una canción (compuesta por el mismo Rivera Calderón) que analiza las justificaciones y circunstancias que rodean a la palabra “puto”:

Puto es lo que miles gritan cuando se quieren divertir,
puto es la palabra que escuchan miles antes de morir,
puto es dizque para al portero contrario intimidar,
puto, pero es de buena onda, no vayan a malpensar.

Así, la canción es una forma de preguntarse por el uso de un término asumido de modo festivo y ligero por los aficionados al fútbol, pero que como bien dice la letra, en México es también el insulto que justifica terminar con la vida de otros seres humanos.

La conjunción de dinámicas teatrales cabareteras y carnavalescas con las culturales de sectores como Tlalpan, cuya cohesión comunitaria se manifiesta en la participación masiva en ceremonias religiosas no siempre adscritas a las instituciones, permite que el humor se establezca como mediador entre las creencias y la crítica política y social. Más que proponer una salida clara, en el caso de esta canción se deja al público con la pregunta en torno al sentido de esa controversial palabra, en vez de tomarla como algo ya dado o censurarla de buenas a primeras.

Debo recalcar que a pesar del claro mensaje antihomofóbico y feminista de la obra, al final de la misma el dios preferido por la concurrencia seguía siendo Jesús de Nazaret, quien además era el único personaje representado por un hombre. Es decir, una cosa es que el público mayormente aceptara todo tipo de bromas debido a la dinámica propuesta, incluida la “chaqueta” del Mesías y sus comentarios sobre la necesidad de reformar la Iglesia, y otra muy diferente que cambiara de parecer. Como señalara Victor Turner respecto de los géneros que Richard Schechner identificó como liminoides, pero que bien pueden aplicarse al teatro en general: “Como miembro de una audiencia puedo ver el tema y el mensaje de una obra de teatro como una de entre varias posibilidades del ‘subjuntivo’, una variante de modelo de pensamiento o de acción que debe ser aceptada o rechazada [...]”¹¹ (Turner 1979, 497). En este sentido, la obra se puede interpretar como una mediación o combate lúdico entre los cabareteros y una audiencia mayormente conservadora, que participa momentáneamente de otras visiones, pero al mismo tiempo plantea sus resistencias.

¹¹ Traducción propia.

Conclusión

Desde una perspectiva antropológica, la convivencia y negociación entre diversas maneras de entender el mundo es parte inherente a las dinámicas culturales de Tlalpan y de otras poblaciones mexicanas desde la colonización ibérica. Tal pervivencia de rituales comunitarios no siempre adscritos a las instituciones —por ejemplo, el caso de las mayordomías en la referida delegación—, en un país inmerso en un proyecto de globalización tecnológica y de comunicaciones masivas, ayuda a explicar por qué el cabaret político, al recuperar las dinámicas del teatro de carpa y al abordar un rasgo prehispánico constitutivo del mexicano como es el albur, puede llegar a interpelar a un auditorio cuya ideología es en muchos casos distinta de aquella que propugna la obra.



•Fig. 2. Marisol Gasé en *Doce Dioses en pugna* Las Reinas Chulas y Fernando Rivera Calderón. Fotografía: Daniel Cortés. 2015.

Igualmente, hemos analizado a la luz de la idea de los residuos culturales cómo la religiosidad popular juega un papel central en la relación entre lo moderno y lo tradicional, al haber creado una organización social abierta que facilita la incorporación de elementos a un tiempo antiguos y emergentes, en términos de Raymond Williams (1977), si bien puede poseer rasgos fuertemente cerrados al cambio. Este tipo de negociación se relaciona con la respuesta del público frente a un espectáculo novedo-

so como es el cabaret político, pero que también se basa fuertemente en aspectos residuales culturales y sociales. Además, no hay que olvidar que precisamente los rituales religiosos (misas, procesiones y fiestas) tienen un carácter performativo cercano al teatro, pues exigen una participación activa y constante de la comunidad. Las ceremonias religiosas, tanto populares como oficiales, ya de por sí tienen una dimensión espectacular y *kitsch* que la obra *Doce dioses* reproduce en escena al usar telas brillantes en el vestuario de Jesús, Mahoma y Buda.

Como farsa cabaretera carnavalesca, *Doce dioses* busca sembrar en los espectadores dudas fundamentales sobre los presupuestos mismos de la realidad política y social mexicana, para lo cual utiliza la herramienta de la representación bufa de la religión, que históricamente ha servido como justificación de políticas represivas sociales y sexuales. De alguna manera el cabaret le sugiere al espectador que lo que aparece como ficción teatral no es una mera ficción simbólica y que lo que le ha sido narrado como realidad política, religiosa y sexual puede no ser lo que parece.

En síntesis, *Doce dioses en pugna* se trató de un encuentro cultural/simbólico, cívico y democrático, en el cual los cabareteros involucraron a la audiencia de Tlalpan en la exploración de otras formas de ser en comunidad, invitándola a cuestionar la discriminación de creencias ajenas a la propia, la violencia por razones de género, los derechos sexuales y la responsabilidad individual en la situación política y económica de la nación.

En un país como México no es fácil (y por otro lado requiere un gran valor cívico) pararse en un escenario abierto a proponer visiones distintas, sobre todo con una clase gobernante y eclesiástica tan misóginas y homofóbicas, con un gran poder político. La respuesta de los espectadores tlalpenses puso de manifiesto que el cabaret político mexicano sigue teniendo el potencial de apelar a públicos diversos y, sobre todo, de recuperar antiguas dinámicas comunitarias aun en contextos que *a priori* parecerían serle adversos.

Bibliografía

- Alzate, Gastón. 2011a. "Fiesten: una pastorela cabaretera multitudinaria de Las Reinas Chulas". *Letras Femeninas*, 37.1: 71-86.
- _____. 2011b. "Albur, 'naquiza', 'camp' y manierismo en el cabaret de Regina Orozco". *Latin American Theater Review*, 45.1: 95-113.
- _____. 2002. *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes*. Irvine, CA: Gestos.
- _____. y Paola Marín. 1999. "Reinventando el cabaret: Entrevista con

- Jesusa Rodríguez”. *Gestos* 14.28: 140-48.
- Arau Chavarría, Rosalinda. 1987. *Historia de una organización urbano-popular en el Valle de México*. Cuadernos de la Casa Chata. México: CIESAS.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Ballinas, Víctor y Andrea Becerril. 2014. “Piden renuncia de José María Martínez a la presidencia de la Comisión de Familia”. *La Jornada* [en línea], 18 de junio, sec. Sociedad. Recuperado el 5 de agosto de 2015 de: <http://www.jornada.unam.mx/2014/06/18/sociedad/046n1soc>.
- Bubnova, Tatiana. 2000. “Varia fortuna de la ‘cultura popular de la risa’”, en *En torno a la cultura popular de la risa*, Sergeevich Averintev, Vitali Makhlin, Mijaíl Ryklin y Tatiana Bubnova, eds. México: Anthropos, pp. 135-161.
- Case, Sue-Ellen. 1998. *Feminism and Theater*. Nueva York: Routledge.
- Damián, Araceli. 1991. “La investigación urbana en México, 1980-1990”. *Estudios demográficos y urbanos*, 6.3: 613-648.
- García Canclini, Néstor. 1994. “Identidad cultural frente a los procesos de globalización y regionalización: México y el TLC de América del Norte”, en *Las reglas del juego. América Latina. Globalización y regionalismo*, Carlos Moneta y Carlos Quenan, comps. Buenos Aires: Corregidor.
- Hopenhayn, Martín. 1994. *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Lamus Obregón, Marina. 2010. *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros.
- Laurrauri, Maite. 1966. *La espiral foucaultiana. Del pragmatismo de Foucault al pensamiento de la diferencia sexual*. Valencia: Episteme.
- Martín Barbero, Jesús. 2000. “Las identidades en la sociedad multicultural”. *Guaraguo* 4.10: 54-70.
- Molina, Cristina. 2003. “Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado”, en *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Silva Tubert, ed. Madrid: Cátedra, pp. 123-160.
- Negrete Portillo, Rafael. 2014. “El ‘distanciamiento’ brechtiano”. *Mito, revista cultural* 38 [en línea]. Recuperado el 26 de octubre de 2016 de: <http://revistamito.com/el-distanciamiento-brechtiano/>.
- Portal Ariosa, María Ana. 2004. “Ciudadanía y participación: encrucijada actual para la democracia”, en *Reabrir espacios públicos: políticas culturales y ciudadanía*, Néstor García Canclini, coord. México/Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés, pp. 367-380.

- _____. 1994. "Práctica religiosa e identidad social entre los pueblos de Tlalpan, México, D.F.". *Alteridades* 4: 37-44.
- Trujillo Bolio, Mario. 1997. *Operarios fabriles en el valle de México 1864-1884: espacio, trabajo, protesta y cultura obrera*. México: El Colegio de México, Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social.
- Turner, Victor. 1979. "Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality". *Japanese Journal of Religious Studies* 6.4: 465-499.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press.

Fecha de recepción del artículo: 7 de noviembre de 2016.

Fecha de recepción de la versión revisada: 15 de febrero de 2017.

De cuerpo presente: Sobre niños, *freaks* y fluidos en el teatro de la Societàs Raffaello Sanzio

David Eudave

Resumen

Desde principios de los ochentas, la Societàs Raffaello Sanzio han estado simultáneamente escandalizando y estableciendo tendencias en las artes escénicas contemporáneas. Lo que produce los más intensos debates es una de las características de su lenguaje: el uso de niños y animales en escena, así como de *freaks*, cuerpos “deformados” por obesidad o delgadez extrema, discapacidades o simple envejecimiento. Este enfoque sobre la fisicalidad del cuerpo —que se expre The Present Body: Regarding Children, Freaks and Fluids in the theatre of Societàs Raffaello Sanzio a también en el manejo intensivo de sus fluidos— es un recurso que intensifica la calidad de la presencia sobre la representación. Por esto, más allá del dilema ético, es necesario investigar la tensión entre interés morboso y estético.

Palabras clave: Societàs Raffaello Sanzio, artes escénicas, cuerpo, presencia, representación, ética, Italia.

Abstract

The Present Body: Regarding Children, *Freaks* and Fluids in the theatre of Societàs Raffaello Sanzio

Since the early 80's, the Societàs Raffaello Sanzio has been simultaneously shocking and setting trends in contemporary performing arts. That which triggers the most intense debates is one of their language's features: the use of children and animals on stage, as well as *freaks*, “deformed” bodies by extreme obesity or thinness, disabilities or simple aging. This focus on the physicality of the body —which expresses also in the intense handling of its fluids— is a resource that enhances the quality of presence over representation. Therefore, besides the ethical dilemma, it is needed to investigate the tension between mere morbid and aesthetical interest.

Keywords: Societas Raffaello Sanzio, performing arts, body, presence, representation, ethics, Italy.

Sobre niños

Dentro de una caja transparente de vidrio juega un grupo de niños de alrededor de dos años de edad. Una niña está comiendo Cheetos, otro se saca un moco. Se escuchan, amplificadas, sus “charlas”. Después de un rato, nos damos cuenta de que no pueden vernos ni oírnos, las paredes de la caja son cristales de vista unidireccional. Somos *voyeurs* de su intimidad inocente. Observamos con ternura —¿y con nostalgia?— la magia del campo de juegos que nuestra presencia adulta usualmente arruina. De pronto, la niña de los Cheetos se aproxima al cristal que se encuentra hacia nuestro costado y toca con su pequeño dedo un agujero en la capa polarizada. ¿Ha descubierto la trampa? Eso nos angustia. Esta es la descripción de una escena de *Inferno* (2009), la primera parte de la versión teatral de la *Divina commedia* de Dante de la Societas Raffaello Sanzio (SRS). Estamos mirando a esos niños en su “ecosistema” original. ¿No se asemeja esto a un zoológico? ¿Es ético?

La SRS es una de las compañías teatrales más influyentes y controversiales en el mundo. Desde su fundación en 1981 en Cesena, Italia, ha estado generando controversia por sus acciones iconoclastas y la utilización escénica de niños, animales vivos y muertos y personas con cuerpos de características peculiares. De esta manera, paradójicamente, en su búsqueda iconoclasta han creado sus propias imágenes perturbadoras. En este ensayo hablamos sobre algunos casos tomados de siete puestas en escena: *Amleto. La veemente exteriorità della morte di un mollusco* (1992), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi: From the Museum of Sleep* (1999), *Tragedia Endogonidia* (una serie de nueve episodios creados entre 2002 y 2004 en relación con diez ciudades europeas), *Inferno* (2009) y, finalmente, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010).

Presentar a un grupo de niños en una exposición de tipo “zoológico” no es un acto inocente. Para comenzar, ellos son los que más disfrutaban las visitas a los zoológicos. Cada visita es, para el niño, una oportunidad para aprehender lo que todavía desconoce, lo diferente, el Otro; para descubrir lo extraordinario, lo extracotidiano (en este sentido, el zoológico está en la misma categoría de la experiencia infantil donde podríamos clasificar

al circo y la feria —especialmente los *sideshow*s y *freakshows* —, lugares donde el animal está expuesto en su intimidad y en su esplendor, y el humano en el límite de lo humano). Hay en el niño una actitud similar a la que describe Giorgio Agamben en su libro *L'aperto. L'uomo e l'animale*, cuando define lo que entiende por “experiencia trascendente”. Dice: “en el punto en que se percibe la irreparabilidad del mundo, en ese punto eso es trascendente [...] Ver simplemente algo en su ser-así: irreparable, pero no por esto necesario; así, pero no por esto contingente”¹ (2002, 88).

De hecho, el mismo Agamben argumentó en un libro anterior, *Infanzia e storia*, que la infancia, en las condiciones actuales, es el único espacio posible para una experiencia humana verdaderamente significativa, “pura y trascendente”² (2001, 48). El punto más interesante es que no habla de la infancia en un sentido biológico, sino a partir de su significado etimológico (del verbo latino *fari*, ‘decir’, ‘hablar en público’), como *in-fanzia*, “no hablante”: “la simple diferencia entre humano y lingüístico, que el hombre no sea siempre ya hablante”³ (2001, 49). Encontramos aquí otro punto de contacto entre el niño y el zoológico: tanto el animal como el infante parecen compartir esa actitud “inocente” frente a su entorno. Ambos están libres del *logos*, del lenguaje, elementos que, al estructurar la percepción, nos permiten aprehender el mundo; pero también, en un sentido negativo, ponen un velo entre el ser y el mundo.

Por esta actitud inocente, para la SRS, poner niños (y animales) en escena es una estrategia para romper las expectativas del espectador. ¿Qué vemos usualmente sobre la escena? Personas con herramientas y habilidades específicas para el desarrollo escénico, que hacen cosas *para* la mirada de otros. Llamamos a esta disposición especial: *consciencia escénica*. Pero el infante no ha desarrollado aún este tipo de consciencia, no conoce las convenciones escénicas y, por ende, aunque sepa que está siendo observado, no actúa. El actor, el *performer*, en cambio, con su consciencia escénica, establece una distancia entre su ser-*performer* y su ser-íntimo, entre lo que muestra y lo que oculta.

Entre el niño y el animal, sin embargo, hay una brecha insalvable. El animal nunca desarrollará una consciencia como sujeto. Por el contrario,

¹ “Nel punto in cui percepisci l’irreparabilità del mondo, in quel punto esso è trascendente [...] Vedere semplicemente qualcosa nel suo essere-così: irreparabile, ma non per questo necessario; così, ma non per questo contingente”. Todas las traducciones son mías.

² “Nel punto in cui percepisci l’...”

³ “irreparabilità del mondo, in quel punto esso è trascendente [...] Vedere semplicemente qualcosa nel suo essere-così: irreparabile, ma non per q

todo lo que ocurre en la vida del niño, al menos potencialmente (como ha mostrado el psicoanálisis), es integrado en su proceso de subjetivación. Como explica Agamben:

El estatus ontológico del ambiente animal puede ser definido: eso está *offen* (abierto), pero no *offenbar* (desvelado, literalmente abrible). El ente para el animal está abierto, pero no es accesible; y, así, abierto en una cierta inaccesibilidad y en una opacidad —así, en cierto modo una no-relación. Esta *apertura sin desvelamiento* define la pobreza de mundo del animal respecto a la formación de un mundo que caracteriza al hombre⁴ (2002, 58).

Esto es, que el animal está abierto hacia su ambiente, es uno con él; mientras que el hombre es sólo “abrible”, lo que implica que puede estar abierto y “en relación”, pero considerando que, principalmente, se coloca a sí mismo en una posición especial hacia su ambiente, también puede cerrarse, velarse, distanciarse, cegarse, etcétera.

Por otro lado, aunque la infancia al ser previa al habla sea previa también a la cultura, de cualquier manera no es ajena a ninguna de las dos. La infancia no es la imposibilidad del habla, de la cultura, como en el animal; sino aquello que, siendo humano, se relaciona en otro nivel con el habla, con la cultura. En este sentido, paradójicamente el infante, aun cuando no oculta (voluntariamente) su núcleo íntimo, nos inserta completamente en el terreno del misterio a través de esa “experiencia muda” de la que habla Agamben; previa (o incluso ajena) al lenguaje, al *logos*. Nos inserta en el terreno de lo inefable. Por tanto, la única experiencia posible sería esta experiencia “muda” de la infancia.

Dentro del metro o de un elevador los adultos tratan de evitar el contacto, tanto físico como visual. David Le Breton adscribe estas conductas a lo que llama “*effacement ritualisé du corps*” (1990) (‘borradura ritualizada del cuerpo’), una estrategia de la modernidad que separa, ya no el alma del cuerpo, sino al ser humano de su propio cuerpo. Ahora el cuerpo es concebido como un vehículo que, en el día a día, es mejor gastar lo menos posible, evitar que produzca ruidos, molestias, que no sea notado. Pero los

⁴ *uesto necessario; così, ma non per questo contingente*. Todas las traducciones son mías. *ma non offenbar* (svelato, lett. apribile). *L'ente per l'animale è aperto ma non è accessibile; è, cioè, aperto in una certa inaccessibilità e in un'opacità - cioè in qualche modo una non-relazione. Questa apertura senza svelamento definisce la povertà di mondo dell'animale rispetto alla formazione di un mondo che caratterizza l'uomo*.

infantes no saben esto, se trata de una actitud aprendida. Los infantes miran directamente a los ojos por largos periodos, se ríen de cualquiera si lo encuentran gracioso. Los infantes son uno con su cuerpo, todavía. Y gracias a esto, su cuerpo es opaco, poco claro, incomprensible para nosotros.

El telón se abre. Miramos una enorme habitación de mármol blanco. En el centro se encuentra un bebé de unos nueve meses de edad sentado en el piso. Tiene en sus manos un vaso de plástico y, dentro de él, una pequeña pelota. En un momento dado, la pelota escapa y rueda lejos. El bebé trata de detenerla antes de que escape de su rango de alcance, pero no lo consigue. Así que la sigue con su mirada. Esto lo lleva a descubrirnos, al público. El bebé nos mira fijamente. Después de un rato, se asusta y comienza a llorar. Se cierra el telón. Esta es una escena de *Br #04*, el cuarto episodio de la *Tragedia Endogonidia*, presentada en Bruselas. Nicholas Ridout reporta que en una presentación que él presenció hubo “protestas vocales de algunos espectadores [que] sugirieron [...] cuando la niña lloró [...] que ‘ella no debería estar aquí’”⁵ (2007, 108).

Frie Leysen relata cómo una noche ella y Romeo Castellucci “discutían ardientemente [...] de ética, de la utilización de estos cuerpos ‘fuera de norma’ en una escena teatral”. Ella buscaba “evocar el peligro de estas vidas frágiles puestas en muestra”⁶ (2003, 15). Romeo respondió en una carta: “es la etimología misma de la palabra ‘estética’ la que hace huir cualquier pretensión ética [...] No es justa, la belleza [...] No da respuestas, la estética, por esto ‘excede’ cualquier cuestión: relanzándola”⁷ (Castellucci 2001, 306-307).

Una niña de nueve años vestida con un traje de conejo corta la garganta de otro niño de aproximadamente la misma edad. La sangra mancha su delantal blanco. Son hermanos reales, Agata y Demetrio Castellucci; sus padres son Romeo Castellucci, el director de la compañía, y Chiara Guidi, la persona a cargo del entrenamiento vocal. Están representando el segundo acto de *Genesis*, titulado “Auschwitz”. Sus otros cuatro hermanos y hermanas están también en la misma escena. Algunos son incluso más jóvenes, como Eva, de sólo tres o cuatro años de edad, a quien, de acuerdo

⁵ “[...] vocal protests of some spectators [that] suggested [...] when the child cried [...] that ‘she shouldn’t be here’”.

⁶ “[...] discutevamo ardentemente [...] di etica, dell’utilizzazione di questi corpi “fuori norma” su una scena teatrale [...] evocare il pericolo di queste vite fragili messe in mostra”.

⁷ “[...] è l’etimologia stessa della parola «estetica» che fa fuggire ogni pretesa etica [...] Non è giusta, la bellezza [...] Non dà risposte, l’estetica, per questo “eccede” ogni domanda: rilanciandola”.

al libreto: “no le importa nada. Interseca la escena como una bola lanzada al azar sobre una mesa de billar sin obstáculos”⁸ (Castellucci 2001, 342). ¿Ella entiende que la sangre es de utilería? Por supuesto, ella sabe que no está viviendo algo real, pero ¿lo entiende como parte de una representación estética o como un juego? Si lo entendiera como un juego, ¿no se trataría de un juego macabro?

Las leyes que protegen a los menores, entre ellas la *Declaración de los Derechos del Niño* de 1959 (ONU 1959) y la *Convención sobre los derechos del niño* de 1989 (ONU 2006), declaran que la integridad física, psicológica y moral de los niños debe ser garantizada. Ahora bien, juzgar hasta qué punto una escena como la que hemos descrito podría causar un daño sobre la integridad de cualquiera de los niños involucrados es realmente complicado y requeriría de un conocimiento directo de sus casos particulares. Sin embargo, aún se pueden realizar algunas conjeturas. Son niños criados en un ambiente teatral, enfrentados desde muy pequeños con el pacto ficcional, en manos de sus personas de mayor confianza: sus padres. No son inocentes en relación con la escena, muy probablemente han formado parte de la *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile*, que la SRS implementó en 1996 y 1997. De nuevo, juzgar el caso no es sólo complicado, sino evidentemente, anacrónico. Los hechos ocurrieron hace más de 17 años y no ha ocurrido nada malo. No obstante, sin duda, en aquel momento, a pesar de todos los cuidados, pudo haber sido dañino. Es imposible predecir exactamente el tipo de influencia que una experiencia como la señalada pueda tener sobre el futuro de un niño. Se trató de un juego éticamente riesgoso.

Sobre *freaks*

David Le Breton localiza el origen de la curiosidad en el siglo XVI, en conjunción con el fortalecimiento de la vida privada en oposición a la pública y la emergencia de la investigación médica y los teatros anatómicos. El cuerpo es privado del aura de misterio con que había estado recubierto antes y, comenzando por su reducción al rango de máquina, puede ser objeto de exhibición (1990). Ahora bien, suponemos que Le Breton se refiere específicamente a la curiosidad *morbosa*, porque hay una importante diferencia entre ésta y la curiosidad de un niño: la inocencia. La perso-

⁸ “[...] non si cura di niente. Interseca la scena come una palla lanciata a caso su un biliardo senza ostacoli”.

na curiosa busca para aprender. La persona morbosa busca sabiendo de antemano lo que va a encontrar. La persona morbosa busca lo obsceno. En este punto vale la pena recordar que, de acuerdo con su etimología, obsceno es aquello que está ‘fuera de escena’. Se refiere, particularmente, a las cosas que, en la tragedia griega, ocurrían fuera de la mirada de la audiencia: esencialmente, las muertes. Sin embargo, sabemos en el contexto actual que la curiosidad morbosa se dirige también a elementos relacionados con el sexo y, en general, con la intimidad. Elementos fuera del control social, de las convenciones, cosas que habitualmente no estamos autorizados a ver, porque son un refugio dentro de los rituales de borradura del cuerpo. Elementos que nos recuerdan que el cuerpo está allí, que somos cuerpo.

Un hombre inserta un catéter a través de su nariz. Detrás de él observamos las imágenes transmitidas por la cámara colocada en el extremo del catéter. Pasamos a través de mucosidades, velos sanguinolentos, cavidades misteriosas y oscuras, hasta llegar a un umbral. Éste asemeja vagamente la entrada de una vagina. Sin embargo, podemos imaginar que se debe tratar de las cuerdas vocales. La imagen cubre por completo el arco del proscenio. Así, la escena entera se convierte, repentinamente, en el interior de la boca de un hombre. Cuando éste comienza a hablar podríamos decir que atestiguamos una representación pornográfica de la fonación. Pero, además, atestiguamos también el misterio del lenguaje en que “el verbo se hace carne”. Ésta es la escena inicial de *Giulio Cesare*.

Hay una paradoja interesante acerca de la pornografía que Agamben denuncia en su libro *Profanazioni*: al mostrar el acto sexual en su aspecto anatómico, casi clínico, la pornografía en realidad borra a la persona en el cuerpo, esconde lo que es humano en la relación sexual: el acto de compartir la intimidad entre dos personas. Pero Agamben recuerda que la misma pornografía puede ser pervertida desde dentro, que su mirada autoritaria puede ser retada. En la actualidad existe un fuerte movimiento movido por este reclamo: la post-pornografía, caracterizada precisamente por romper la mirada masculina machista de la pornografía tradicional, que *objetiviza y fetichiza*. ¿Existe algo como una *post-obsceno-grafía*⁹ en el teatro de la SRS?

⁹ Cristina Darías propone que, si pudiéramos utilizar un término más apropiado para designar lo que efectivamente sabemos que es la pornografía, éste sería probablemente “*obsceno-grafía*”: la representación gráfica de aquello que habitualmente está fuera de la vista (2008, 105).

Apollo, en la *Oresteia*, es un hombre sin brazos y con un par de alas atadas a la espalda. Agamemnon es un hombre con síndrome de Down; Clytemnestra, Cassandra y Elektra son mujeres obesas. La intención es remarcar la inocencia, en Agamemnon; el “peso” (en este caso, literal) del universo femenino en la trilogía de Esquilo; la cualidad atemporal, estatuaria, del dios Apollo. Esta interpretación quizá simplifique demasiado, pero sugiere, aunque sea de manera burda, la dinámica escénica. Así que es posible explicar esta utilización de cuerpos atípicos desde un punto de vista estético. Sin embargo, cabe la pregunta: ¿existe en esta representación una explotación de la curiosidad morbosa? ¿Ocurre un abuso de las personas con capacidades diferentes? ¿Mantiene los clichés sobre el Otro?

Nos parece que la siguiente opinión de José A. Sánchez, puede dar luz sobre este tema:

Es el respeto de los cuerpos lo que hace posible la coincidencia de representación y cuidado. Porque se ama los cuerpos no se los reduce a modelo, sino que se los representa múltiples y diferentes, sin que una jerarquía de las especies, de los géneros y de las formas convierta a unos pocos cuerpos en representantes de otros, sin que se niegue a ningún cuerpo el derecho a la representación [...] La representación, en efecto, puede reclamar la atención del cuerpo y hacer surgir los afectos allí donde la distancia lo impediría (2016, 245).

Cuando, como en los *freak shows* o en los zoológicos humanos, una persona es expuesta, ésta es mostrada en una reducción a partir de su corporalidad atípica, de su otredad, como aquello que las personas “normales” no son. Los *freak shows*, los zoológicos humanos y la pornografía tradicional muestran al Otro desde la mirada institucionalizada y, por ello, resulta domesticada la potencialidad de despertar una apertura hacia la diferencia. Lo inefable y lo incognoscible en el otro son reducidos por la “comprensión”, no respetados en su extrañeza. En la siguiente descripción, por ejemplo, es posible observar esta falsa “comprensión”:

Ella no tiene brazos o manos, aunque el muñón de la parte superior de su brazo derecho se extiende justo hasta su pecho. Su pie izquierdo ha sido cortado, y su rostro está muy lleno de cicatrices, con su nariz rasgada

en la punta, y su labio inferior arrancado [...] El dedo pulgar de su pie derecho ha sido cortado, y su torso está cubierto de cicatrices [...] Sin embargo, es considerada una de las figuras femeninas más hermosas en el mundo. Cuando el poeta romántico Heinrich Heine la vio la llamó 'Notre-Dame de la Beauté' ['Nuestra Señora de la Belleza']. Se refería a la Venus de Milo¹⁰ (Davis 2005, 167).

El punto interesante a notar aquí es que, para arribar al goce estético de la imagen de Venus, el observador debe obviar las faltas, debe llenar los huecos e imaginar el cuerpo "entero", lo que impone sobre la imagen una preconcepción sobre el cuerpo y la belleza. Pero en el teatro de la SRS no hay un tratamiento condescendiente del cuerpo deforme o con capacidades diferentes. Por el contrario, es mostrado tal como es, "sin maquillaje".

En el segundo acto de *Giulio Cesare*, los personajes de Cassius y Brutus son representados por dos mujeres anoréxicas. Representan a los dos únicos sobrevivientes en un mundo descarnado —literalmente—, 'cuya carne ha sido removida'. Cerca del final, cuando Cassius muere, descende sobre su cuerpo un cartel negro que dice: "*Ceci n'est pas un acteur*" ('Éste no es un actor'). Esta referencia a la famosa pintura de Magritte pretende dismantelar la dialéctica entre representación y presencia, para explorar los vínculos entre éstas, en sus paradojas. Pero, la mujer anoréxica que representa a Cassius, ¿no es una actriz? ¿No ha estado representando el rol de Cassius? Si no es una actriz, entonces, ¿qué es? Como señala José A. Sánchez:

La ambivalencia observada respecto a la 'representación mimética' se acentúa cuando el cuerpo subjetivo del actor resiste cualquier tentativa de transparencia de la representación: el actor no puede ser borrado para ser personaje, su presencia no puede ser eliminada en beneficio de la representación" (2016, 59-60).

Como la pipa de Magritte se mantiene oscilando en el aire entre ser y no ser una pipa, en un estado semiótico inestable, en este caso, el Cassius

¹⁰ "She has no arms or hands, although the stump of her upper right arm extends just to her breast. Her left foot has been severed, and her face is badly scarred, with her nose torn at the tip, and her lower lip gouged out. [...] The big toe of her right foot has been cut off, and her torso is covered with scars. [...] Yet she is considered one of the most beautiful female figures in the world. When the romantic poet Heinrich Heine saw her he called her 'Notre-Dame de la Beauté'. He was referring to the Venus de Milo".

de la srs es una representación, pero, sobre todo, es un cuerpo, con una cualidad objetual indiscutible, con una “presencia escénica” no construida y, por lo mismo, magnificada.

José A. Sánchez argumenta que el cuerpo podría parecer un elemento extraño en la representación, ya que remitiría al núcleo duro de lo real, a lo “irrepresentable”. Sin embargo, señala que, como Rancière propone, existiría una vía en la que “la separación” que la representación impone, entre lo real y la ficción, entre un aquí-presente y un allá-aludido, “no se concibe como abismo, sino como distancia, y recupera los valores positivos de la ficción, incluso de la representación” (2016, 37). El trabajo de la srs con el cuerpo humano se encontraría en este camino. En estos cuerpos que hasta el momento se han comentado, existe una reificación de ideas, una concreción en símbolo y, por ello, son removidos de la comercialización que los reduce a su diferencia por ser inadecuados para la vida (laboral) “normal”, y así son elevados hacia lo extraordinario. Como el *qualunque* (‘cualquiera’) en *La comunità che viene* de Giorgio Agamben, ya no son diferentes, sino ejemplares, paradigmáticos. Este concepto explora la manera en que Agamben propone que el ser humano puede ser reconocido en una comunidad que ya no puede ser organizada en grupos. La “comunidad que viene” es una en la que el ser humano es despojado, tanto de su individualidad, como de su pertenencia a una identidad grupal. Esto puede resultar, por supuesto, peligroso; pero también abre la posibilidad para desplegar otro tipo de relación: una en la que cada ser puede ser aceptado tal como es, en su “irreparabilidad”, “en el espacio vacío donde se realiza su vida incalificable e indispensable”¹¹ (Agamben 1990, 8), y reconocido como importante y “entero”, independientemente de sus particularidades, sin dejar de ser aún uno entre el resto.

Esta elevación del cuerpo hacia la vida extra cotidiana se acerca a lo que Antonin Artaud proponía como *corps glorieux*, ese *corps-sans-organes* “liberado de todos sus automatismos y restaurado en su verdadera libertad”¹² (1947, 13). Ahora bien, aun cuando Artaud solicita colocar al ser humano, “una vez más, aunque la última, sobre mesa de autopsia para rehacer su anatomía”¹³ (*Ibidem*), el hecho es que no existe nada realmente distinto entre el cuerpo “normal” y el cuerpo glorioso, éste no cambia;

¹¹ “[...] nello spazio vuoto in cui si svolge la sua vita inqualificabile e indimenticabile”.

¹² “[...] délivré de tous ses automatismes e rendu à sa véritable liberté”.

¹³ “[...] une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie”.

sin embargo, “es como si sobre él fuera ahora suspendido algo como una aureola, una gloria”¹⁴ (Agamben 2001, 75). Aquí el cuerpo ya no es un organismo, una “máquina deseante”, sino que es libre en la deferencia a su misterio, a sus núcleos fuera-del-*logos*. En palabras de Castellucci:

[El cuerpo] retorna al lugar aurático [...] el silencio y la simplicidad de espíritu son la *vía breve* del cuerpo victorioso. En un cierto sentido, es la humildad lo que hace vencer al cuerpo, su *kénosis*. Cuerpo como *soma*, pobre-de-mundo; cuerpo que busca lo animal, su ser fuera original que permite su entrada en exacta potencia¹⁵ (1997, 22).

Permanece, sin embargo, una caracterización de “maldad” o “falta” atingente a la diferencia. El brazo que Caín usa para matar a su hermano Abel, en el tercer acto de *Genesi*, está deforme, demasiado pequeño, incompleto. Eva ha nacido ya vieja, con el cuerpo envejecido y sin un pecho. El brazo de Caín representa un residuo de inocencia jamás corrupto, lo que justifica que el asesinato de Abel no es un acto de maldad, sino de perturbación. La condición de Eva es opuesta a la de Adán, un contorcionista que jamás llega a adquirir una forma humana reconocible. En esta oposición, la raza humana es representada en su fracaso por obtener una conformación “sana”; es siempre menos que humana o, justo en el siguiente instante, ya a las puertas de la muerte, con un cuerpo que apenas responde a sus demandas. En los montajes de la SRS hay un extremo cuidado y un desarrollo detallado que busca estimular la experiencia que ha sido descrita. Sin embargo, no todo está en sus manos. Independientemente de sus intenciones, como indica Bree Hadley, “el territorio que todavía necesita ser abordado en este [...] campo de práctica es la ética de la recepción, y el riesgo de reconocimientos (erróneos) que reduce la potencia política del *freak*”¹⁶ (2008, párrafos 10-11). Existe también una oscilación, siempre en el filo de la navaja, entre lo morboso y la curiosidad infantil, en un juego ético arriesgado.

¹⁴ “È come se su di esse fosse ora sospesa qualcosa come un'aureola, una gloria”.

¹⁵ “[...] ritorna nel luogo aurale [...] il silenzio e la semplicità di spirito sono la via breve del corpo vittorioso. In un certo senso è l'umiltà che fa vincere il corpo, la sua kénosis. Corpo come soma, povero-di-mondo; corpo che cerca l'animale, il suo originale esser fuori che gli consente l'entrata in esatta potenza”.

¹⁶ “[...] the territory that still needs to be addressed in this [...] field of practice is the ethics of reception, and the risk of spectatorial (mis)recognitions that reduce the political potency of the *freak*”. La cursiva es mia.

Este juego, que comenzó con la primera representación de aquel “*Merdre!*” de Alfred Jarry en 1896, no se trataría de un desprecio hacia lo ético, sino, quizá, precisamente lo contrario. Hablamos antes sobre una cierta paradoja en el hecho de que la SRS es reconocida como iconoclasta cuando, al mismo tiempo, centra su estética en la producción de poderosas imágenes perturbadoras. Iconoclasta no es, sin embargo, alguien que simplemente destruye imágenes, sino, como propone Claudia Castellucci, alguien que crea “signos [...] que se extienden sobre, sin anular”¹⁷ esas imágenes (2001, 289). En la SRS, y también en las creaciones de muchos artistas que provocan “escándalo” a través de la utilización del cuerpo, este balanceo en el filo de lo ético constituye el único acto ético posible en un mundo que corre hacia lo que Agamben llama “*vita nuda*” (1995); el estado en el que el ser humano es despojado precisamente de su humanidad, reducido al puro cuerpo, a la máquina corporal y, por este medio, puede ser objeto de cualquier vejación: el *homo sacer* (expresión latina utilizada tanto para ‘el hombre sagrado’ como para ‘el hombre maldito’), quien, en la antigüedad romana, podía ser asesinado sin ninguna condición, pero jamás sacrificado en un ritual. Esta posibilidad es garantizada por esa separación entre el ser humano y su cuerpo, que se vuelve transparente por medio de los rituales sociales de borradura. Por todo esto, devolver su visibilidad al cuerpo y permitir a su núcleo misterioso aparecer, es un acto con consecuencias éticas (y políticas), indispensable y urgente. Como argumenta Sánchez:

a la pregunta “¿En qué condiciones un ejercicio de representación con implicación afectiva y con voluntad política es éticamente asumible” se podría responder también: poniendo el cuerpo [...] asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (2016, 118).

Sobre fluidos

Un hombre vestido de traje está a punto de salir de una casa. Su viejo padre, vestido con bata, está mirando el televisor en la sala de estar. Todo es blanco, inmaculado: la alfombra en la sala, los sillones, la mesa, la cama del viejo. En el fondo, apenas visible, una reproducción gigante del rostro de Cristo en la pintura *Salvator Mundi* (1465-1475) de Antonello de Mes-

¹⁷ “[...] segni [...] i quali vi si distendono sopra, senza annullarle”.

sina atestigua la escena. El hijo está justo colocándose el saco cuando el viejo, de pronto, defeca. Lloro avergonzado. El hijo, más sorprendido que molesto, lo ayuda a limpiarse. A partir de ese momento, el orden normal del mundo se descompone casi hasta el absurdo. La sala teatral entera se llena de olor a excremento. El viejo avanza, pocos pasos cada vez, como en un minúsculo *Via Crucis* de la sala de estar a su cama, dejando de vez en cuando un montoncito de diarrea, como si todo su interior se hubiera licuado en diarrea y se estuviera vaciando. No deja de llorar. El hijo oscila entre la desesperación, la risa nerviosa, la incredulidad y el horror. Cuando el viejo alcanza su cama, toma un bidón de plástico del costado de la cama y lo vacía. Es más diarrea. El hijo avanza al fondo del escenario y apoya su frente en la imagen del Cristo. Su cabeza está colocada justo a la altura de la boca. Parece que estuviera escuchando a la imagen, pero en cambio, lo que escuchamos son los susurros del hijo que repite: “*Gesù, Gesù, Gesù*”, ‘Jesús’. Todos los muebles son extraídos, a excepción de la cama del viejo. Permanece sólo al piso blanco, como un gran lienzo. Las manchas marrones cruzan el centro del “lienzo”, parecen delinear un cuerpo, de la cabeza a los pies. Frente al rostro gigante del Cristo, aparece una especie de “santo sudario”. Ésta es la primera media hora de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. ¿Existe aquí una explotación morbosa de la representación del excremento?

Artaud comienza la tercera parte de su famosa transmisión radiofónica *Pour en finir avec le jugement de dieu* con una afirmación muy poderosa y escandalosa: “Allí donde huele a mierda / huele a ser”¹⁸ (1947, 4). Una vez que se ha superado la primera impresión, la idea adquiere un sentido innegable. El excremento es algo que está, al mismo tiempo, dentro y fuera del cuerpo, pertenece al cuerpo y es uno de sus desechos, es algo absolutamente personal, pero con una cualidad impersonal. El excremento es también como un testigo del interior del ser humano, en su trayectoria entre la boca y el ano, atestigua las maravillas del cuerpo que es capaz de provocar tal metamorfosis.

Pero para Artaud, la mierda es, principalmente, una materia negativa. Cuando dice “ser”, habla sólo de existir, como un “muerto viviente”, “allí donde sólo cabe exprimir / el bazo, / la lengua, / el ano / o la glándula”¹⁹ (6). Como las “máquinas deseantes”, en la interpretación de Deleuze y Guattari, “una máquina-órgano está conectada con una máquina-fuente: una

¹⁸ “*Là ou ça sent la merde / ça sent l'être*”.

¹⁹ “*Là où il n'y a qu'à presser / le rat, / la langue, / l'anus / ou le gland*”.

emite un fluido que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada en ella”²⁰ (Deleuze 1972, 7). Como en la “*vita nuda*” de Agamben: el cuerpo entendido en su pura corporalidad.

Sin embargo, la escenificación del excremento en el montaje de la SRS lleva la comprensión del público del excremento como en el cuerpo-máquina al cuerpo glorioso, paradójicamente, a través de un *crescendo* en la falsedad, en la exageración. Castellucci dice, refiriéndose a la sangre, que debe ser

rigurosa y evidentemente falsa [...] La sangre falsa aviva el recuerdo de la auténtica. Si en escena hay sangre falsa quiere decir que es la mía —yo, espectador; si hay sangre del actor, es la sangre de este actor [...] Sólo la sangre falsa hace aparecer la violencia trágica, que es artificial, nunca auténtica” (2006, 67).

Evidentemente, la sangre no es el excremento, pero la comparación no está fuera de lugar. La sangre es también un fluido corporal y cuando sale del cuerpo, rompe sus límites. En la escena comentada, la monstruosa multiplicación del excremento, más que apuntar al cuerpo como máquina deseante, lo muestra en esa apertura al mundo “infantil” que pertenece a la “experiencia trascendental”. Aquí, como apunta Sánchez: “el exceso no es indicio de soberbia, sino de una implicación desmesurada, traducción de una corporalidad que se reconoce a sí misma en sus límites físicos, pero que no acepta límites morales” (2016, 178). Como en el *cuerpo grotesco* de Bakhtin, “los límites entre el cuerpo y el mundo son borrados, llevando a la fusión de uno con el otro y con los objetos circundantes”²¹ (1984, 310). No se trata de una conexión entre diferentes máquinas, sino algo como la aparición de un cuerpo gigante “resbaladizo, opaco y extendido [...] amorfo indiferenciado”²² (Deleuze 1972, 15), el cuerpo sin órganos.

Un hombre autista, casi como un niño, toma pedazos de su propio excremento de una bacinica y escribe con ellos en la pared del fondo: “SO”, con letras mayúsculas. Es Hamlet-Horacio del *Amleto* de la SRS. Este Hamlet no puede hablar y todo lo que hace es escribir en la pared; escribe

²⁰ “*Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l’une émet un flux, que l’autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là*”.

²¹ “[...] *the limits between the body and the world are erased, leading to the fusion of the one with the other and with surrounding objects*”.

²² “[...] *glissante, opaque et tendue [...] amorphe indifférencié*”.

y borra y transforma lo que ha escrito, moldeando su discurso como a un material maleable. Es como un extraño emborronamiento “primordial”, casi orgánico, donde todas las frases que han aparecido y las potenciales coexisten simultáneamente —la memoria de la escena y su apertura—. Al final de la puesta en escena, Hamlet coloca justo delante de ese emborronamiento esa partícula extraordinariamente polisémica: “so”. Con este gesto termina dislocando toda lógica temporal: “so” es la primera palabra, la que presenta al resto; pero es también la última, la que cuestiona, la que enfatiza. Enseguida, Hamlet avanza unos cuantos pasos hacia adelante y mancha su cara con excremento.

El excremento, en la lógica grotesca, recuerda sobre el nacimiento y la muerte. El acto de defecar es en cierto sentido como un parto, no sólo por sus similitudes (algo que es “producido” por el cuerpo es expulsado por uno de sus huecos), sino también en relación a la cualidad de las heces como algo que el cuerpo retorna a la naturaleza, con la habilidad de estimular la vida a través de sus propiedades nutricionales como fertilizante. Pero es también como una muerte: el excremento nos recuerda que somos finitos, corruptibles y frágiles. Cada zurullo es como una cotidiana versión miniaturizada de nuestro propio cuerpo. En cualquier caso, como apropiadamente argumenta Leo Bersani, “por supuesto el nacimiento nos condena a morir *en algún momento* y la fantasía de la identificación del nacimiento con la muerte implica una indiferencia en relación al tiempo *entre ambos*”²³ (2004, 100).

Varlam Chalamov, sobreviviente del gulag, cuenta en su relato “Noches atenienses” cómo las autoridades del campo controlaban incluso las más íntimas e instintivas actividades corporales, como el hambre y la sed, el deseo sexual y el sueño. Sin embargo, señala,

un prisionero con la astucia de un animal enjaulado usará la defecación para conseguir un descanso en la triste procesión sin fin hacia la mina de oro —el único truco bajo su manga en su batalla contra el poder del gobierno [...] con todo el instinto de su trasero, se levanta contra estos poderes más fuertes²⁴ (156).

²³ “[...] of course birth dooms us to death in time and the fantasy identification of birth with death implies an indifference to the time between the two”. Cursivas en el original.

²⁴ “[...] an inmate with the cunning of a caged animal will use defecation to catch a breather from the unending gloomy procession through the gold mine—the only trick up his sleeve in his battle against the government’s power [...] with all the instinct of his bottom, stands up to these mightiest powers”.

Aquí el excremento parece ser la última posesión del ser humano cuando ha sido despojado de todos esos elementos que usualmente le dan forma. Cuando no hay más voz, como en el Hamlet de la SRS o en los detenidos del gulag o de Auschwitz, y prácticamente ningún control sobre el cuerpo entero, aún queda el excremento. Y con él es posible todavía expresarse, crear. Más que un problema ético —de explotación de la curiosidad morbosa, por ejemplo—, en la utilización del excremento en las puestas en escena de la SRS, se dibuja una respuesta ética frente a un contexto que se percibe agresivo contra la dignidad humana.

Un niño defeca en una bacinica y con trozos de su excremento escribe con grandes letras mayúsculas en un telón transparente al fondo de la escena: “I SLEEP” (‘YO DUERMO’). Es uno de los seis pequeños espectros (*larve*, en el libreto italiano original) que pueblan el “Auschwitz” de *Genesis*. La frase aparece al revés, porque escribe mirando de frente al público. Escribe en un tercer espacio, fuera de la escena (espacio de la ficción) y del espacio espectadorial (espacio de la realidad), mirando de frente a ambas áreas. Con este gesto, atrapa tanto a los espectros que pueblan ese Auschwitz particular, como a los espectros silenciosos e invisibles (el público) que atestiguan todo en el claroscuro “más allá del espejo”, en un país de las maravillas, un país de los sueños. Como si el hecho de que las creaciones humanas hayan llevado directamente a Auschwitz fuera algo tan siniestro que sólo pudiera ser comprendido a través de las metamorfosis del *trabajo del sueño* freudiano.

Pour en finir avec le jugement de dieu termina con unas palabras enigmáticas que quizá pueden iluminar esta escena. Después de liberar al ser humano por medio del cuerpo sin órganos, “entonces le reenseñarás a danzar al revés como en el delirio de las salas de baile y este revés será su verdadero lugar”²⁵ (Artaud 1947, 13). ¿Este mundo al revés es el de Alicia? Si el mundo “real” es el expuesto por Agamben en *Homo Sacer*, donde el ser humano es reducido a su vida desnuda y, así, la política puede ser ejercida en un permanente estado de emergencia, fuera de la ley; entonces, vale la pena explorar este mundo al revés a través del espejo: tal vez, como todo lo anterior ha sugerido, en la brecha entre el humano y el animal; en la infancia no-lingüística; en la no-subjetiva “experiencia trascendental” fuera-del-logos; en el cuerpo glorioso sin órganos; en el *qualunque* que toma su valor de su simple ser-así, fuera de la “comprensión” condescen-

²⁵ “Alors vous lui réapprendrez à danser à l’envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit”.

diente. ¿A dónde puede llevarnos todo esto? Con suerte, a una comunidad que acepte que el valor del ser humano no puede depender de su pertenencia a cierto grupo.

En relación con esto, no es casualidad que algunas de las primeras manifestaciones políticas en Occidente del segundo decenio de este siglo —los *indignados* en España, el movimiento *Occupy Wall Street* o *#Yo-soy132* en México—, no pedían cambios políticos específicos, sino que clamaban por algo más fundamental, pero no sencillo: clamaban por ser visibles, por ser considerados sólo como seres humanos, sólo en su ser-así.

Pues bien, devolver la visibilidad al cuerpo, darle esa dignidad “aurática” en su irreparabilidad, mirarlo a través de ese espejo, son las búsquedas de la SRS. Hacer teatro auténticamente “de cuerpo presente”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- . 2002. *Laperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2001. *Infanzia e storia*. 2 ed. Torino: Einaudi.
- . 1995. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- . 1990. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi.
- Artaud, Antonin. 1947. *Pour en finir avec le jugement de dieu* [en línea]. Transcripción de la emisión radiofónica por Stephane Chabrieres. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: <http://archives.skafka.net/alice69/doc/Artaud%20Antonin%20-%20Pour%20en%20finir%20avec%20le%20jugement%20de%20dieu.pdf>.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Bersani, Leo. 2004. “Artaud: Defecation and Birth”, en *Antonin Artaud: a Critical Reader*, ed. Edward Scheer. London: Routledge, pp. 96-106.
- Castellucci, Romeo. 2006. “Abecedario”. Trad. Guillem-Jordi Graells. *DDT* 7: 64-67.
- . 1997. “L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro”, en *Teatro*, Alain Badiou, et al. Napoli: Cronopio, pp. 19-30.
- . 1992. “Gilgamesh. Appunti attorno alla rappresentazione”, en *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio: dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Romeo Castellucci, et al. Milano: Casa del Bello Estremo / Ubulibri, pp. 134-144.
- Castellucci, Romeo, Chiara Guidi y Claudia Castellucci. 2001. *Epopoea della polvere: Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*. Milano: Ubulibri.

- Chalamov, Varlam. 2001. "Athenian Nights". *Autodafe* 2: 153-164.
- Darias Rodríguez, Cristina. 2008. "Se puede pervertir más y mejor la pornografía", en *Encarna(c)iones: Teoría(s) de los cuerpos*, eds. Meri Torras y Noemí Acedo. Barcelona: UOC, pp. 103-111.
- Davis, Lennard J. 2005. "Visualizing the Disabled Body: The Classical Nude and the Fragmented Torso", en *The Body. A Reader*, eds. Mariam Fraser y Monica Greco. London: Routledge, pp. 167-181.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1972. *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit.
- Hadley, Bree. 2008. "Mobilising the Monster: Modern Disabled Performers' Manipulation of the Freakshow". *M/C Journal* [en línea] 11.3 (julio). Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/47>.
- Le Breton, David. 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Leysen, Frie. 2003. "Ho una gran confusion in testa. Quindi tutto bene!", en *Epitaph*, eds. Romeo Castellucci y Societas Raffaello Sanzio. Milano: Ubulibri, pp. 14-15.
- ONU. 2006. *Convención sobre los derechos del niño* [en línea]. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: <http://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>.
- _____. 1959. *Declaración de los Derechos del Niño* [en línea]. Recuperado el 12 de febrero de 2017 de: [http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/1386\(XIV\)](http://www.un.org/es/comun/docs/?symbol=A/RES/1386(XIV)).
- Ridout, Nicholas. 2007. "Out in the Open", en *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Claudia Castellucci, et al. London: Routledge, pp. 103-111.
- Sánchez, José Antonio. 2016. *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- Obras de teatro**
- Castellucci, Romeo. 2010. *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Societas Raffaello Sanzio. Teatre Lliure, Barcelona, España.
- _____. 2009. *Inferno* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- _____. 2002-2004. *Tragedia Endogonidia* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- _____. 1999. *Genesis: From the Museum of Sleep* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- _____. 1997. *Giulio Cesare* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- _____. 1995. *Oresteia (una commedia organica?)* [video]. Societas Raffaello Sanzio.
- _____. 1992. *Amleto. La veemente exteriorità della morte di un mollusco* [video]. Societas Raffaello Sanzio.

Fecha de recepción del artículo: 13 de febrero de 2017.

Fecha de recepción de la versión revisada: 26 de abril de 2017.

Violencia, migración e identidad en la obra *Oc Ye Nechca, érase una vez*, de Jaime Chabaud

Socorro Merlín

Resumen

Este artículo ofrece un análisis crítico de la obra de Jaime Chabaud, *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Los dos nombres que el autor da a su obra engloban a las culturas occidental y náhuatl, proyectando su texto como problema social más allá de las fronteras nacionales. La violencia sufrida por los que se aventuran a cruzar la frontera estadounidense y se enrolan en el ejército de aquel país crea una crisis de identidad, al no poder asimilarse a otra cultura. El texto y la puesta en escena logran un efecto espectacular, en la que el receptor es un agente activo del ritual del teatro.

Palabras clave: violencia, migración, identidad, pasado, presente, memoria, México.

Abstract

Violence, Migration and Identity in Jaime Chabaud's *Oc Ye Nechca, érase una vez*

This article engages in a critical analysis of the play *Oc Ye Nechca, érase una vez* (*Oc Ye Nechca, once upon a time*), by Mexican playwright Jaime Chabaud. The play's title uses languages that belong to Western and Náhuatl cultures, which suggests how the piece addresses social issues beyond national borders. The violence suffered by people who emigrate north to the U.S. creates an identity crisis when they are unable to assimilate to the other culture. Chabaud's play achieves a spectacular effect where the audience is invited as an active agent in the theatrical ritual.

Keywords: violence, migration, identity, past, present, memory, Mexico.

Existe una variedad de definiciones de la palabra “violencia”: infringir, obrar en contra de una ley, fuerza que sirve contra la razón y la justicia,

contra el gusto y el bienestar de otro; “utilización de la fuerza en cualquier operación. Hacer fuerza en algo alguien para obligarla a tomar cierta forma o posición” (Moliner 1988, 1534). Su significado refiere a la transgresión de derechos humanos en diferentes contextos, sean psicológicos o físicos: contra el cuerpo de otro, contra su identidad, su bienestar o su preferencia. Distintas son también las motivaciones para ejercer violencia, generalmente por quien posee o cree poseer superioridad, por sentimientos negativos o por sufrir a su vez violencia, por ambición, frustración, envidia, rencor, deseo malsano, altanería, dominancia o patología, entre otros.

La violencia ha estado presente en todos los tiempos, hay periodos de la historia en los que se agudiza. El *Informe Mundial sobre la Violencia* (OMS 2002) plantea que existe una correlación entre violencia y desigualdad, y define claramente a la violencia como “El uso deliberado de la fuerza o el poder, sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo que abarca todos los niveles de población, incluidas las fuerzas armadas [...]”. Respecto de este informe, Elena Azaola (2012) asegura que a la violencia contribuyen las grandes desigualdades, porque son un destructor del capital social, crean desconfianza, cinismo, falta de interés en la asociación y apatía. El inicio del siglo XXI llegó con un incremento de violencia en todos los niveles y en todos los sectores sociales, misma que se gestó desde el siglo anterior, permeando en los altos círculos de la política, la escuela, las comunidades y el hogar.

La memoria del pasado, tamizada y adecuada a sus propios contextos, se hace presente en cada tiempo; los creadores de arte de todas las épocas asimilan las constantes de su momento histórico para producir obras artísticas con poéticas particulares y estéticas múltiples, como es el caso de nuestro país, en el que convive una multiplicidad de formas del ejercicio artístico debido a su propia pluralidad étnica, social y económica. Al cambiar las sociedades en el curso de la historia, los cánones establecidos se modifican de acuerdo con las necesidades autopoieticas del sistema artístico, que se satura de un mismo modelo (Luhmann 2007, 840-879). El teatro es social por naturaleza, no es una entidad aislada, sino que está inserto en las sociedades y sus culturas, proviene de y para lo social, y como tal, su sistema se ve penetrado por la realidad de todos los días; realidad que se desdobra en otras gracias al imaginario personal y colectivo.

Los creadores de teatro (dramaturgos, directores escénicos, actores, escenógrafos, iluminadores, sonidistas de todos los tiempos) cambian sus

poéticas y sus modelos de acción teatral de acuerdo con el tiempo que les toca vivir, con énfasis en la crítica de los sucesos cotidianos, como resultado de situaciones que se han gestado a lo largo del tiempo, presionando la vida comunitaria de tal modo que es casi imposible permanecer insensible. Los creadores mismos lo aseveran cuando hablan de su ocupación, de sus propias experiencias y de las provenientes de su entorno con las que enriquecen su imaginación mediante una diversidad de motivos. Ellos transforman la realidad en sus obras, en las que exponen lo que consideran importante para el ejercicio de su trabajo. Algunos ejemplos de lo anterior son las afirmaciones en el sentido de que “Es la tesis la que sostiene al autor, porque es una ventana que el autor abre a la reflexión” (Rascón Banda, cit. en Peláez 2002, 207), “compromiso de decir algo que duele, que jode, que me toca en donde se me va la vida” (Chabaud, cit. en Partida 1994, 163); “buscar una comunicación por encima de cualquier intención creativa o de anécdota” (González Dávila, cit. en Peláez 2002, 133); “compromiso que nos dice algo, un teatro con esencia. Un teatro para escandalizar, no nada más para divertir,” (“Pilo” Galindo, cit. en Galicia 2007, 146); “permanecer vivo, porque este arte efímero de la escena te permite establecer un vínculo con el espectador, el cual resulta insustituible” (Pérez Reynol 2006, en Galicia 2007, 320).

Escribir teatro es la necesidad de decir lo que duele, aquello que los dramaturgos consideran injusto y que va contra el derecho de todo ser humano. Si en muchas obras hay violencia es porque ésta lleva a situaciones injustas, desquiciantes, de sometimiento, de anulación de la personalidad y con ello de la identidad. Por eso los escritores se rebelan contra las injusticias para decir verdades, para expresar en voz alta lo que habitualmente se dice en voz baja, o se oculta, para desnudar fraudes y mentiras y para hacer reflexionar a sus receptores sobre lo que denuncian, para activar la memoria acerca de hechos que no deben olvidarse.

La dramaturgia aborda la violencia en un amplio espectro de tratamientos; se podría enumerar una larga lista de autores y obras, como aquellas dedicadas a la muerte de mujeres, creadas con énfasis en el norte del país; como las editadas por Enrique Mijares en *Teatro de Frontera* (2008) y particularmente las incluidas en *Hotel Juárez 22/23* (2008), o en *Teatro de Frontera 15*, de Virginia Hernández (2005). Así también los autores compilados por Rocío Galicia en *Ánimas y Santones, vida y milagros del Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde*, Antología dramática (2008); por Hugo Salcedo en *Teatro del Norte 2* (2001); por Felipe Galván en *Tablado*

Iberoamericano, de varios años; por Ricardo Pérez Quitt en *Dramaturgos de Tierra adentro* (2003 y 2006); por Fernando Muñoz Castillo en *Nuevos dramaturgos de Yucatán* (2004), o las reunidas en *Teatro penitenciario Libertad entre muros* (2004-2005), producto de los concursos organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Secretaría de Seguridad Pública (ssp). La violencia con acción en diversos sectores (niños, adultos, mujeres, narcotráfico, corrupción, migración) ha sido tratada por muchos dramaturgos, entre ellos, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, que ha escrito de violencia familiar (2004); la autoviolencia abordada por Alberto Villarreal (2011); la violencia sexual, por Alejandro Román (2006) y Roberto Corella (2015); la violencia contra los indígenas, Héctor Cortés Mandujano (2005) y Enrique Mijares (1998), o en una combinación de varias formas de violencia expuesta por otros dramaturgos. Por supuesto que ellos no sólo hablan de este tema, pero algunos lo adoptan como motivo para escribir.

La violencia existe en la dramaturgia porque es una forma de presentar la crisis como momento de la fábula (Pavis 2002), aun en las obras contemporáneas, cuyo modelo es eminentemente narrativo, en las que el texto deja apenas entrever la trama en un primer nivel de percepción; la crisis se presenta a lo largo del desarrollo de la obra en palabras que son actos performáticos. Lo mismo sucede en creaciones cortas, en las que la violencia se expande desde el principio para estallar después fatalmente, como en algunas de Hugo Salcedo (2002), Chías (2010b) o Virginia Hernández (2005). Enrique Mijares dijo en una entrevista que él “pone en crisis a todos los integrantes del público, al individuo, al ser humano enfrentado al pequeño gran dilema de la vida diaria, a ese fragmento de realidad, a esa mínima anécdota que para él, en ese momento, es el tema crucial” (Mijares, cit. en Galicia 2007, 260).

En relación con las temáticas que abordan los dramaturgos, al hablar sobre los modelos de acción dramática, Armando Partida (2004, 223) asegura: “[...] lo dibujado por el autor —sucesos, situaciones y caracteres— está sometido a las tareas de hacer evidente la unidad fundamental del tema, la cual penetra en el contenido total de la obra a través de la acción dramática”. En este sentido, la unidad fundamental del tema que se despliega en la obra *Oc Ye Nechca*, de Jaime Chabaud, se concentra en la violencia interna y externa ejercida sobre migrantes que se sobreponen a ella, que luchan en la guerra de un país que no es el de su origen y tratan de asimilarse a la situación que viven, sin lograrlo. Su cuerpo está en la

guerra y sus rigores, pero su espíritu se encuentra lejos, con su familia, con lo que consideran propio, con lo que se identifican, con el Yo mismo.



• Fig. 1. Jaime Chabaud: *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, NL. Fotografía de Enrique Gorostieta, 2014.

De un poco más de 20 obras que Jaime Chabaud ha escrito desde los años noventa del siglo anterior, 13 son para adultos y las demás para niños. En las dirigidas a adultos recurre como inspiración al pasado histórico, como en *El ajedrecista*, *Divino Pastor Góngora* o *Noche en el Palmira*; otras tocan asuntos políticos, como *Rashid*, *Perder la cabeza*, *Noche y niebla* y *Yanga* (en preparación); otras más abordan problemas de pareja. *Oc Ye Nechca* es la única que habla de la migración de mexicanos hacia Estados Unidos. Esta obra se suma a aquellas que sobre el mismo tema han escrito otros dramaturgos, a manera de ejemplo: Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores*; Víctor Hugo Rascón Banda, *Homicidio calificado*, *El ausente* y *La mujer que cayó del cielo*, y Virginia Hernández, *Border Santo*, entre otras más del teatro del norte del país.

Como cada una de las obras de los distintos dramaturgos cuya poética se caracteriza por la especificidad en el tratamiento dramático, *Oc Ye*

Nechca presenta como soportes estructurales la violencia, la migración y la identidad, en tanto problema trifásico que abarca no sólo lo nacional sino lo internacional, por su importancia en la historia y en el presente, con la memoria personal y colectiva. Si se mira hacia el pasado, hay antecedentes de violencia, migración e identidad desde los primeros homínidos que formaron comunidades y después sociedades, quienes trataron de afirmarse e identificarse a sí mismos y como grupo. El lado oscuro de este proceso es que actúa contra la identidad de las personas y de los pueblos sobre los que se imponen. En la actualidad representa un problema social y humano vivido intensamente por las poblaciones del mundo; se trata de resolver, pero siempre la solución es parcial. Unos gobiernos acogen a migrantes sin condiciones, otros ponen dificultades para acceder a su territorio, otros más autorizan la estancia en su territorio a aquellos con un cociente intelectual alto y alguna especialidad científica o técnica, o según las capacidades físicas que los gobiernos necesiten para ejecutar tareas específicas y que los demandantes de asilo ofrezcan, pero los permisos son por tiempo limitado. El problema atañe a todos los países, tanto a los hegemónicos que reciben como a aquellos que los expulsan debido a guerras, tiranías, falta de trabajo, agresiones o hambrunas. Si bien los migrantes tratan de integrarse a la sociedad que los admite, conservan las costumbres e identidad de su país de origen: modos de vestir, fiestas, interrelaciones personales, etcétera.

En la obra *Oc Ye Nechca* la identidad personal se ve agravada por la presión ejercida sobre el sujeto, ante la coacción del grupo de soldados compuesto por migrantes que ostentan un nivel de dominancia bien establecido (el fuerte sobre el desvalido), y por la confrontación con el exterior de guerra. El antropólogo Gilberto Giménez expone el concepto de afirmación de Pierre Bourdieu sobre la identidad personal y colectiva:

En efecto, la identidad se afirma y se define en la diferencia. Entre identidad y alteridad existe una relación de presuposición recíproca. *Ego* sólo es definible por oposición a *Alter*, las fronteras de un “nosotros” se delimitan siempre por oposición, a “ellos,” y a los “demás,” a los “extraños,” a los “extranjeros.” [...] Si nos situamos en el plano de los grupos y de las colectividades, podemos definir provisoriamente [la identidad] como la auto y hetero percepción colectiva de un “nosotros” relativamente ho-

mogéneo y estabilizado en el tiempo (*in-group*) por oposición a los otros (*out-group*), en función del auto y hetero reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos que funcionan también como signos o emblemas, así como de una memoria colectiva común (2005, 89-90).

Con esta explicación se percibe el valor del *in-group* en la obra, constituido por un conjunto de soldados de diferentes nacionalidades entre los cuales algunos son mexicanos, enrolados en el ejército de un país que apenas conocen, y el *out-group* como el enemigo de dicho país en guerra con otro, un enemigo al que desconocen y atacan por el compromiso de formar parte del ejército para ser reconocidos como ciudadanos.

Érase una vez, Oc Ye Nechca fue escrita en 2008 bajo los auspicios de Iberscena; se estrenó el 6 de junio de 2014 en el foro Sor Juana Inés de la Cruz, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo la dirección de Marco Vieyra y coproducida por UNAM/Carretera 45. El texto dramático tiene dos títulos, en español y en náhuatl: *Érase una vez* es un enunciado que recuerda los cuentos clásicos europeos para niños, en los que suceden no sólo historias fantásticas de niñas, niños y princesas, sino relatos que tratan problemas universales, a veces con una gran dosis de violencia, los cuales el psicoanalista Bruno Bettelheim estudió ampliamente hace ya bastante tiempo (1977). El título en náhuatl quiere decir: “en otro tiempo, antiguamente” (Siméon 1983, 310), proposición análoga a “érase una vez”, que introduce la intención de contar una historia, intención que camina a la par con la dramaturgia contemporánea en la que la narración se sobrepone a la acción dramática, “[...] como traducción y transgresión de determinadas estrategias narrativas” (Sanchis 2012, 12), según lo han hecho dramaturgos tales como Edgard Chías, quien llama a sus textos rapsodias para la escena (2010, 12) o Jesús Maldonado Antonio con la historia del perro Canelo en *Teatro penitenciario* (2010, 12-35). Si la narración es frecuentemente utilizada, hay quienes no están de acuerdo, entre ellos la dramaturga Viera Khovliáguina, quien la llama “Moda terrible que es la narraturgia” (2017). Las transgresiones a los cánones dramáticos se encuentran en la forma de presentar el contenido narrativo que sostiene la tesis, que se aparta del modelo aristotélico y de otros modelos que respetan el reparto, la presentación o prehistoria de la narración y el desarrollo sincrónico. Por otro lado, al asignar Chabaud dos títulos a la obra, inserta otro tipo de información

en su discurso que lo coloca entre pasado y presente, entre memoria de sí y memoria colectiva.

En las culturas mesoamericanas los mitos y relatos de la creación del mundo y de la historia de los pueblos fueron difundidos en castellano por la comunicación de los frailes evangelizadores, quienes se interesaron en las costumbres y ritos para poder llevar a cabo su obra de catequesis. Entre los documentos prehispánicos que sobrevivieron a aquellos que quemaron los frailes, están los códices con pinturas, versos y narraciones que cuentan historias de migración y asentamiento, mismos que comienzan con una proposición parecida al significado de *Oc Ye Nechca*: “Estas tradiciones [...] comprenden en forma genérica las varias etapas de su desarrollo desde los toltecas hasta los aztecas” (León Portilla 1981, 11). Los relatos y los versos nahuas inician con las proposiciones “Como lo sabían los viejos”, “Se decía”, “Y entonces fue cuando...” “Se decía, se refería”, “En un cierto tiempo que ya nadie puede contar”, “Así lo vinieron a decir”, “Así lo asentaron...”. Todas estas proposiciones aluden a historias del pasado y a la conservación de la memoria de los hechos; por ejemplo, la *Crónica Mexicáyotl* empieza de este modo: “Así lo vinieron a decir/así lo asentaron en su relato/y para nosotros lo vinieron a dibujar en sus papeles/los viejos, las viejas” (León Portilla 1981, 81).

La obra de Chabaud aplica, por supuesto, a la historia antigua, pero también a lo que ahora se llama la historia del presente. Con el discurso profundo de un texto de hoy en día recuerda la migración de todos los tiempos y la actual, argumentos que hablan de la importancia y vigencia de esta obra. El dramaturgo expuso sus razones para escribir *Oc Ye Nechca* en una charla previa al estreno, en el foro Sor Juana Inés de la Cruz, dentro del Ciclo de Dramaturgia Mexicana llevado a cabo en la UNAM, el 6 de junio de 2013:

Uno de los primeros muertos en la guerra de George W. Bush contra el pueblo iraquí para hacerse de su petróleo fue un mexicano sin papeles. Un mexicano que fue a pelear una guerra que no era suya. Lo reclutaron de manera forzada con la promesa de la nacionalidad norteamericana y murió sin ella. Finalmente se la concedieron *post mortem* y su cuerpo llegó a su pueblo en estuche de madera y con la bandera gringa cubriéndolo. Esta obra es una ficción sobre ese soldado, migrante indocumentado que, en su búsqueda de un futuro promisorio al otro lado de nuestra frontera norte, fue avasallado por los acontecimientos. También es una historia sobre la mentira.

El autor externó en ese evento su indignación por los hechos criminales que ocurren a diario en nuestro país, por las violaciones a los derechos humanos que sufren los migrantes y por las mentiras que aparecen como verdad en los medios masivos, en los discursos políticos, en los trámites burocráticos, en el aparente interés del gobierno por la población, mentiras que hoy se llaman posverdad y que Fabrizio Andreella expone ampliamente:

Con la posverdad, la política carismática se reduce a eso: enunciar problemas más que resolverlos y banalizar la dificultad después de haberla utilizado para asustar. Es un método de *marketing* político que tiene éxito, porque en un mundo con demasiada información dependemos de quienes nos seducen con la imagen que más corresponde a nuestros miedos y deseos [...] Los medios de comunicación tienen en sus entrañas una contradicción incurable: para poder seguir existiendo tienen que dar información que conquiste su espacio en el libre (y feroz) mercado (2017, 6).

Contra esta información feroz, sostenida por mentiras que se vuelven verdades cotidianas, la dramaturgia se rebela y habla para recordar lo que se pretende dejar pasar. Nadie puede olvidar la matanza de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas, la desaparición de normalistas de Ayotzinapa o la muerte de indígenas, sobre la que escribió Héctor Cortés Mandujano en *Acteal, guadaña para 45* (2005) y Enrique Mijares en *Enfermos de esperanza* (1998). Así también, es una vergüenza para el país la desaparición, mutilación y extorsión constante de los viajeros robados por los traficantes, como en la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo (1987), o aquellos que se trasladan en el tren apodado “La bestia” y por caminos peligrosos que recorren a pie. Tampoco somos insensibles a las muertes de los africanos que viajan en salchichas inflables y son abandonados por los extorsionadores en el mar Mediterráneo. Estos múltiples textos son el hipertexto que conforma el pre-texto -contexto previo- que anima la dramática de Chabaud. En las categorías de Iuri Lotman (1998), el tema formado por la violencia, la migración y la identidad puede clasificarse como una semiosfera, un universo complejo, un espacio con redes que se unen entre sí, a través de puntos problemáticos, crisis, acciones positivas y negativas, espacio/tiempo y actores sociales.

Érase una vez no sólo fue, sucede cotidianamente en México o en cualquier lugar en Latinoamérica y el mundo. La prensa está poblada de noticias sobre migrantes que mueren en el intento de llegar a un destino que han concebido en su imaginario como tierra prometida. A la frontera sur de México arriban personas provenientes de Centroamérica, El Caribe, África y Oriente, atraviesan la República y en este trayecto se les unen mexicanos. Todos ellos sufren privaciones, grandes amenazas y muchos mueren sin poder cruzar la valla fronteriza rumbo a Estados Unidos en busca del sueño americano, como en la obra *Border Santo*, de Virginia Hernández (2005); ese sueño que en estos momentos se está volviendo pesadilla ante el cambio de gobierno estadounidense, que ha abierto todas las llagas de un cuerpo de por sí flagelado por la pobreza y la necesidad. Otros migrantes alcanzan a traspasar la frontera y se instalan con parientes o amigos. Aquellos que logran quedarse se ven destinados a pasar una vida de privaciones en la oscuridad de la ilegalidad, tratando de integrarse. Hoy más que antes peligran sus vidas, los sorprenden, los atacan por mínimas faltas cometidas en el pasado o por homicidio real o ficticio, como es el caso del soldado Miguel Pérez Jr., mexicano que luchó en las fuerzas armadas dos veces en Afganistán, nacionalizado estadounidense y que ahora se encuentra en proceso de deportación (2017), así como los veteranos también deportados que participaron en la guerra de Vietnam (2017).

Uno de los recursos de hombres y mujeres migrantes hacia Estados Unidos es inscribirse en la milicia de ese país, y a cambio les ofrece legalizar su estancia en virtud de sus servicios. En esta institución castrense son los migrantes los primeros en ser utilizados como carne de cañón, los envían al frente de combate que el gobierno estadounidense decide atacar para, según, legitimarse como salvador del mundo. Uno de los estados de México que expulsa más migrantes a Estados Unidos es Michoacán, pueblo flagelado por el narcotráfico y la corrupción, como de igual forma lo están otros estados del país; sin embargo, el núcleo familiar michoacano es fuerte, porque la familia es la única institución en la que confían y por eso se sienten comprometidos, afirma Claudio Lomnitz (2017), quien investiga las relaciones familiares tomando como objeto de estudio a Michoacán. Este motivo filial se encuentra en la puesta en escena de *Oc Ye Nechca*.



•Fig. 2. Jaime Chabaud: *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, NL. Fotografía de Enrique Gorostieta, 2014.

En el aquí y ahora de la puesta en escena de la obra en cuestión se trata la dimensión del problema del migrante; la eficacia del texto y de la escena contrasta con la posverdad de la política y los medios que impactan visual y auditivamente al receptor. El guion no es fácil, como no lo es todo el teatro contemporáneo llamado posmoderno, así lo clasifica Hans-Thies Lehmann en su libro *El teatro posdramático*. En la versión en español (editada por Paso de Gato y Cendeac, con traducción de Diana González y revisión de Andrés Ch. Guzmán, José Antonio Sánchez, Alicia Flores Álvarez y Antonio Hidalgo), Lehmann precisa:

El teatro posdramático se puede clasificar de diversos modos: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración/tradicional convencional y teatro de gestos y movimientos [...] El teatro posdramático carecería de un discurso en el que predominen la meditación, la gestualidad, el ritmo y el tono (2013, 41).

La versión francesa¹ da un matiz a esta traducción puntualizando los conceptos que tienen que ver con el estilo que hace aparecer parataxis, simultaneidad, juego con la intensidad de signos, musicalización, dramaturgia visual, corporalidad, fisicalidad (en la versión inglesa), irrupción de lo real, situación/evento, al margen de esta fenomenología subsisten el lenguaje y el texto. Estas características se corresponden con la obra *Oc Ye Nechca*, en la que se puede encontrar una diversidad de signos que giran, cambiando por momentos de lo oscuro a lo claro de acuerdo con la intensidad de la palabra; el modelo que nombra personajes no existe, la corporalidad de los actores entra en juego con múltiples voces; es teatro de gestos, movimientos y sonidos. Lo real y lo irreal se integran como parte del sujeto. El lenguaje del texto es áspero y directo.

La puesta presenta lo complejo de las relaciones interpersonales y de las relaciones afectivas familiares; lo difícil de los discursos hegemónicos y el texto no dicho que encierra un no, un sí, puntos suspensivos o un silencio. La estructura de *Érase una vez* está determinada por escenas que no tienen una continuidad sincrónica sino paradigmática, este modelo de acción dramática resulta difícil para el montaje, pero el director Marco Vieyra, con su propia interpretación, la escenografía e iluminación de Phillippe Amand, la música electroacústica de Iker Arce, el vestuario de Mario del Río y los seis actores del grupo Carretera 45, desplegaron en el escenario —durante el único acto del espectáculo— espacios y tiempos de varias realidades: la cotidiana, la imaginaria y otra más allá, utilizando luces y seis idénticas tablas de pino, cuya longitud sobrepasaba la altura de los actores con un ancho de 30 centímetros. Más adelante hablamos de especificidades de la puesta en escena.

En el texto, el cronotopo despliega secuencias en el espacio-tiempo que va y viene. En lugares distintos se ofrecen jirones de vida, situaciones que fueron, son o serán; se recurre al *pathos* propiciado por un espesor de imágenes que describen una curva, para cerrar un círculo. El autor no incluye nombres o letras para los diálogos; el texto puede decirse en coro o por actores diversos, recurso dramático empleado también por dramaturgos como Cristina Michaus, Héctor Cortés Mandujano, Hugo Salcedo, Virginia Hernández, Edgard Chías, Aída Andrade y mucho antes Mar-

¹ En francés: *Le "style" ou plus exactement la palette stylistique du théâtre postdramatique fait apparaître les caractéristiques suivantes: parataxe, simultanèité, jeux avec la densité des signes, mise en musique, dramaturgie visuelle, corporalité, irruption du réel, situation/événement (En marge de cette phénoménologie du signe postdramatique, subsisterons le langage et le texte)* (Lehmann 2002, 134-135).

celino Dávalos en sus obras *Mascarada* (1913) y *La Sirena roja* (1922). El lenguaje no guarda las reglas de la sintaxis rigurosa, tiene su propia sintaxis, responde tanto a la expresión de un sujeto como de un colectivo; hay una concurrencia entre las dos formas de lenguaje. Es un procedimiento que Paul Ricoeur (2004) llama fenomenología y sociología de la memoria como rasgos de la memoria personal y la social, que lleva las marcas del otro. Por esta observación las voces en la obra son tanto de un grupo como de un solo individuo.

Todos los personajes anónimos salen a escena con su carga de emociones, que también son las emociones del grupo, que comparte no sólo la condición de migrantes, sino también la violencia a la que son sometidos. En este conjunto hay niveles de poder, el de más alto rango es ciudadano estadounidense de nacimiento, el segundo ya tiene su *Green Card*, la ciudadanía y habla inglés, por lo tanto, se considera superior. El de mayor poder se siente supremo hasta para violar a los soldados. En el ritual dramático de la obra, el público es también oficiante, participa y comulga con la escena, literalmente comulga porque al principiar la obra el director hace que el asistente al rito coma el pan de una familia michoacana.

Con estos referentes mnemotécnicos, los distintos tiempos y espacios de la puesta tienen su principal soporte en la memoria como afirmación de la identidad personal y social de los personajes. “Una memoria distinta, pero cruzada entre lo individual y lo colectivo” (Ricoeur 2004, 127). En cuanto a la acción dramática, siguiendo a Giménez, podemos decir que se desplaza por espacios de la identidad particular y grupal, relacionada con las historias personales de estos soldados migrantes que están en el campo de batalla. Es su Yo frente a su grupo y frente al desconocido en situaciones problemáticas con extraños, los enemigos en la guerra, con nombres raros para ellos: Alí, Sadam, Muhktar, Osama, Tarek...

Ante el desconocimiento del otro, la memoria hace que los personajes recuerden su origen al enfrentar su presente. Cada uno ha emigrado desde diferente lugar y en este contexto tiene una percepción de sí y de los demás que trata de construirse poco a poco, aunque violentada. Todos tienen necesidad de ser aceptados, pero la plataforma mecánica de guerra, los caracteres distintos de los atacantes y de los atacados, y la dificultad para obtener el reconocimiento civil de un país en el que se sienten extranjeros, coartan la posibilidad de alcanzar sus objetivos.

El autor inicia su texto con una didascalia interna que llama “Contraindicaciones”, término que juega con el saber-no saber del autor, la

realidad cotidiana y la ficción. Este párrafo es un discurso que afirma, claro está, la ausencia de notaciones para la escena, pero también otras relaciones con el cronotopo, con la historia, con el lenguaje y con las voces de alguien o de algunos que han transitado por el mundo como migrantes. El autor lo escribe con letra minúscula al inicio; estos referentes son símbolo de intemporalidad, de anonimato del contexto, de deseos de romper con toda estructura dramática tradicional y también de la incertidumbre, asombro y fascinación que lo embarga respecto de su tema:

No sé dónde ocurre
No sé quién o quiénes hablan exactamente
No sé si es una obra coral o unipersonal
Son voces de mujeres y hombres,
o de hombres solos,
o de mujeres solas,
lo ignoro.
No sé si sea bueno determinar espacio alguno
No sé si existe luz
No sé si hay tareas escénicas
No es radio
No sé si lo podemos calificar de texto dramático (sí de teatro)
¿Esto ya lo está diciendo alguien? (Chabaud 2014, 2).

La acción dramática de este texto tiene que ver con el lugar, o el “no lugar” que ocupan los involucrados en los sucesos, los vivos y los muertos. Aquí usamos el término “no lugar” de Marc Augé, quien si bien habla desde el aquí y ahora antropológico y muestra ejemplos de esos espacios donde el sujeto se sumerge en el anonimato, su definición de no lugar es precisa: “[...] un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional, ni como histórico” (1994, 83). Con esta explicación Augé abre una puerta a la interpretación de los espacios-tiempo; un no lugar pudiera ser también una dimensión límite donde el tiempo se contrae o se expande, frontera entre la vida y la muerte. En filosofía, lugar “es la referencia de un cuerpo a otro, [el otro] considerado como sistema de referencia” (Abbagnano 1986, 759). Asimismo, no lugar sería cuando esa referencia no existe físicamente.

También la medicina ha explorado este espacio-tiempo cuando un paciente muere después de haber recibido tratamiento de reanimación.

En estas condiciones, “cuando se suspende un tratamiento para conservar la vida, no deben pasar más de tres horas antes del paro cardiocirculatorio. [Después] un periodo de cinco minutos deberá ser respetado antes de que el documento de muerte sea firmado” (Klingler 2014, 29). Este tiempo también sería ese espacio sin referencia, un no lugar. Espacio liminal utilizado por algunos dramaturgos, en donde los que acaban de morir se reúnen, como en *Mariposas en el desierto*, de Aída Andrade; *El cielo en la piel*, de Edgard Chías; *Lomas de poleo* de “Pilo” Galindo; o *Escombros* de Ricardo Pérez Quitt.

El día del estreno de *Oc Ye Nechca*, el público recibió el programa de mano, un tríptico con varias imágenes: la portada con el título de la obra y un recuadro cuyo fondo es arena movediza que recuerda el desierto; en el primer plano, enterrada en la arena, se encuentra una *Green Card*; en el segundo plano, una lápida de la cual pende un casco militar y que tiene grabadas las palabras del autor transcritas más arriba; en tercer plano, un círculo de agua con el nombre del ciclo de dramaturgia, contexto de acción teatral universitario en el que se inscribió el estreno. En el interior del programa se descubre una imagen de cinco personajes en fila (cuatro hombres y una mujer), uno detrás de otro abrazando unas tablas de madera más altas que su estatura y uno sostenido en el aire sobre el grupo con tablas. En las dos caras restantes del tríptico se encuentra la opinión de Antonio Zúñiga.



• Fig. 3. Jaime Chabaud: *Oc Ye Nechca, érase una vez*. Muestra Nacional de Teatro, Monterrey, NL. Fotografía de Enrique Gorostieta, 2014.

Antonio Zúñiga es el director de Carretera 45, que forma el conjunto actoral. Su discurso se refiere a la labor del grupo que comanda y al placer de trabajar en *Oc Ye Nechca*, a la que concibe como “[...] una provocación metalingüística y teatral que en sí misma rompe una frontera para crear otra, como las ventanas que dejan ver el afuera sin olvidar los adentros de las casas”. Expresa que la obra no es un ensayo sobre la guerra o de la emigración, ni un texto anecdótico con estructura fabulada ni documento estadístico. No obstante, basta el entrecomillado para comprobar que no es nada de lo anterior sino teatro, como afirma el propio autor; es una ficción sobre el soldado migrante indocumentado en búsqueda de un futuro promisorio, avasallado por los acontecimientos, que volvió a México, pero muerto. Chabaud dijo en el estreno que también es una historia sobre la mentira, es ficción que tiene mucho de realidad. El programa prepara al espectador para lo que va a ver, no una puesta tradicional, sino una provocación para su reflexión como audiencia.

En la obra, el director mexicano Marco Vieyra junto con los seis actores —Margarita Lozano, Christian Cortés, Hasam Díaz, Leonardo Zamudio, Gustavo Linares y Antonio Zúñiga, del grupo Carretera 45— presentan acciones, tiempos, espacios, luces y voces, recrean el texto escrito, se toman libertades escénicas, dan sentido a las contraindicaciones. El director asigna las voces a los actores o ellos mismos las han encontrado. El espectáculo inicia recreando un lugar cotidiano, un momento de reencuentro con la identidad, con el sitio donde se nace y crece, después presenta imágenes de incertidumbre, de violencia, hasta llegar a lo terrible y terminar en lo inconmensurable y maravilloso, cerrando el círculo en un no lugar entre la vida y la muerte.

En una esquina del proscenio, frente al público se presenta un trozo de la vida diaria, posiblemente un día festivo que se reconoce michoacano por la comida y el vestuario. Es una reunión entre familiares y amigos, un grupo cohesionado por el afecto. En esa escena unas mujeres cocinan *uchepos*, tamales dulces o salados que se ofrecen al público, los hombres colaboran y disfrutan. Durante ese corto lapso de tiempo amable y casi alegre de hombres y mujeres asentados en su tierra, se tiene una referencia sensorial; olores, sabores, gusto por el lugar donde se nace o a donde se quiere volver si se está ausente. Los actores conversan brevemente con los asistentes sobre esta comida y sobre lo agradable de estar allí y compartir ese momento, lo invitan a saborear los *uchepos*. Es un real convivio con el

que el público se deleita y que lo prepara para los demás actos. Se hace un oscuro y el escenario no volverá a ser amable.

La puesta del director recae en el tiempo y el espacio, y los hace estallar en la acción dramática respetando las secuencias escritas por el dramaturgo, pero creando un texto visual que completa y enriquece el texto escénico. Las tablas de madera que cada personaje porta son símbolos visuales que —manejadas con pericia— dan la idea de espacio personal limitado, acotado, aprisionado; estructuran también espacios grupales, proyectando encierro y a veces una cierta libertad y distinción, sirven de pared, de límite de tienda de campaña y de asiento y camastro; forman la estructura de un campo de batalla, de un tanque de guerra, del desierto, de un campamento, de habitaciones, dormitorios, la oficina del sargento en jefe, los baños (donde se escenifica un intento de violación) o de un puente. Con el sonido de las tablas que entrechocan hará sentir los momentos críticos de la batalla, las ráfagas de ametralladoras, el estallar de los obuses, los obstáculos de la guerra. Las tablas forman los campos minados frente a un enemigo iraquí, de nombre raro; también marcan el ritmo escénico cuando son manejadas con brusquedad o en silencio. Colaboran a los efectos la luz y el sonido. La acción dramática no impone una ubicación precisa de tiempo o espacio, se sobreentiende con las voces y la actuación. El motivo que llama la atención son las acciones agresivas y violentas contra la identidad del mexicano que busca ser gringo y obtener una *Green Card* para trabajar, para mandar dinero a la familia, para subsanar las carencias del grupo familiar. El migrante padece la burla de otros semejantes y de los que ya tienen la deseada tarjeta verde que les da categoría de “gringos”.

La cagada del polaco apesta de a madres, y yo me siento mareado y quisiera estar en San Pedro Mártir o en Icuiricui, en mi tierra, en Michoacán, y no en este *fuckin hell* en donde se te cocinan los güevos y el olor a muerte te anuncia que si te descuidas te lleva la verga ya mismito, y ni quien te cierre los ojos; y otro misil nos explota a un ladito y los Jihad están allí afuera jugando al gato y al ratón, y yo me quiero tirar a ver las estrellas en la noche fría en medio del bosque, en lugar de tener arena metida hasta el culo, y me duelen hasta las pestañas y me cascabelean los malditos dientes... (Chabaud 2014, 30).

El ejercicio de la memoria es indispensable para los que se sienten acosados por la guerra, da sentido a lo humano y se aferra a la identidad *in-group*, que debe hacer frente al *out-group*. Para paliar ese dilema, el recurso es recordar el lugar de donde se es, recordar la cohesión de la familia y el cariño de la abuela: “Soy mexicano y siempre seguiré siéndolo y ni se me va subir a la cabeza lo de la ciudadanía... Sólo es para que no me chinguen, para que la migra me deje trabajar y yo pueda mandarle dinero a mi jefa y mi abuelita... Sólo eso... Que no me den pa’ tras...” (34). Este recuerdo da fuerza para estar allí, donde hay que enfrentar al desconocido, al grupo que lo apoda “frijolero,” al sargento que trata de violarlo y le rompe su deseada tarjeta, invalidándola. Entonces la identidad grupal se reconoce en gerundio, moviéndose, cambiando según la circunstancia y eso ayuda a los personajes sin nombre a extender los horizontes. Al emigrar desean una vida mejor, conocer personas y lugares, porque en su horizonte está el anhelo de ganar dinero para enviarlo a la familia pobre, a fin de sobrellevar o superar la violencia, aun a costa de su muerte. La migración es dolorosa y ofensiva porque la sociedad considera al migrante como intruso, delincuente, perseguido y acosado.

La acción dramática es a veces narración, recuerdo o diálogo, se combinan los estilos para contar-actuar situaciones de crisis en la guerra contra Sadam Hussein y sus armas químicas:

- Un misil iraquí nos explota al lado...
- Al puente...
- Tenemos que cruzar el río...
- El río que no sé ni cómo mierdas se llama...
- Tigris...
- Éufrates...
- ¡*Fucking* beduinos...!
- Nos siguen disparando...
- Me ordena Joe hacer fuego sobre otro tanque, pero el polaco ha chocado en reversa...
- Éufrates...
- O Tigris...
- O sabe qué carajos...
- Qué bueno que ya no llevamos tropa...
- Se bajaron...
- Venían contando chistes...

- De buen humor...
- Habían practicado al tiro al blanco...
- Y venían de buen humor
- Entonces se bajaron...
- Y ahí mismo los mataron...
- Un checo...
- Dos colombianos...
- Un guatemalteco...
- Un ruso...
- Y sólo un pinche gringo de los de bisabuelos de *Western*, hermanos del John Wayne...
- Una ráfaga de ametralladora de 7.62 milímetros...
- Los mataron a todos...
- Los hicieron mierda...
- Pero ya eran gringos...
- Con la nacionalidad gringa...
- Que se sabían el himno gringo...
- Y la historia gringa...
- Mucho pinche gringo, pues...
- Y yo aquí, mexicano al grito de guerra
- El único pendejo sin papeles acordándome de mi abuela...
- Y de sus tamalitos de *uchepos*... (29-30).

De tiempo en tiempo, el migrante michoacano habla con su abuela por teléfono; entabla con ella una conversación entrecortada por la distancia o por causas naturales o sobrenaturales. La abuela es el lazo con la tierra, es el afecto cercano-distante aferrado a una realidad cotidiana que hace falta y que está allá, lejos, ese pueblo de mujeres, ancianos y niños, vacío de hombres, donde se comen tamales y se bebe atole. La abuela reconviene, reprende, amonesta, le anuncia que su madre ha ido a buscarlo a los Estados Unidos, integrada a un grupo de migrantes que van a arriesgarse en el desierto para llegar a la frontera.

La acción retrocede en el tiempo y configura una escena de migrantes hostigados por el “pollero”, que puede ser cualquiera de tantas, como la de los que están en la guerra. Se refiere a las dificultades de los indocumentados que tratan de cruzar hacia Estados Unidos y mueren por las balas de los guardias fronterizos o se ahogan al cruzar el río Bravo. Allí iba la madre del migrante, desde un pueblo michoacano para traspasar la

frontera y ver a su hijo del otro lado, pero no logra pasar el muro y tiene que regresar a su pueblo, habiendo pagado mil dólares sin resultados. El “pollero” y los demás del grupo la dejan atrás porque no puede caminar de prisa o porque no puede detenerse rápidamente ante el ataque de balas de la policía estadounidense. Esta secuencia nos habla de la necesidad y la candidez mediadas por la ignorancia de una realidad que escapa a quienes dejan su país de origen, esa realidad con la que los “polleros” juegan para enganchar migrantes y robarles.

- Aunque se nos acaba el agua...
- Y no vemos más que cactus y piedras y nada de casas...
- Para no pasar por los ranchos, dice el pollero...
- Para que no nos cacen los gringos con sus rifles de asalto...
- Con sus miras telescópicas...
- Quesque son cazadores profesionales...
- Y que no importa que sea de noche...
- Que nada los detiene...
- Con miras infrarrojas...
- Con sensores de calor; y uno aquí caminando muerto de frío y con el miedo subiéndole por la garganta... (12).

Se vuelve a escena al fragor de la batalla iraquí, el mexicano-moreliano muere. El director lo hace aparecer flotando en lo alto del escenario, se produce entonces lo real-maravilloso, el metateatro, la *mise en abîme* (‘puesta en abismo’). El joven muerto habla con su abuela desde un no lugar donde vida y muerte se tocan; se manifiesta feliz, no oculta su alegría, anuncia su regreso a la patria, ya es “gringo”, ya le dieron la nacionalidad. La abuela, con un sentido pragmático, responde:

- Ay, mi’jito, por misericordia de Dios: que estás bien muerto y todavía no te enteras...
- Ora sí se le patinó el coco, abue...
- Te dieron la nacionalidad *post mortem* (46).

Se desarrolla un diálogo en paralelo mediado por puntos suspensivos, símbolo de los entornos en que cada uno se encuentra. Encierran, además, muchos significados de lo que ambos personajes quieren decir:

la primera habla del proceso de repatriación del cadáver y del dolor de la madre; el segundo, de su ciudadanía estadounidense recién adquirida. La primera afirma, el segundo niega.

- Estás equivocada, abuela...
- Has de andar penando y ni cuenta te das...
- Abuela...
- Ave, María purísima, que mañana llega tu cuerpo...
- ¡Abuela...!
- Descansa en paz, mi'jito...
- ¡¡Me oyes, abuelita...!! (46-47)

La comunicación se corta y se hace el silencio. En ese no lugar los extremos se tocan: la ilusión y la realidad; la vejez y la juventud; lo doloroso y lo feliz; lo cercano y lo lejano. Es un espacio que el dramaturgo ofrece a ese ser desvalido para encontrarse con quien ama, hasta que el tiempo se agota, ese tiempo límite entre la vida y la muerte, tiempo que transcurre cuando el cuerpo aún no está rígido.

Tomando como referente el estudio sobre la identidad de Paul Ricoeur, se puede decir que en esta puesta en escena hay implicaciones éticas de la teoría narrativa. El filósofo afirma:

[...] el mantenimiento del sí es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro pueda *contar* con ella. [...] El término de responsabilidad reúne las dos significaciones: contar con... ser responsable de... Las reúne, añadiéndoles la idea de una respuesta a la pregunta ¿Dónde estás? Esta respuesta es: ¡Heme aquí! (2006, 168).

El migrante mantiene su identidad y aun en ese espacio límite contesta a la abuela: “Aquí estoy,” así se identifica y se reidentifica como michoacano y como “gringo”. No le puede fallar a la abuela, porque prometió regresar. Este momento tiene su correlato en lo que expresa el personaje de mujer 1 en *Acteal guadaña para 45*: “La muerte es estar parada en el aire y ver todo desde arriba. Me mataron y floto. Desde aquí veo a la gente...” (Cortés 2005, V).

La dirección de Marco Vieyra pone de relieve, destaca, presenta en escena el difícil texto de Jaime Chabaud, lee a profundidad la obra para darle vida junto con los demás creativos en el escenario. Ambas —direc-

ción/puesta en escena— propician y estimulan la reflexión del espectador, quien se apropia del acto performático de la palabra, del manejo del cuerpo y de las voces. El texto con lenguaje directo, soez, al igual que “lo abyecto, lo caótico y lo excesivo, funcionan como mecanismos de alerta que descubren las fracturas de la realidad, los intersticios de esa construcción aparente que llamamos realidad” (Sánchez 2004, 70). La realidad de la escena despliega un ritmo intenso mediado por silencios y pausas en la presentación de trozos de vida, desde la armonía familiar hasta la desintegración del sujeto, pasando por las tensiones de un grupo llevado a la guerra sólo porque desea trabajo bien remunerado y tal vez una vida mejor, pero frente a los abusos enemigos se encuentra completamente desvalido.

Cuando el espectador asiste a una obra en algún teatro de la UNAM, tiene expectativas estéticas, sabe que va a encontrarse con alguna sorpresa y esto configura una postura desde el punto de vista ideológico; como opina Villegas, “[...] está dispuesto a aceptar convenciones propuestas por la obra” (2000, 149). Lo anterior implica también su participación y su crítica. Algo sucede en la percepción de los involucrados en el rito teatral de *Oc Ye Nechca*, la mirada sobre los otros tiene un efecto especular frente al hecho ético y estético de la escena. El texto, el cuerpo de los actores y las sensaciones generan una gran cantidad de energía que no pueden dejar indiferente al que está del otro lado del escenario. La memoria relaciona otros hechos y otras personas que tienen que ver con la violencia, la migración y la identidad, problemas del pasado tan actuales.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, 1986. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andreella, Fabrizio. 2017. “La realidad en la época de la post-verdad”. *La Jornada*, 5 de febrero, pp. 6-7.
- AP. 2017. “Piden que no deporten a connacional que combatió en Afganistán”. *La Jornada*, 15 de abril, sec. política, p. 9.
- Augé, Marc. 1994. *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Azaola, Elena. 2012. “Violencia de hoy y violencia de siempre”. *Nexos*. 1º de mayo de 2012. Copia s/p.
- Bettelheim, Bruno. 1977. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Ares y Mares.
- Chabaud, Jaime. 2014. *Oc Ye Nechca, Érase una vez*. México: (Copia).
- Chías, Edgard. 2010. *Rapsodias para la escena. Teatro*. México: IVEC-Conaculta.

- _____. 2010b. *Fronteras*. México: TSP, Francia-México, Fundación Bancomer, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Festival Internacional Cervantino, Iberescena, Conaculta.
- Cortés Mandujano, Héctor. 2005. "Acteal guadaña para 45". *Paso de Gato* 23: II-VIII.
- Galicia, Rocío (comp.). 2008. *Ánimas y Santones, Vida y milagros del Niño Fidencio el Tiradito y Malverde. Antología Dramática*. México: Libros de Godot-CITRU-INBA-Conaculta.
- _____, entrevistadora. 2007. *Dramaturgia en contexto I, diálogo con veinte dramaturgos del Noreste de México*. México: Conaculta-INBA-CITRU-Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste.
- Giménez, Gilberto. 2005. *Teoría y análisis de la cultura, volumen I*. México: Conaculta-Icocult.
- Hernández, Virginia. 2005. *Teatro de frontera 15*. México: Conaculta-INBA.
- Klingler, Cécile. (2014). "Les frontières mobiles de la mort". *La Recherche* 493: 28-33.
- Khovliáguina, Viera. 2017. *Moda terrible que es la narraturgia* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2017 de: www.lahojadearena.com/dramaturgia-mexicana-contemperánea
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *El teatro posdramático*. México: Paso de Gato-Cendeac.
- _____. 2006. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Muntby. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- _____. 2002. *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche.
- León Portilla, Miguel. 1981. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Iuri M. 1998. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Valencia: Cátedra.
- Luhmann, Niklas. 2007. *La sociedad de la sociedad*. México: Universidad Bielefeld-ZIF-Universidad Iberoamericana-Herder.
- Maldonado, Jesús. 2010. El perro canelo. En *Libertad entre muros, Teatro penitenciario*. Obras ganadoras y con mención Honorífica del séptimo y Octavo concurso Nacional de Teatro Penitenciario 2004-2005. México. Secretaría de Seguridad Pública, Instituto nacional de Bellas Artes.
- Martínez Torrijos, Reyes. 2017. "Reconocen a Claudio Lomnitz con el premio Humboldt de Investigación 2016". *La Jornada*, 15 de abril, sec. cultura, p. 4.
- Mijares Verdín, Enrique (comp.). 2015. *Roberto Corella: dramaturgo de Sonora*. México: Editorial Espacio Vacío-UJEP Durango.
- _____. (ed.). 2008. *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Durango, México: Conaculta-Union College-Difusión Cultural UJEP.
- Moliner, María. 1998. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Muñoz Castillo, Fernando (comp.). 2004. *Nuevos dramaturgos de Yucatán*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.

- Partida Tayzan, Armando. 2002. "Entrevista a Jaime Chabaud (1960)", en *Se buscan dramaturgos*. México: CITRU-INBA-Conaculta, pp. 159-166.
- Partida Tayzan, Armando. 2004. *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: UNAM.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Peláez, Silvia. 2002. *Oficio de dramaturgo*. México: Editarte-Fundación Bancomer- Conaculta-Fonca.
- Pérez Quitt, Ricardo (comp.). 2003. *Dramaturgos de tierra adentro*. Segunda edición. México: Fondo Editorial Tierra Adentro 183-Conaculta.
- Pérez Quitt, Ricardo. 2003. *Deseos. Deseos/Escombros/Herbolaria*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro 43-Conaculta.
- Pérez Quitt, Ricardo (comp.). 2006. *Dramaturgos de Tierra Adentro III*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Ricoeur, Paul. 2006. *Sí mismo como otro*. Tercera edición. México: Siglo XXI.
- _____. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica
- Salcedo, Hugo. 2002. *21 obras en un acto*. México: Programa Nacional de Educación-Teatro del Norte-Conaculta-Fonca.
- _____. (antologador). 2001. *Teatro del Norte 2*. México: Teatro del Norte A. C.-Conaculta-Fonca.
- Sánchez, José Antonio. 2004. "El cuerpo y la mirada a partir de la creación escénica en España: 1980-2000". *Gestos* 38: 35-72.
- Sanchis Sinesterra, José. 2012. *Narraturgia, Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de Gato-Conaculta-Toma Ediciones y Producciones.
- Siméon, Rémi. 1983. *Diccionario de la lengua náhuatl*. Tercera edición en español. México: Siglo XXI.
- Solano Arámburu, Fabiola. "Sirvieron al ejército de E.U. y fueron deportados por cometer algún delito". *La Jornada*, 10 de abril de 2017, secc. estados, p. 26.
- Vieyra, Marco. 2014. *Érase una vez, Oc Ye Nechca*, de Jaime Chabaud. Compañía Carretera 45 A. C. Ciclo Dramaturgia Mexicana del 4 al 22 de junio de 2014. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, Distrito Federal, México.
- Villegas, Juan. 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, California: Ediciones de Gestos.
- Zúñiga, Antonio. 2014. "Oc Ye Nechca Érase una vez, de Jaime Chabaud". Programa de mano, en estreno de *Oc Ye Nechca*. Ciclo Dramaturgia Mexicana, del 4 al 22 de junio de 2014. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, Distrito Federal, México.

Fecha de recepción del artículo: 13 de febrero de 2017.

Fecha de recepción de la versión revisada: 25 de abril de 2017.

Documentos

Texto-objeto/Objeto-texto:

la dramaturgia como destitución del sujeto

Ángel Hernández y Shaday Larios

“Texto-objeto” es el nombre que le hemos empezado a dar a una serie de reflexiones sobre ciertos tipos de escritura dramática que, además de cuestionarse el lugar de la autoría, intenta proponerse como “una caja de estrategias y provocaciones” susceptible de ser compartidas simultáneamente con otros colectivos de trabajo. Hemos decidido ejemplificar los esbozos del “Texto-objeto” con dos procesos en los que nos encontramos cada uno por nuestro lado, y que convergen tanto en el cuestionamiento hacia el tipo de textualidad que producen, como en tener por protagonistas a los objetos cotidianos. Por eso hemos optado igualmente por la idea del “objeto-texto”, que aún estamos descubriendo con su puesta en práctica.

Hemos colocado sobre la misma mesa de disecciones los puntos de partida de nuestros proyectos, que se enmarcan en territorios distintos. Ángel Hernández recorrió la ruta que hacen comunidades de refugiados provenientes de Medio Oriente hacia Europa central, y con los materiales reunidos escribió la dramaturgia de *Lectura de los éxodos*, texto de próxima aparición que ya lleva la impronta de lo que llamamos “texto-objeto/objeto-texto”. Shaday Larios fundó la Agencia de Detectives de Objetos llamada El Solar, junto con dos creadores españoles de teatro de objetos,¹ con la que se instalaron durante tres meses en el Barrio Viejo de Girona (Cataluña) para problematizar el caso de una carpintería que resiste, después de 70 años, a la fuerte gentrificación de la ciudad y, desde esa resistencia, plantear una historia alternativa del barrio. El resultado del caso quiere acercarse a lo que llamamos “texto-objeto/objeto-texto”, escritura protagonizada por relatos comunales y objetos documentales.

En los nueve estratos que leerás a continuación, repartimos el origen y las diversificaciones de nuestra sinergia, que busca proyectarse en el tiempo.

¹ Jomi Oligor (Hnos. Oligor) y Xavier Bobés (Playground).



•Fig. 1. Oficina de la Agencia de Detectives de Objetos El Solar. Girona, 2016.
Fotografía: David Continente.

I. Impunidad de la acción

Lo primero fue una frase escrita en la pared del estudio: “La nueva velocidad vuelve a la acción momentánea, y por ende virtualmente imposible de prevenir, así como potencialmente imposible de castigar. La imagen especular que nos devuelve esa impunidad de la acción es la vulnerabilidad de sus objetos, potencialmente ilimitada e irremediable”.

La frase es de Zygmunt Bauman, y de ella hemos extraído las palabras que han interesado para la composición de este escrito: “Irremediable”, “ilimitada”, “potencial”. Creemos que hacen referencia a la realidad que nos interesa tratar aquí. Parece incluso que la definieran. También se han considerado importantes las expresiones “nueva velocidad”, “acción momentánea”, “imposible de castigar” y “vulnerabilidad de sus objetos”.

Expresiones que abren con eficiencia un criterio. Representantes de sí mismas. Cuadrantes de una trama y evocación. De este modo, la frase podría reconfigurarse adquiriendo un sentido aterrador: Potencialmente ilimitada e irremediable/ La nueva velocidad vuelve a la acción momentánea/ Así como potencialmente vuelve imposible castigar la vulnerabilidad de sus objetos.

Si sujetamos nuestra atención sobre la estructura, reconoceríamos que Bauman en la frase repite dos veces, dos palabras. La primera es “imposible”; la segunda, “potencialmente”. Invirtiendo el orden de ambas, hemos dado con lo que, al parecer, es el extracto detonador a la respuesta que ha dejado en el sujeto las consecuencias de la barbarie: “Potencialmente imposible”.

II. Lista de observaciones expuestas alrededor de la figura del “texto-objeto”

1. La frontera del sujeto-cuerpo es su propia imposibilidad de negarse.
2. Protagonista central de la acción condicionada, el sujeto-cuerpo puede terminar al iniciar el objeto material-texto.
3. Un mapa crítico de teatralidades que se esbozan como entregas expuestas al vacío.
4. Un instrumento para multiplicar ópticas en el mapa de un laboratorio documental de realidades extraídas del campo minado de la realidad.
5. Una caja de resonancias construida a partir de un estudio de campo en territorios específicos.
6. Un despliegue de estadios compuestos en varias modalidades escriturales que pueden ser consideradas de manera independiente y emprender su propia trayectoria.
7. Un detonador de acontecimientos de los que emergen otras escrituras que se pueden difuminar en el suceso o no.
8. Un autogenerador de textualidades que pueden regresar al texto-objeto después de un ciclo de prueba para aportar nuevos datos de los territorios específicos.
9. Un observatorio de complejidades en continua(s) verificación(es).
10. Una figura que cuestiona constantemente el fenómeno de la captura escritural en relación a la potencia de los hechos.
11. Materialidad que puede constituir en sí misma un archivo expansivo-expositivo y un constante objeto de consulta.
12. Pueden existir tantos tipos de textos-objetos como formas de estudiar, ordenar y pensar estrategias para producir y compartir dispositivos de conocimiento de un territorio.

III. Primera bitácora: La velocidad de las trayectorias

A. Hemos llegado a la mesa y aquí están las partes de un cuerpo. **B.** No es

el texto, pero tampoco es la materia. **C.** Es el texto material expuesto al escrutinio público. **D.** Es una bitácora de estaciones, un sitio donde se halla siempre el centro de las controversias. **E.** El espacio de la velocidad de las trayectorias conformadas en trazos impuros que se vuelven imposibles de definir. **F.** Un compendio-instalación de lecturas que ocurren entre otra naturaleza y lugar. Y finalmente **G.** Un lenguaje que descodifica las frecuencias provisorias en la adquisición del riesgo.

IV. Monólogo de jinete decapitado montando figura equina

Le dije “quiero destituir al sujeto”. Alguien piensa que ha hecho mucho daño en el pasado. Lo he pensado yo también esta mañana. Han sido periodos distintos de conciencia, pero en todo caso me ha parecido necesario establecer un vínculo directo con la materia del objeto. Con el objeto en acción. Con el texto como mapa de asociación. Como monólogo donde quienes hablan son las cosas. Tengo miedo del periodo de retención del alfabeto. Tengo miedo de la fijación de la puesta en escena. Del aplauso y la censura. Y finalmente, tengo miedo al trazo, la intención y la modulación de la voz para decir “no”. También a darme cuenta de que he venido transformándome en un objeto sofisticado, generalmente malinterpretado. Miedo al momento de verme obligado a memorizar toda esta mierda. Prefiero pincharme un dedo y chupar la sangre. Oh, sí, eso sería más mío. Prefiero llamarlo: Dedo-Sangre-Boca-Oxígeno. Anularme a mí en esta representación que no me representa. Cansado de escuchar historias en el cuento viejo del teatro. Ahora pienso en esto: Cuerpos materiales. Documento. Ciencia de las evocaciones. Estudio *in situ* sin garantía de persuasión. Comprarme una mesa de disección. Nada articula nada y hoy me siento como un jinete decapitado montado en una figura equina de la época precolombina.

V. Instrumentos sobre lo que aquella noche en prisión pensé en escribir

Pienso en *Lectura de los éxodos*, el primer texto en el que decidí extender mi visión sobre la dramaturgia de los procesos escénicos, como se señaló anteriormente, se trata de un estudio que todavía no está publicado y está basado en aproximaciones críticas hacia las trayectorias migratorias de las sociedades contemporáneas en tránsito, motivado por los siguientes planteamientos de provocación:

“La embarcación termina por hundirse/ En ella viajaban treinta hombres de los cuales solo cinco han sobrevivido/ Ahora los hombres han sido rescatados y se encuentran sentados a la orilla/ Pero, a diferencia de hace un momento, no se mueven más/ Cada uno ha logrado rescatar también su equipaje/ Aquí hemos enumerado las maletas y abriremos cada una de ellas/ Lo que hay aquí es sencillo de explicar/ Hay objetos personales/ Ahora inservibles/ Objetos que además difícilmente se corresponden entre sí/ Objetos sin correspondencia/ Por ejemplo, hay un juego de cartas, el plano de construcción para una balsa y una grabadora de voz con esta breve conversación sucedida en medio del mar:

—Mierda.

—¿Qué dices?

—Que me ahogo.

Luego la cinta se queda en silencio y no ocurre nada más/ Entonces hemos devuelto al mar las pertenencias y conservamos a los pasajeros junto a los restos de su embarcación/ Diseccionamos cada parte de materia que ha compuesto la nave y catorce chalecos salvavidas que han resultado inservibles/ Ahora tenemos un tratado práctico sobre el ahogo/ Ahora tenemos una composición sobre el fracaso de las naves en el mediterráneo/ Ahora con la flota en receso tenemos un espacio para pensar como los peces:

Cada cuerpo, será aquí una balsa inservible.”

Actualmente, en los países que conforman la ruta principal de acceso a Alemania se calcula que existen más de 1, 500 valijas confiscadas, olvidadas o abandonadas junto a otros objetos, como paraguas, gabanes, sombreros, libros, *carnets* de identidad, libretas con direcciones y teléfonos celulares pertenecientes en su mayoría a refugiados del África y el Medio Oriente. ¿Qué se ha hecho con todo eso? ¿A dónde han ido a parar todas estas pertenencias? Nos preguntamos: ¿en qué se transforma la materia de los objetos pasajeros destinados al olvido? Los espacios del encuentro y la despedida. El volver y no volvernos a ver. El nunca y el jamás. La renuncia al paisaje y la disidencia de los que han destruido con sus propias manos el hogar. El sujeto es equipaje de una ciudad que lo ha olvidado al interior de una balsa. Por lo tanto, es objeto del deseo del mundo:

Sujeto=ciudad, ciudad=cuerpo temporal, cuerpo temporal=civilización, civilización=materia (ciudad-cuerpo), materia (ciudad-cuerpo)=objeto efímero, objeto efímero=cuerpos temporales, cuerpos temporales=sujeto-objeto, sujeto-objeto=cuerpo-máquina, cuerpo-máquina=sujeto-acción, sujeto-acción=objeto-ciudad, objeto-ciudad=barbarie



•Fig. 2. Campamento de refugiados en la isla de Lesbos. Grecia, 2016.
Fotografía: Ángel Hernández.

Con el tratamiento de estas dramaturgias dedicadas a diversificar las lecturas del proceso escénico, se pretende extender el mapa del laboratorio instalado al interior de un horizonte donde no es ya el autor del texto quien evoca, sino quien convoca a la discusión. Se trata de modelos nómadas, transitorios e itinerantes. En ese mismo sentido, el objeto-dramatúrgico tendría que rebasar la figura del sujeto-protagonista-autor y rebelarse a la estructura convencional del texto mismo, que, en ese aspecto, sigue atento a otro interés. Su articulación es una presencia de material-

dades que son exploradas por la autoría de diversos ejecutantes, que anula la autoría hegemónica, extendiendo la práctica angular de la escena como archivo de inventarios. Ampliarlo y clausurarlo: una localización imprecisa en el territorio de la exploración frente a la velocidad que sugiere la distancia entre dos polos opuestos. La lectura de una enunciación que se reparte entre el escenario de causas y alternancias. Trayectorias irrepetibles. Ganas de no volver a ser capturado.

VI. Cuaderno de los detectives de objetos

Pienso en las escrituras recabadas en los cuadernos que hemos llevado en los últimos dos años que abrimos la Agencia de Detectives de objetos que se llama El Solar. Con la agencia buscamos extender lo que se llama teatro de objetos hacia un campo documental que lo trascienda, entonces quizá debamos llamarlo “teatro de objetos documental”. Hemos trabajado en dos casos, uno está abierto (el del Barrio Chino de Barcelona), el otro resuelto (el de una carpintería que tiene 70 años en Girona). La escritura del cuaderno es una escritura tejida por muchas voces escuchadas durante las derivas por los territorios; la escritura se completa cada noche cuando nos volvemos a juntar los detectives en la oficina y compartimos nuestros cuadernos para formar un solo documento, y de ahí sacar hipótesis de la materialidad de los lugares y cómo las personas y los espacios, quedan signados por la presencia de los objetos. De los cuadernos emergen historias que son escrituras que quedan en una plataforma pública a manera de banco de datos o de categorías objetuales (*objetario*) que pueden ser tomadas por otras personas para comenzar otros procesos.² Nuestras hipótesis se desdoblán, se reparten y se visibilizan en el lugar de los hechos al que asiste la gente del barrio y de otras latitudes.

La escritura de cada caso está dispersa en una multiplicidad de formatos que a su vez podrían proponer, en sí mismas, un “texto-objeto” a ser asimilado por personas y entornos diferentes. O que puede proponer modalidades textuales a partir de las cuales accionar y organizar el comportamiento de los objetos en un campo de observaciones acotado, que nunca dará los mismos resultados. Por ejemplo, estas son unas líneas de fuerza que están en el cuaderno y que podrían ayudarnos a formular un “texto-objeto” para compartir:

² www.agenciaelsolar.org

-*Observaciones sobre el tránsito urbano de los objetos* (nota del cuaderno # 3): “La ciudad se está borrando, está muy limpia. Las personas de nuestros casos también se están borrando. ¿A dónde irán todos nuestros objetos cuando ya no estemos aquí? En medio de este barrio en donde todo desaparece, hay objetos que marcan una resistencia. Colocarlos detenidamente, en el flujo de las desapariciones, levanta una diminuta y personalizada revolución.” El paso sucesivo sería seguir las trayectorias y los ciclos de cada una de esas resistencias, para abstraerlas y dejarlas casi como “partituras *objetales*” derivadas de observar las biografías sociales de los objetos; estructuras viajeras, capaces de plantear las mismas preguntas u otras, en diferentes territorios de exploración. Lo mismo sucede con las tipologías de objetos, nociones flexibles que nos permiten encontrar historias singulares siguiendo el trayecto de su consigna, historias que podrán después ser candidatas para archivarse en la caja de resonancias del “texto-objeto”; dejarse ir en una nueva composición, irremediable, ilimitada, potencial, que deje entrever la vulnerabilidad de los objetos, imposibles de castigar bajo una nueva velocidad repartida en acciones momentáneas.

-*Clasificaciones de objetos* (extractos del *objetario*). *Mnemobjetos* (objeto y memoria): Objetos personales que las personas conservan con un fuerte afecto de por medio, que condensan y reviven los aspectos subjetivos de una época remota o de un pasado inmediato. Por medio de cuestionar su trayectoria vital, en algunos casos se pueden llegar a reconstruir hechos sociales que sobrepasan su ser ínfimo. *Geo-objetos*: Son objetos que ayudan a reconstruir, redescubrir, re-ordenar o subvertir un territorio específico por medio de cartografías alternativas, pues son contenedores directos de huellas y trazos urbanos. *Residuos simbólicos*: Fragmentos máticos que se mantienen a lo largo de la historia de un contexto específico, y que preservan una carga afectiva en el imaginario de los habitantes de la localidad, sujeta a adquirir otros sentidos con el paso del tiempo. *Objetos arquitectónicos*: Retazo de existencia arquitectónica que pese a todos los cambios urbanísticos e históricos que ha padecido el espacio, sobrevive y sufre el impacto del tiempo de manera gradual sobre su superficie, sin por ello ser removido. Resiste a la gentrificación como baluarte imperceptible que testifica las vivencias de generaciones anteriores, y representa una leyenda viva. Todas las ciudades están llenas de este tipo de objetualidades. ¿Podrían estas notas ayudarnos a pensar en una dramaturgia del objeto documental, una dramaturgia además que no esté constreñida a un

solo nombre, sino que en ella se incluya el de una comunidad? ¿Una dramaturgia que, como en la etimología de la palabra objeto (*objectum*), sea contrapuesta, sea arrojada, contenga el impulso de huir del sujeto primordial? El “objeto-texto” es una entidad contaminante que en un principio deformativo tiende a multiplicar los nombres.

VII. Texto vivido

La dramaturgia resultante (el modo de entramar, de dosificar y desdoblarse la información de los cuadernos de detectives de objetos ante la gente) del único caso que hemos cerrado, no está escrita literalmente en ningún lado. Es una escritura grabada en la memoria, en nuestros cuerpos, en el lugar de los hechos y de sus propias disposiciones *objetuales*. Se ha disgregado en la fuerza del acontecimiento. Solo quedan pistas. Como si los detectives nos dedicáramos a coleccionar más bien un conjunto de pistas que construyen su propio “texto-objeto”, apenas bosquejado. Es una escritura que trasciende el soporte unívoco del papel y que ha llegado poco a poco después de tres meses de habitar un barrio. Es claro que cada objeto es de por sí una poderosa cápsula *escritural*, entonces resuena el envés del “texto-objeto”: un “objeto-texto”. El conjunto es un texto vivido. ¿Es posible hacer una dramaturgia del acontecimiento? ¿Es esto una contradicción? A lo mejor se trata entonces de una escritura de paso, una escritura pasaje, que cuando concluye va dejando tras de sí las huellas de la vivencia aunque no sea la vivencia en sí misma. ¿Cómo proceder ante la institución textual, ante la soledad de la predeterminación textual en un tiempo que nos pide co-presencia y acompañamiento? ¿Podemos acompañarnos textualmente, mediarlos textualmente para producir dispositivos de acompañamiento? ¿Qué hago entonces cuando un investigador de teatro se me acerca al final de la muestra del caso para pedirme que si le puedo mandar “el texto de la obra”? ¿Le tengo que decir que no existe bajo ese rótulo todo lo que ha vivido?

VIII. Segunda bitácora: ejemplo de objeto-texto/ la deconstrucción de un mueble

A. Hemos llegado a las mesas y encima hay un buró hecho de madera.
B. El buró es un obsequio que un carpintero fallecido le hizo a su hijo carpintero (un mueble-afecto).
C. Diseccionamos cada pequeña parte del mueble para exponerlo con la autorización del carpintero al escrutinio

público (reunimos alrededor de cada pieza todas las herramientas que ha requerido para su existencia). **D.** Su reconstrucción se convierte en una bitácora de estaciones por las que viajan las manos para convertir el objeto en un centro de controversias (un mueble-esqueleto que evidencia una genealogía tecnológica y material, y una mapadura de procedencias, incluida la madera africana). **E.** Este gesto nos recuerda cuando rompíamos las piedras con martillos para ver qué tenían adentro y pensamos que cada osamenta de objeto puede ser desmembrado para abrirle sus propias cartografías de producción. **F.** Durante la partitura de su ensamblaje sucede un compendio-instalación de lecturas respecto al mismo espacio de la carpintería que traza un juego de escalas entre el buró y la arquitectura (los paredones invadidos de familias de herramientas que tienen 70 años, las máquinas que aún cortan y que parecen piezas de barco). **G.** Forjamos un lenguaje que descodifica la cantidad de anillos que hacen la madera del buró, 250 años que por cada vuelta representa algo de la historia de la ciudad, algo de las cuatro generaciones de carpinteros hasta llegar al núcleo que es el corazón del árbol (ése no se corta porque se puede romper). **H.** Lo que se suele guardar en ese buró es la carpeta de dibujos del padre carpintero fallecido, con un muestrario de ebanistería de lugares que ya no existen por la fuerte gentrificación que padece la ciudad (comienza otro “objeto-texto”).

IX. Desestabilizar las coordenadas (Evidencias de lo antes dicho)

Ángel Hernández: Sería otra manera de hablar desde la dramaturgia.

Shaday Larios: Algo como construir escrituras paralelas.

Ángel Hernández: Claro, he pensado en la lectura, pero antes abría que proponerse otra experiencia de escritura.

Shaday Larios: Otro lenguaje...

Ángel Hernández: Sí... cómo y dónde se escribe desde la experiencia de lo real.

Shaday Larios: Pienso en una desestabilización. En esas coordenadas desestabilizadas.

Ángel Hernández: Claro, del proceso mismo como material de indagación y consulta. Por ahí podría ir el escrito.

Shaday Larios: Sí.

Sinistra

Fernanda del Monte

Comentario inicial

Escribí este texto a partir de la invitación, por parte del coreógrafo, director y bailarín de danza *butoh* chileno, Juan José Olavarrieta, para realizar una puesta en escena que mezclara testimonios de su vida junto con el trabajo sobre la muerte de Pier Paolo Pasolini y su obra, y así crear un montaje de teatro performático. Como creadora-investigadora me interesa el tema de la crisis de la representación y los modos de las textualidades en el teatro contemporáneo. Mi trabajo se enfoca en crear materiales que puedan cruzar lo literario, las nuevas estructuras dramáticas y que puedan ser utilizados en las puestas en escena de diferentes maneras. En el proceso de creación, yo iba tejiendo una voz, creada a partir de textos que Juan José Olavarrieta me mandó como testimonios de su vida y la muerte de su hermano comenzamos, de mis propias voces, con la pregunta de base sobre la verdad y la falsedad en el arte y la vida, y de ahí que Pasolini fuera un referente obligado.

En cuanto a sus posibilidades escénicas, ya en mi tesis de maestría indagaba sobre esta idea de la no representación como algo imposible en las artes escénicas, ya que siempre existe un punto de vista y una perspectiva que nos imposibilita ser “reales”, por lo tanto, todo se trata de un juego de niveles de representación. En este caso, también, el trabajo que estaba realizando en ese momento sobre el barroco y el neobarroco se permeó, sin duda, en la creación de un texto en su extremo literario, donde lo único que aparece es la palabra. De ahí que el reto para Juan José era cómo abrir el texto y desgajarlo en escena. Se trata de un texto que cruza el testimonio, la ficción, la citación y el ensayo.¹

Sinistra tiene que ver con lo siniestro, que es diferente al miedo o el mal. Lo siniestro está relacionado con lo que no podemos asir, lo desconocido: la muerte, raíz y tema de la danza *butoh*, la muerte de Pasolini, la muerte de mi padre, la muerte del hermano de Juan José. *Sinistra* en

¹ Como se verá más adelante, el texto *Sinistra* se leyó en escena por Juan José Olavarrieta, por lo que conserva un tono posdramático en el que las citas son un “juego” dentro del texto, que se posiciona como monólogo, ensayo y material textual.

italiano significa izquierda, el juego de palabras e ideologías que se cruzan me parece interesante.

Sinistra se estrenó en Tokio en septiembre de 2015, con producción japonesa y la invitación de algunos músicos locales. El texto se llevó a escena bajo una adaptación del bailarín, que también tradujo el texto al francés y al inglés, además de presentar algunos poemas dichos por el propio Pasolini, mientras interpretaba en danza *butoh* lo vivido y lo pensado. Se trató de su regreso como bailarín a la escena, después de muchos años como director. Este montaje en particular mezclaba el texto, la poesía, la música y la danza, algo que gustó mucho en su presentación, siendo dos latinoamericanos, él y yo, los creadores y usando como material la obra y biografía de otro creador europeo. Lo interesante de este trabajo es la fuerza con la que fue escrito y llevado a escena; la fuerza y la contundencia de que hay temas que no se pueden velar, que hay que enfrentar la muerte y la vida y con ella crear un mundo donde quizá podamos crear puentes culturales y personales que nos hagan sentir parte de algo más grande que nuestra sola individualidad.

Juan José Olavarrieta (Santiago de Chile, 1968) murió a mediados de 2016. Esta publicación se la dedico a él, que fue también mi maestro y amigo. Este texto se presentó en el ciclo de Dramaturgia Contemporánea escrita por mujeres organizado por Casa de la Paz, UAM, en Octubre de 2016, dirigido por Mariana García Franco.²

Sinistra

El diablo se posa sobre tus ojos, los cierra, se los lleva. No puedes despertar. No quieres despertar. ¿Te quieres ir con él? Morir es más oscuro de lo que te imaginas, da miedo, ¿verdad? El mal no nos da más miedo, nos han hecho de plástico, ¿y la muerte? Se atesora en los palacios de mármol, en las fosas, en los despeñaderos, en las plazas, en las casas abandonadas. El diablo recorre nuestras tierras, nunca se ha ido, está aquí, dentro, allá, mira, del otro lado, el que te susurra que dejes de mirar, sí, mejor no mires, porque lo que verías sería tan terrible que no podrías describirlo. La muerte, ésa sí que se puede mirar de frente, enorme, magnánima, esto que hay aquí, no es una condena, es simplemente una pregunta: ¿Se puede representar lo siniestro?

² Entrevista a Juan José Olavarrieta sobre *Sinistra*. <http://www.jornada.com.mx/2016/02/15/cultura/a06n1cul>

Primer intento de representación. Pier Paolo Pasolini: su final

Dos luces. Que pequeñas se van acercando. Yo bailo. Bailo mas nadie más. De toda la oscuridad circundante sólo esas dos luces que de pequeñas se van haciendo grandes. Bailo. Siento la lámina del coche rozar mis piernas. Sé quiénes son. Sé qué quieren, en círculos concéntricos se acercan, me cercan. Bailo. eso no se puede representar. Ni cerca, ni en rodeo. Dos luces. Yo bailando cerca de la orilla.

Un gran estallido. Algo acaba. Como las moscas. Aplastadas. Como la tierra, hundida, como los huesos: polvo. Un hombre más ha pasado por este lánguido planeta. No hay más que decir. Nada más de importancia. Las luces se han alejado.

Hoy se hace imposible compartir la experiencia. Cito:

Una de las razones de este fenómeno salta a la vista: la cotización de la experiencia se ha derrumbado. Sabemos que hoy para destruir la experiencia no hay necesidad de una catástrofe. Es esta imposibilidad de traducirse en experiencia lo que lo hace insoportable, más de lo que nunca ha sido, nuestra vida cotidiana (Didi-Huberman 2012, 56-58).

Fin de la cita.

Cualquier intento de creación hoy es puro intento fallido, a nadie le interesa crear, les interesa mostrar, exponer, ¿crear?, ¿vivir esa experiencia? Entrar en lo hondo, entender cómo estamos hechos, de qué estamos hechos, ni ir para otro lado. Por eso hace mucho que no puedo sonreír, igual que a él, a mí ya todo me cansa, me desilusiono, aguardo por un flujo de horas vacías y áridas. Los sucesos no pueden ser narrados, son vividos.

La vida se deshilvana, yace putrefacta debajo de las sábanas donde compartimos el espacio con alguien, pero hay tanta luz que no podemos ver la podredumbre. Sentimos el olor fétido de los de abajo, de los que tratan de tapar sus mierdas, de los que tratan de aparentar su status, de los que corren para que el pasado no los aplaste. Hoy no es posible la honestidad, nunca lo ha sido, pero hoy, más que nunca, parece ser un tesoro perdido. Esto que estoy haciendo hoy es una mentira, una mentira que me derrumba, me confronta, me lacera, me hace ser más humano, tratar de enfrentar mi propia mentira. ¿La obra de Pasolini es una mentira? Saldrán a aplaudirlo, saldrán a vituperarlo, la única verdad fue la de sus deseos que en imágenes nos llegan, sus palabras que en consignas y metáforas, como luciérnagas, de a poco, muy poco, se van apagando.

Cuando era niño guardaba debajo de un árbol hallazgos, dichos hallazgos eran una especie de selección lógica de partículas encontradas en los jardines, piedras, hojas de libros arrancadas, de cómics, una revista de mujeres desnudas, una cadenita de oro rota que me había encontrado, pensando que se podía guardar un tesoro, debajo del hoyo de un árbol grande, entre las piedras de aquel jardín, olvidé la razón por la cual uno guarda, la memoria. ¿Qué es la memoria?

Sentir el recuerdo de otro

Siento las piernas doblarse ante el peso de mi cuerpo, las sombras que giran alrededor mío cantan como demonios mal nacidos. Este acto es más siniestro que cualquier cosa que pude siquiera imaginar. El coche ha roto los dos fémures, he salido volando sobre el cofre, estoy tirado ahora sobre la arena. Los hombres del coche bajan a ver si estoy muerto, ya lo estoy, pero siento todavía el dolor de mis piernas. Las luces a los lejos de la ciudad, nadie se ha enterado, he venido solo a mi funeral, he decidido poner fin a todo esto. Estoy cansado, he perdido la esperanza de cambiar nada, es una mierda, todo, todos, no siento más los pies ni las manos, mis ojos están dentro de la tierra, los hombres ponen sus pies sobre mi trasero, le pegan varias veces, me voltean, me pegan una y otra vez sobre la cara. Son fachos de mierda, pagados para matar.

Aparentar, la gente se escandaliza de cualquier cosa sobre un escenario, en una escena de cine, pura apariencia, yo dejé de confiar hace mucho tiempo en las personas, porque todo termina siendo un juego de mentiras, asquerosas imágenes de plástico, de mimesis, de contrapunto, que no sirve para nada, sólo para vivirlas aquí y ahora. ¿Cuántos años puede uno estar de esta manera? ¿Cuántos? ¿Me gusta lo que hago? ¿A ustedes les gusta lo que hacen? Una pequeña confesión (una mentira más, quizás pensarán): Las mujeres no me excitan más, quizás las más interesantes sean las prostitutas, por grotescas, por siniestras, porque guardan dentro de sí lo que todos queremos esconder, se apagan por las mañanas silenciosas, temidas, tímidas, sucias, vacías, anárquicas, inseguras.

Las demás, como decía mi padre, son sólo para divertirse, no hay poesía, son vacuas, no dan nada a cambio, están todas cansadas, quieren, pero no saben qué, desean, pero perdidas buscan con los ojos heridos que alguien les dé un bocado, me dan ganas de vomitarlas, de herirlas, de escupirlas, para ver si despiertan.

Una gota de sangre cae lentamente por mi pierna, mi cabeza destrozada yace en el suelo, en este momento me vuelvo inmortal, pero no existo más que como un cuerpo pulverizado, un cuerpo asesinado, un cuerpo expuesto. Los medios, todos gritan “¡Ah! Qué horror, ¡la nueva clase social!”, dramas burgueses de mierda, y esto está por convertirse en un melodrama, porque ahora todo se convierte en esto, ¿qué hacemos con todos los cuerpos? Cito:

basta sentarme frente a la máquina de escribir para comenzar a temblar y ni siquiera poder pensar: las palabras han como perdido su sentido. Sólo puedo decirte que la vida ambigua –como tú dices– que yo mantenía en Casarsa voy a seguir manteniéndola en Roma. Y si piensas en la etimología de ambiguo verás que alguien que lleva una existencia doble no puede ser sino ambiguo (Pasolini 2005, 137).

Fin de la cita.

Escupir hacia afuera eso que también soy, eso otro que no puedo contener, el monstruo, no tengo miedo, soy capaz de una honestidad absoluta que me lleva a la locura. Estoy hastiado del espanto, de la conservación de las especies, de las formas, de los protocolos, de todo lo que se “debe” hacer. Tu monstruo seguramente es más grande que el mío, pero parece que estás ahí, calladita, bien portada. Debajo de tu ropa seguramente hay heridas de mezquindad, olores fétidos debajo de tu calzón, debajo de esa ropa lavada, debajo de esa barba, detrás de esos dientes, yace un hombre incompleto, infeliz, que mira con espanto la verdad como si fuera un dragón de mil cabezas. ¡Es sólo un espectáculo! No me voy a ir a sus casas, ni a sus mesas de comedor, ni a sus oficinas y no voy a mandar cartas a nadie diciendo lo que realmente son. Yo sólo intento también ser mi otro yo.

Lo pruebo.

(Saca una foto suya de cuando era niño, la va recortando)

Éste soy yo. Me resbalo por los orificios del espacio. Recojo con desdén eso que mi madre quiere que yo tenga, que yo sea, que yo vaya de cucullas y pida, imploro una manzana. Porque ella quiere eso de mí, que me cueste trabajo la vida. No, no la quiere hacer mejor, quiere que me cueste. Este estúpido ámbito burgués que sólo quiere el éxito de sus ciudadanos,

a pesar suyo, a pesar de la indiferencia del alma que mira pulverizarse su propio yo, se convierte en un maniquí sin cabeza, pero con mucho corazón. Sentimos para pensar que vivimos.

(Saca de una caja de cartón muchas más fotos de su infancia. Las comienza a poner en todo el piso, ¿qué le provoca eso al intérprete?)

La vida de cualquiera es una nimiedad. ¿Para qué contar y seguir contando nuestras historias?

La muerte. No hay forma de prepararse para la muerte. Cuando mi padre murió pensé que no me hundiría porque era ya evidente, la enfermedad le carcomía hasta los huesos, simplemente, dejó de respirar. De a poco, mi madre lo acostó sobre la cama, y su cuerpo estuvo así hasta que lo incineraron, la imagen de su cuerpo sin él, dentro del féretro, como si la piel fuese de goma, como si sus manos fueran ganchos, sus pómulos hundidos, no era más mi padre, era lo que quedaba de él, los restos, a él no lo vi más. ¿Cómo representar la muerte? ¿Contándola? ¿Mostrando una foto?

Sentir la muerte. Un cuchillo en la yugular, un asalto a mano armada, el brazo del hombre alrededor de mi cuello. Me pide todo, se lo doy. El congelamiento de todas las partes de mi cuerpo, sostengo el aliento, hasta sacar aire puede ser peligroso, ¿por qué no correr?, ¿por qué no luchar contra el otro hombre a hombre? Sentir el último minuto recorrer el cuerpo. Quedarse parado mirándose dentro del espejo dentro del vestíbulo, ver pasar a la muerte por detrás irse junto con los objetos robados y el hombre. No se siente la vida, se siente la muerte. Cuando uno está cerca, no siente más que los pasos de otro lugar, un nuevo sendero se abre, uno va hacia el túnel con pánico, no hay vida que sea digna. Aun así no hay lógica. Sentir la fama. Cito:

estoy cada vez más inmerso en el trabajo y más masacrado por las obligaciones. Hace un mes no tengo ni siquiera un momento de respiro. Por otro lado la vida es cruel, si uno no es duro, obstinado; si no está dispuesto a luchar, no se puede sobrevivir. Me parece que allá se ha detenido todo en la tristeza, y que en esa detención reflorece un poco de la antigua, inmemorial alegría (Pasolini 2005, 159).

Fin de la cita.

Sentir el vacío en la supervivencia de los miserables, de los que piden, de los que dan sin mirar, de los que recogen lo que otros tiran, mirar apo-

calípticamente el mundo y querer voltear. Justo cuando volteo de nuevo las luces me infunden temor, quiero saber pero no puedo tocarlas, están calientes, ¿quién está detrás de la luz? ¡Eres tú, papá!

¿Qué harán con mi cuerpo? Mi cráneo está pulverizado, me han roto todas las costillas, mis piernas están en una posición imposible para un cuerpo vivo, la sangre ha manchado ya todo mi alrededor, es de noche, las estrellas se ven a lo lejos, hay viento, estoy solo. Nadie sabe que mi cuerpo yace aquí, todos vendrán a tomar las sobras, de esto que soy, que fui, porque no se puede hablar en presente de la vida si no cuando ésta ya pasó. La descripción del hecho no puede acercarse ni un atisbo a la realidad del hecho de mi masacre, cuando presenciamos la muerte se nos escapa, no podemos más que vivirla en carne propia y en ese momento no existe más.

La poesía parece la única salida para este mundo podrido, ya no hay la posibilidad de una vida. Salir, subir a un auto, ir a una oficina, o hacer una obra, una película, decir qué se cree cuando en realidad sabemos que no hay nada detrás de la imagen, no hay nada detrás de mi piel, ni de mi cara. ¿Lo ven? No hay forma de quitarse la máscara. Ni Pasolini ni yo, él sólo es la imagen que dejó. ¿Podemos acercarnos a lo que él era realmente, podemos acercarnos a lo que realmente soy yo?

Queda sólo la nada. La nada que choca contra el tiempo en el que mi cuerpo se pudre aquí. Sentir la nada. Cuando las luces se acercaron, cuando escuché el ruido del arma. Cuando sentí la abertura de mi cuerpo, la debilidad del dolor, la caída, el fracaso, los hombres dejaron de ser hombres hace mucho tiempo, el dolor de los golpes, no les era suficiente mi muerte, tenían que humillarme, me escupen, me gritan, *stronzo*, me gritan pedazo de mierda, me gritan y me tiran patadas, ellos no deben saber quién soy, ni por qué los mandaron aquí a hacerme esto. No hay castigo, para ellos no, para mí tampoco, simplemente ellos están haciendo su trabajo. Lo están haciendo muy bien, no son más humanos, pensaba que los humanos sentían, pero estoy seguro que estos tipos no verán mi cara por las noches ni sentirán remordimiento, son sicarios, son simplemente hombres haciendo su trabajo, regresarán a sus casas como ustedes, verán a sus hijos, les darán un beso en la mejilla, estos hombres seguirán durmiendo al lado de sus esposas, se las cogerán, ahí quizás podrán sentir un poco lo vivido con anterioridad, o simplemente disfrutarán recordarlo, porque eso les produce placer. No podemos hacer nada que no nos produzca placer, hasta el dolor es la elección para sentirnos vivos, ellos hacen

los mismo, lo siento en el rugir de sus voces, en la fuerza de las patadas, en la velocidad con que se meten al coche y arrancan.

No necesito mi salvación, señores, sólo necesito sobrevivir. Sobrevivir para encontrar la libertad. Esa es la búsqueda, una política de las supervivencias, de la que hablan todos, pero yo no sé mucho de eso, sólo sé que mi hermano murió de leucemia y que el día en que se lo llevaron a la clínica (*muestra la foto del hermano*), yo me metí debajo de la cama, él quiso despedirse de mí y yo de él, y que de él no volví a saber más. No hay fantasmas que me persigan, ni muertes que me esperen, simplemente la terrible vida que vino después, y no por dolorosa o por no eufórica, sino porque cuando veía su cuerpo enfermo sobrevivir. Me daba cuenta de que había cosas que él no podía hacer porque su cuerpo se lo impedía, pero su corazón estaba intacto y el mío en cambio, mucho más chico, simplemente miraba atónito lo que pasaba, sin hacer mucho más que observar. Sigo haciendo lo mismo, mi injerencia en el mundo es casi nula, con este juego de estar aquí juego a hacer algo, pero en realidad en la nulidad, es simplemente tratar de poner la nulidad en escena lo que me lleva a estar aquí, a que podamos mirar el vacío, ese vacío que tanto nos hace falta, ese vacío que queda en el silencio y el hedor del muerto, pero que ahora ni siquiera se puede llegar a sentir. Una, porque el cuerpo desaparece en cuanto muere, dos, porque lo que recibimos en una cajita con unos polvitos, donde ya no hay huesos, ni carne, hay que desaparecer la carne lo más rápido posible, para pensar que es lo mejor, que el cuerpo no permanezca en ese féretro, porque nos da escozor, nos da miedo mirar el final, porque si hay final, todo toma otra dimensión, ¿verdad?

(*Se comienza a proyectar la película Saló de Pier Paolo Pasolini*)

¿Se puede representar su mente?

Segundo intento de representación: La obra de Pier Paolo Pasolini

¿Se puede hacer como que uno es otro, cuando ese otro fue miles de otros? No tendría sentido.

Me has hecho pensar de mí cosas que yo ni siquiera puedo imaginar. Yo también soy un marxista como tú, todo lo que dices de mí son las entrelíneas que lees de mis escritos, de lo que digo siempre sacas otra conclusión, es un asco. Nunca vas a entenderme. Lo oyes. Nunca. Porque así son todos, también ustedes (*a público*), cuando algo hace algo, como esto que tengo acá (*señala la proyección*) piensan que yo, que YO, soy eso.

Nada más lejano de la realidad. La humanidad ha dejado de serla hace ya mucho. El final ya ha llegado y vivimos en un insoportable presente que no tiene salida.

Miren bien, sus caras, no ésas, las suyas. ¿Les da miedo? Debería. Éste es su verdadero mundo, en el que viven noche y día, en el que se restriegan y tratan de borrar cuando se bañan, cuando perfuman su piel que huele a tiempo, que huele a respiración cortada, a miedo. ¿De qué tienen miedo? ¿De enloquecer? Ah, no, perdón, de mirar, cosas... como ésta... sí, ya lo sé.

Suficiente, fue tan suficiente que el susto de la verdad, de lo que yace detrás de la máscara, de sus caras, de sus sonrisas putrefactas, de su salir de aquí, diciendo qué horror, esto fue hace mucho, señores, no se preocupen, aquí sólo estamos haciendo un recuento histórico, nada que tenga que ver con ustedes, no señor, en absoluto, es la época del fascismo, de esas ideas marxistas que quisieron transformar al mundo, ese mundo viejo, caduco, hoy inexistente, como estos cuerpos. Es sólo una película, ficción, es sólo una representación, no hay nada que temer. ¿Sientes ansiedad? Yo sí.

(Busca entre las fotografías)

Durante días no he dejado de llorar, es inhumano lo que sucede, lo de este chico ahí sin poder hacer nada, mi madre deambula por la cocina, y yo trato de que no mire mis lágrimas, he intentado parecer fuerte pero esto me mutila la visión, me limita el pensamiento, he tratado de mirar hacia otro lado pero me es imposible. No soy él, y yo no tengo nada que hacer aquí, se lo llevarán y lo enterrarán como a los demás. Y yo, ¿qué haré? Seré el hijo único que deberá cubrir el espacio dejado por el otro, trataré de ser su doble, trataré de paliar el dolor de mis padres, aunque sea imposible, trataré de sanar el espacio vacío, me desharé de mil maneras, hasta deshacer mi cerebro en miles de partículas, hasta que mi cuerpo quede así como lo ven ahora, deshecho por intentar ser eso que era él, por eso que otros han sido. Siempre intentando gustar. no más. Grito, desesperado “¡No más!”. No lo haré más, no estoy dispuesto a seguir persiguiéndome la cola, ni a cubrir los círculos de otros. No más *Saló*, ni *Medea*, ni teatro de la palabra, me rebelo contra él, porque no sirve más. ¿A ustedes les sirve ver a otros?

Es sólo la arqueología, las ruinas lo que vemos aquí, no intento traer a colación ningún tipo de ideas sobre nada, no intento tampoco ponerme en ninguna posición, intento sólo encontrar por qué todo esto pasó. Me siento solo. Quiero cerrar un círculo, tal vez ustedes lo abran, no lo sé, us-

tedes no son tan importantes, como no lo soy yo, ni él, ni nadie, es la náusea que se apodera del espacio, no queda más que tratar de sacar un poco de eso que está atorado, yo lo siento y seguramente él lo sentía, y los aquí presentes, presenciemos eso que quizás nos libere, me libere. Lo único que busco con todo esto es mi libertad. Todo lo que él busca es su libertad, liberar a un pueblo de sí mismo, de sus monstruos, por eso los pone ahí, por eso los pongo aquí. ¿Sigue tu monstruo queriendo salir? Déjalo.

Mira. Te muestro.

(Ropa de su hermano tirada por todo el lugar)

Mi madre llorará, seguramente, cuando no encuentre de mí ya nada, porque yo me perdí antes que ella, porque aunque maduro, hombre, las lágrimas me dejan ciego, estoy ciego por las luces que me rodean, parpadean sin dejarme salida. Mi esófago ha cerrado las compuertas y prefiero asfixiarme, mirar las caras de estos hombres sobre mi cara, me matan, a cada segundo, dejan caer sus zapatos toscos sobre mi cuello, mi rostro, dejan que la muerte se instale en mi pellejo, que sienta los huesos romperse uno a uno, no hay manera de escapar, todo el horror que quise mostrar en estos trabajos no se acerca ni siquiera un ápice a esto que está sucediendo conmigo, nunca imaginé este final, cierto es que veía ya el final de la humanidad, pero no la veía en mi propia piel, vivo en mis huellas que se marcarán para siempre en las de la humanidad, tendrán que cargar con esta muerte, miles de otras más por la misma causa: buscar la libertad de todos, buscar que hagamos, deshagamos eso que está mal instalado, porque se ha instalado la nimiedad, la nada, el vacío, porque se vive después del final, porque se vive sin más que una ropa y una comida, pero sin techo, pero sin sueño, sin realmente nada de lo que valga la pena seguir. Cargarán con esto, tienen que liberarlo, tienes que liberarlo, hazlo ya. Yo ya no estoy.

(Luces, muchas luces que cruzan el cuerpo)

Sé que no estamos para sufrimientos, que lo mejor sería disfrutar todo lo que se nos ha regalado, que lo mejor sería no mirar hacia el cementerio, que lo mejor sería olvidarlo todo, quemar estas fotografías, dejar que el dolor quede detrás, pero es imposible, se mete en la piel, tanto que astilla mi alma, que no puedo seguir andando, no encuentro la forma más que esta misma danza para poder salir un poco de mí, llegar a un poco de ti, cubrirte con mi lengua desgajada, donde importa poco esto expuesto sino lo que queda dentro, de todos.

Sentir el placer, besar de lengua, entrar por todos los orificios posibles, la carne usada, usarse tanto que parezca desquicio, terminarse la vida hasta que el cuerpo no de más, donde las caras se deformen de tanto placer, donde las piernas se vuelvan garras, las manos, flores, los besos, nubes, y sea todo agua, y sea todo sol, y sea todo abrir, meter, sentir. Llegar hasta mi cerebro y dejar que se llene de luz, como esta luz que hoy me enceguece. La muerte es el más grande acontecimiento. El sexo sólo nos acerca un poco, nos avisa, nos demuestra. La gran experiencia, ésa que siempre busqué, ha llegado hoy.

Sentir el éxtasis, sin crítica, sin penumbra, sin representación, vivirla, llenar mis vísceras de ella, pensar que es quizás amor por el hombre, amor por la vida, saber que es amor a la muerte, que se apodera de mi la locura, que el dolor me vuelve inmortal, en este momento dejaría que cien hombres me metieran usaran mi cuerpo para extasiarse, al menos mi carne serviría para darles placer, como siempre desee, porque no es sólo recibirlo, sentirlo, es darlo, ver las caras de estos hombres morir de euforia, sentir cómo su piel se congela en minutos, en tiempos que se alargan en un rasguño, en miles de partículas que viajan de mi cuerpo al suyo, del suyo dentro del mío. Ésta es la experiencia última, la única que quizás queda fuera del sistema marcado por todo lo que debemos hacer y ser. Quizás por ello es todo un escándalo. Mi muerte debería ser el escándalo. Pero no, no será así, porque esto no provoca, esto está realizado para que quede todo en arena y luces de coches.

No soy un ser bueno que vino a esta vida a amar, soy un ser enteramente vivo, humano, serio, profundo y tremendamente destructor, por eso odio a los que son grises, o pasivos, por eso odio a muchas mujeres y hombres, me han dicho misógino, me han dicho apocalíptico, provocador de mierda, lo único que encuentro cierto, de todo esto, es esto:

(Una fotografía del intérprete)

Un cuerpo, un cuerpo yaciendo, naciendo, muriendo. Sentir el éxtasis. Mi lengua viva habla, la otra lame la carne, las piernas, los pies, los cabellos, las axilas, las manos, las uñas, los labios, los dientes, los penes y las vaginas. La otra se vuelve loca cuando la muerden, se vuelve vela cuando la sienten, se deja llevar hasta que las piernas flaquean, deseo tanto, que mi piel se eriza, quiero desear constantemente, sin parar, cada segundo, sentir la adrenalina de la muerte en vida, de la creación en otros, de la destrucción en mí, quiero que esto acabe y vuelva a empezar.

¿Se puede representar el éxtasis? Lo mismo que la muerte, la pasión, la locura y la ira no se pueden más que vivir, la copia siempre será la copia, no hay manera de seguir mostrando lo que no es real, sólo mi cuerpo aquí es real, sólo mi deseo es real, mi mente y mi ser. Lo único que deseo en este momento es sentirme aquí, ser un yo distinto, un segundo, involucrarme con alguien más que no sea yo mismo, lograr abrir un pequeño pasaje para encontrar un poco de la libertad que en este mundo, como es ahora, es imposible, todo lo cruza el recelo, todo lo cruza el ya no está, todo es un poco después del ahora, todo es memoria.

Último intento de representación: La vida de Pier Paolo Pasolini.

Cito:

Estoy contento como una oveja, porque me siento físicamente bastante bien, si me sintiese muy bien estaría tan alegre como un reno. En estos últimos tiempos me entregué con ímpetu a la música. Un acontecimiento cuya importancia es para mí esencial: Beethoven. Las escuché casi del todo, atentamente, sintiendo un placer y una consolación grandísimos (Pasolini 2005, 32).

Última cita. Morir no es placentero aunque nos mintamos lo contrario. Escucho un ruido ensordecedor, es el último respiro antes de partir, no siento más los ojos, ni los pómulos, ni los dedos, menos de la cintura para abajo. El ruido se hace cada vez más profundo, mis tímpanos no pueden seguir adelante, quiero morir, deseo dar el último respiro antes de que llegue alguien por mí. Ellos ya se han ido, escucho el terrible silencio que lo avecina todo, que lo prevé todo, que lo aniquila todo. Las olas del mar no son más que grandes paredes oscuras, no puedo moverme, mi sangre ha salido completamente de mi cuerpo y aún no estoy muerto. Las luces seguramente seguirán ahí, al igual que las estrellas, el ruido entra por todos los poros de mi piel, es la sensación más fuerte y terrible que he sentido en mi vida, no puedo seguir bailando, simplemente prefiero quedar aquí inerte, no hay nada más después de la vida, nada más. Mi cuerpo descompuesto y ese ruido que lo abarca todo, siempre quise vivir bailando, siempre quise compartir mi cuerpo, mi mente, mi sentir. Ahora la nada está llena de cochambre y ruido. Ésta es la muerte. No hay más esperanza de nada. No hay luz, tampoco oscuridad. Hay sólo un ruido

que no me permite dormir. Parece que la muerte es una asesina vengativa que no quiere dejarme ir sin antes sufrir la peor de las torturas. Dejen al menos escuchar el mar.

(El intérprete tomará las fotografías junto con la fotografía de él desnudo. Como para salir. Se sienta entre sus recuerdos)

No hay más un baile. No hay más luces. Unos mueren, mi hermano no está más, él no está más. Dejaron algo. Dejaron cosas. Mi piel, aquí, mi llanto, allá. Mi estar. Yo sigo como si esto fuera vivir. Siempre fue así. No se puede hacer volver a nadie. La nada, después de la muerte no hay nada. La humanidad dejó de serla hace ya mucho tiempo. No hay esperanza y la experiencia se vuelve algo imposible. La libertad está en el terminar, en el soltar, en el dejar. Por ello lo único que vale la pena es vivir y sentir, sentir tanto que la muerte penetre en nosotros en vida, para que cuando llegue sepamos a qué sabe, la abracemos y volvamos a soltar.

Miro hacia la izquierda, dicen que los muertos nos hablan del lado izquierdo, que lo siniestro yace de este lado del cuerpo, yo lo único que sé es que lo siniestro, lo *sinistro*, lo que parece espantoso, es hermoso al fin. Mirar hacia la izquierda, hacia lo chueco, hacia lo malhecho, hacia lo imperfecto quizás sea el camino hacia la libertad, y lo que encuentro al final es la muerte esperando.

Voy hacia ella, me toma de la mano, va hacia mi lado, está a mi lado, día y noche. Ahora camino por las playas, por los mares, por los cielos, todos los muertos del mundo no esperan el juicio final, caminan de puentes y luces, de infiernos y diablos, pero libres, otros, otros logran ser, lo que no fueron aquí. Yo no sé quien soy, pero sé que la única manera de abrimme es mirando para otro lado, y este lado siniestro de mi cabeza, expuesto aquí con desazón y fe, quizás sea un pequeño intento de lograrlo. Sé que es imposible, igual lo seguiré intentando una y otra vez, como él. Hasta encontrarme con mi propia muerte. Como él. Yo no soy, él, no se puede representar ni la muerte ni a otro, todo eso es una mentira, la representación de mí tampoco es posible, sólo es verdad el sentimientos con que se escribe, o la ilusión con la que se dice.

Mi hermano no volverá, ni mi padre, ni los años de mi infancia, ni la inocencia. Sólo queda la cruda de esta vida sin sabor, trataré de seguir, encontrar un final digno, aunque aquí sea imposible, porque esto sólo es un acto creado para provocarme algo, sentir vida aunque sea desde aquí. Buenas noches.

Bibliografía

Didi-Huberman, Georges. 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Ediciones.

Pasolini, Pier Paolo. 2005. *Pasiones Heréticas. Correspondencia 1940-1975*. Buenos Aires: El cuento de plata.

Reseñas de puestas en escena

La dramaturgia caníbal de *Psico/Embutidos: Carnicería escénica*

Luis Román Nieto

¿Cuál es nuestra fecha de caducidad? ¿La llevamos escrita en nuestra piel desde el día en que nacemos? No somos más que simple carne. Nuestro cuerpo es una bitácora antrópica que registra todos y cada uno de nuestros años cumplidos; las vivencias, los placeres, las enfermedades. No hay soporte que lo iguale. Lo único podemos valorar es el tiempo. Tiempo que al final termina triturándonos como materia muerta y desechada, carne que se echa a perder. Ésta es una de las reflexiones generales que nos deja *Psico/Embutidos: Carnicería escénica* de Richard Viqueira, puesta en escena de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana.¹ En las próximas líneas nos proponemos la reseña y la reflexión sobre uno de los montajes más ambiciosos de la compañía, así como uno de los proyectos escénicos más innovadores que se han hecho de teatro en México.

Psico/Embutidos es un viaje por el tiempo y las edades, por los encuentros. Partimos en la boca y nos sumergimos en una travesía intestinal; llena de choques, agonías, risas, abrazos, secretos y llanto. La obra desde su promoción advierte y ofrece al público una premisa bastante llamativa: es interactiva, los espectadores van a vivir una experiencia única, serán parte del teatro. No solo estarán arriba del escenario, sino que serán los protagonistas de la representación.

Al abrirse el telón, se exhibe una instalación de seis metros de altura que iguala al aparato digestivo humano. La arquitectura está hecha a base de tubos de metal, toboganes de acrílico que funcionan como intestinos y plataformas de madera que construyen las secciones habitadas por cada uno de los diecinueve actores en escena. Es en estos cuadros, edificados material y corporalmente, donde transitaba el público convertido en actor. Cada función solo admitía a cuarenta espectadores. No estaba permitida la entrada con celulares, carteras, llaves o ninguna otra pertenencia que estorbara e interrumpiera la experiencia, se entraba sin nada, salvo la ropa.

¹ El montaje también es parte de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) cuya dirección artística está a cargo de Luis Mario Moncada.



•Fig. 1. Compañía Titular de Teatro de la uv: *Psico/Embutidos: Carnicería escénica*.
Fotografía: Samuel P. Adorno. 2014-2015.

1. “Las miradas queman”

Richard Viqueira desnudó, literal y emocionalmente, a la compañía. En *Psico/Embutidos* los actores y actrices se despojaron de sus prendas y del tabú que el cuerpo desnudo representa, para contar así su propia historia. La *Carnicería escénica* parte de una trama principal que, al mismo tiempo, durante su desarrollo, cuenta otras historias, incluyendo la del espectador; tema que tocaremos en el siguiente apartado. Por ahora nos centraremos en el papel fundamental que juega el desnudo corporal.

“Las miradas queman” es una de las frases con las que nos recibe la Longaniza, interpretada por Marisol Osegueda, primer personaje que nos encontramos al iniciar el recorrido. La sentencia alude, principalmente, al desnudo físico al que están expuestos los actores, pero ¿por qué están encuerados hombres y mujeres?, ¿qué aporta a la obra un desnudo total e interactivo? Se trata de embutidos vivientes (y con mucha personalidad); los personajes son salchichas, chistorras, mondongos, longanizas, mortadelas, salamis, pepperonis, butifarras, etcétera. Son costales compactos

rellenos de sedimentos de carne, *somos pura carne*. Cada embutido lleva marcado con tinta un número, cifras tatuadas en el cuerpo, semejantes a las reses del matadero, pero es en realidad su edad, elemento importante: el viaje por el mecanismo estomacal es cronológico, se transita por un *catálogo* de personajes-actores que van desde los veintisiete hasta los ochenta y cinco años de edad. Hombres y mujeres de diferentes generaciones, cuerpos, pieles, cicatrices, olores, nos acompañan y desvisten en este laberinto de tiempos, de percepciones internas y externas.



•Fig. 2. Luz María Ordiales en *Psico/Embutidos: Carnicería escénica*. Compañía Titular de Teatro de la uv: Fotografía: Samuel P. Adorno. 2014-2015.

A pesar de que el público está muy próximo al cuerpo de las actrices y actores, no hay una exposición erótica, sino lúdica, en ocasiones primitiva. En palabras del propio Viqueira, *Psico/Embutidos* muestra “un desnudo antropológico” en el que hay momentos de verdadera intimidad entre el público y el personaje. Los embutidos se mueven, brincan, bailan, nos tocan, nos abrazan, se golpean -hay un momento en el que se ejecuta una orquesta: todos los personajes cantan mientras su cuerpo produce música o cánticos corporales, sonidos hechos con palmadas, golpes suaves al es-

tómago, al cuello, pecho, la garganta, en los brazos, muslos y nalgas-. A la par, la instalación, ese mundo intestinal, nos propone otras sensaciones: el lenguaje del dispositivo escénico refuerza la experiencia de ser deglutido; se producen oscuros, luces tenues, anaranjados, blancos, claridades, parpadeos; la arquitectura se tambalea y vibra, *el estómago realiza su proceso*. Los intestinos-toboganes nos transportan, a veces en completa oscuridad, en otras, nos encontramos con un embutido atorado ahí. Trepamos plataformas, subimos y bajamos de nivel, escalamos, nos recostamos, todo está preparado para brindarnos la experiencia completa de ir desde la boca hasta el culo.

“Estamos condenados por los genitales, en cualquier momento la curiosidad te ganará y vas a bajar la mirada”, es una de las frases dichas por la Salchicha, representada por el actor Benjamín Castro, mientras clava sus ojos negros directamente a los nuestros. En la oración, de nuevo, se alude a esa fuerza que tiene la vista. Como apuntamos al comienzo de este apartado, “las miradas queman”; la joven actriz que nos recibe al principio pide el respeto para ella y el resto de su familia de embutidos-actores ante una de las más poderosas violencias que puede haber: las miradas pueden lacerar, los ojos lo confiesan todo.

El cuerpo desnudo impone su verdad. Los embutidos en serio gozan desvestirse, disfrutan la libertad. Están orgullosos de sus marcas, pues es el recordatorio de todas las vivencias: las canas o la calvicie, las cicatrices, la piel abultada, las barrigas, la voluptuosidad de los senos o la desaparición de una mama, las cicatrices, las manchas o las arrugas, las ojeras, los lunares, incluso la ausencia que deja la muerte de uno de los actores, Hosmé Israel. En el cuerpo encontramos narrativas de la piel, historias. No obstante, en los ojos se encuentra el mayor de los desnudos. Igual a como señalaba Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropófago”: lo que obstaculizaba la verdad era la ropa, el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior (1928).

2. Antropofagia: un rito teatral

En el concepto de canibalismo con el que titulamos este texto hay una acepción enciclopédica, la antropofagia: el hombre devora a su propia especie. Y aunque ya hemos comentado que *Psico/Embutidos* es una alegoría con la carne, el cuerpo y el tiempo, la experiencia teatral volvía al espectador el protagonista de una obra diferente, la suya, podía tratar

cualquier otra cosa. Cada función ha sido personalizada, ninguna historia es parecida a la anterior.

Los personajes nos hablan con una retórica de carne; metáforas sobre la comida: nosotros somos el alimento, ¿qué tan digerible somos?; la postergación de la muerte: almacenar a la Longaniza en un refrigerador y sacarla una vez encontrada la cura para su enfermedad; el entierro: *enlatamiento* de una carne triturada en un contenedor de comida para gato; o el embalsamamiento: la preparación de un *hotdog*. En nuestro viaje nos hallamos junto a Mortadela (Gustavo Schaar/ Jorge Castillo), con la clave para viajar por el tiempo decodificada en sus brazos, él nos entrega un reloj que debemos devolverle casi cincuenta años después, ¡y logramos hacerlo! De la misma forma visitamos a la Chistorra (Karla Camarillo), marcada por los besos del amor de otros, nos abraza en su cuarto para confesarnos al oído del hijo futuro que no quiere tener, es ahí donde nos preguntamos ¿de quién es la historia, del personaje o la actriz? ¿quién habla realmente con nosotros?

Se inicia un proceso de canibalismo: escuchamos el monólogo que contribuye a la trama, pero, de la misma manera, son las anécdotas personales de cada actor, estamos frente a su cuerpo y su carne también habla. Nosotros, espectadores y protagonistas, charlamos con ellos, nos confesamos, intercambiamos secretos o experiencias, reflexionamos juntos. Como público nos desnudamos emocionalmente, algunos se arrancan la ropa también. De los embutidos sentimos sus pesares, su vello, barbas y cabello; nos humedecemos con sus fluidos: sudor, lágrimas o el desgaste de su saliva por hablar, lo corporal nunca deja de hacer su trabajo.

Y seguimos avanzando, se descubre de qué trata la obra: una Salchicha busca darle digno sepulcro a su madre que está muriendo de cáncer, mientras tanto, todos los personajes caníbales nos comen, devoran nuestros recuerdos, sentimientos. Nuestros secretos nos lo chupan a través de variadas interrogantes, nuestras miradas y reacciones son leídas. La obra nos consume. Pero nosotros somos parte activa de ese banquete; succionamos la vivencia de los actores, nos devoramos mutuamente; es un festín carnal donde nos comemos las preguntas sobre la vida, la cultura, el destino, nuestra fecha de caducidad, los martirios que quizá le hemos ocasionado al cuerpo, pues, como escribía el cubano Reinaldo Arenas: “siempre rogamos por nuestra alma, pedimos su salvación, y ella tiene su lugar asegurado, pero por el cuerpo nunca nos preocupamos y es el que lo sufre todo” (1996).



•Fig. 3. Compañía Titular de Teatro de la uv: *Psico/Embutidos: Carnicería escénica*. Fotografía: Samuel P. Adorno. 2014-2015.

“Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filo-
sóficamente”, apunta De Andrade en su manifiesto. *Carnicería escénica*
propone también una cirugía del texto. A pesar de que parte de un guión

establecido y los actores-personajes repiten la escena cuarenta veces por más de dos horas que dura la puesta, no es un ciclo de tedio repetitivo y gastado. Los trozos de carne arrancan de un mismo monólogo preconcebido que revitalizan individualmente en toda la función, pues no todo el público es igual. Se moldea y trabaja diferente con cada espectador que aporta con su historia a la aventura intestinal. Se ritualiza un concierto de diálogos simultáneos, uno por cada cuadro de embutidos.

Algo que hizo la compañía fue escuchar, literalmente, a su público, obsequiarles un espacio dentro del teatro para contar sus reflexiones. Ahí compartimos nuestra catarsis, nuestra carne, la dramaturgia canibal de nuestra piel. Pero hay que subrayar que *Psico/Embutidos* es mucho más que una pieza interactiva, es un acontecimiento teatral “contra la realidad social, vestida y opresora” (De Andrade 1928). Los asistentes transitamos dentro de un organismo que devora para vivir, como la carne, tenemos la experiencia de ser deglutidos y excretados, *lo que nos espera a todos*. A través de una dramaturgia canibal se vive el evento escénico, y el cuerpo del actor sirve como relato tangible para que cada espectador-protagonista escriba su propia obra.

Ya en los últimos minutos de *Psico/Embutidos* es cuando por fin nos aseguramos de que la delgada línea entre ficción y realidad siempre estuvo borrada. En la cúspide de la instalación nos hallamos junto a Longaniza, con sus ochenta y cinco años cumplidos, en carne y alma de la actriz Luz María Ordiales, quien nos dice: “El cuerpo es el parque de atracciones de todas las enfermedades”, mientras retira el plato con el que se cubre el busto para revelar el ciclo final del embutido: Salchicha nunca logró enterrar a su madre porque ella nunca murió de cáncer. En la mastectomía de la actriz no hay ficción alguna. Así abandonamos la puesta en escena sumergidos en una rampa que nos lleva al final de nuestro recorrido: la última estación para los seres humanos.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. 1996. *Antes que anochezca*. México: Tusquets Editores.
De Andrade, Oswald. 1928. *Manifiesto Antropófago* en línea. Recuperado el 12 de mayo de 2017. Dirección: <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>

Ficha Técnica de *Psico/Embutidos: Carnicería escénica*

Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana

Fecha de estreno: 27 de junio de 2014. Sala Dagoberto Guillaumin del Teatro del Estado en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

Dramaturgia y dirección: Richard Viqueira.

Revisión dramaturgica: Luis Mario Moncada.

Escenografía e iluminación: Jesús Hernández.

Escenofonía: Joaquín López Chas.

Reparto: Marisol Osegueda, Gustavo Schaar, Benjamín Castro, Karla Camarillo, Karina Meneses, Freddy Palomec, Marcos Rojas, Gema Muñoz, Esther Castro, Alba Domínguez, Rogerio Baruch, Félix Lozano, José Palacios, Raúl Santamaría, Héctor Moraz, Carlos Ortega, Juana María Garza, Hosmé Israel, Jorge Castillo, Luz María Ordiales y Enrique Vásquez.

Última temporada: del 28 de marzo al 9 de abril de 2017. Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz.

Angélica Azkar, un cuerpo que porta historias

César Alfonso Jiménez Rincón

Resumen

En el presente texto se analiza parte del trabajo artístico de Angélica Azkar, cuentacuentos mexicana radicada en el estado de Querétaro. Dicho análisis propone entender la narración oral como un arte del cuerpo y no solamente como un arte de la palabra, como suele afirmarse entre los contadores de historias. En ese sentido, las teorías de Judith Butler, John L. Austin, Walter Benjamin y Pablo Fernández Christlieb sirven de soporte para explicar que el cuerpo porta ciertos significados que el contexto histórico adhiere, consciente o inconscientemente, a las personas; Azkar consigue romper con esos significados y mostrar otros a través de su cuerpo cuando narra historias, pues su propuesta artística no solo está basada en lo que dice, sino en cómo lo dice, y justamente es en ese “cómo” donde el cuerpo juega un papel principal, pues los gestos de Angélica no corresponden con lo socialmente admitido como femenino.

Palabras clave: narración oral, cuentacuentos, Regaladores de Palabras, CDMX, Angélica Azkar, UNAM.

Judith Butler¹ afirma que el cuerpo es una situación histórica, una manera de hacer, representar o dramatizar un contexto determinado, “es una encarnación de posibilidades, a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica”. Y como posibilidad encarnada, el narrador materializa con su cuerpo las experiencias, o material incorporal, que quiere compartir, con la excepción de que en el escenario es posible rebasar ciertas convenciones sociales. El cuentacuentos ancestral quizá estuvo circunscrito a valores más encaminados al vínculo con lo divino como en el caso de los chamanes, o tal vez a preceptos estéticos como Homero en la Grecia Clásica, e incluso a valores morales como los representados por trovadores de la Edad Media como Adam de la Halle. La encarnación de

¹ Judith Butler nació en 1956 en Cleveland, Estados Unidos. Es una filósofa que ha realizado estudios sobre el feminismo, el cuerpo, el género, la política y la ética.

esa posibilidad histórica que menciona Butler corresponde a una idea de época, y justo los escenarios de siglos atrás permitieron encarnar lo que no era posible en la cotidianidad. En el caso de los carnavales, la inversión de los valores morales era permitida, así como el travestismo en los teatros hasta el siglo xvi.

En la actualidad, el cuentacuentos posee una gran libertad para materializar una gama más amplia de experiencias. El artista puede decidir tomar de una tradición oral del norte de México, siendo del sur, algunos corridos y ubicarse en el periodo de la Revolución; es posible apropiarse de una tradición que aparentemente no le pertenece. Walter Benjamin dice que el único narrador en eras pasadas que gozaba de esa posibilidad era el marinero mercante,² quien tenía experiencias vividas de países lejanos; sin embargo, hoy, con el internet, la mayor parte de la población del mundo “modernizado” tiene un acceso inmenso a información de cualquier tipo. Es así que la convención que en todas las artes escénicas se da por hecha con el público permite la posibilidad de deconstruir la historicidad de los cuerpos, así como de su geografía, e incluso el género. Dejaremos claro que en escena lo performativo toma otro carácter diferenciado al de la realidad. Por ejemplo, una narradora oral puede hacer de hombre cuando lo diga, ya sea con gesto o verbalmente, la acción misma de encarnar otra idea de género denota su carácter performativo porque el cuerpo es la idea que se realiza, es una repetida “estilización de acciones”. Judith Butler lo expresa mejor cuando dice que:

el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la idea de un yo generalizado permanente. Esta formulación desplaza el concepto de género más allá del terreno de un modelo sustancial de identidad, hacia uno que requiere una conceptualización y de temporalidad social constituida (1998, 297).

Así, la palabra pronunciada debe ser entendida como acción misma, la cual está incorporada al artista, por lo tanto debe ser pensada de manera unitaria en el trabajo de la narración oral, y no como dos grandes partes separadas e

² Walter Benjamin consideraba que existían tres tipos de narradores: el marinero-mercante (el que viaja), el campesino-sedentario (el que se queda en su tierra) y el urbano. En la segunda parte profundizamos en este tema.

independientes: palabra y cuerpo. El hecho oral está íntimamente ligado al cuerpo del narrador, no existe una cosa sin la otra, y las acciones que resulten de esta comunión son la obra de arte presentada ante el público.

En las teorías de John Austin³ y Butler se consideran los actos performativos como una realización escénica pública y compartida, por lo tanto, contar un cuento es siempre un hecho comunitario, de interacción directa con los espectadores, la dimensión de la realización toma otro carácter y se extiende el ámbito de lo performativo. La acción realizada en escena no es única y exclusiva del cuentacuentos, es también del espectador, pues la expectación es una acción en sí misma, el narrador puede afectar al público, así como el público puede afectar al narrador. Esta afectación es directa y en la mayoría de los casos visibilizada, a diferencia del teatro convencional donde debe ignorarse aquello que está fuera de la obra. El cuentacuentos puede entablar hasta un diálogo o interrumpir una historia si las circunstancias lo demandan, pues se trata del arte de compartir en su significado más arcaico: dejar participar a otros en lo que es de uno. El Yo del cuentacuentos es sin duda el cuerpo mismo que está en escena; sin embargo, al narrar, se vuelve un Yo compartido que atañe a la realidad en la que está. Judith Butler lo expresa mejor cuando dice: “los ‘actos’ son una experiencia compartida y una ‘acción colectiva’, [...] este acto evidentemente no es un acto solitario” (1998, 306).

Por lo tanto, la performatividad será entendida siempre como acciones compartidas autorreferenciales y constitutivas de realidad, donde se involucran procesos más complejos que tienen que ver con la interacción de los cuerpos reunidos, lo que significa disponer del cuerpo de manera diferente a como se hace en la vida cotidiana. Para entender mejor este planteamiento y los anteriores presentados en este texto, haremos un acercamiento al trabajo de Angélica Azkar, una cuentacuentos mexicana que porta en su cuerpo los relatos que comparte en el escenario.

Angélica Azkar, narradora oral de Querétaro, presentó como parte de la programación de Regaladores de Palabras⁴, en noviembre de 2014, el

³ John L. Austin demostró que los enunciados lingüísticos también hacen cosas más allá de solo describirlas. Este pensador afirma que, dentro de las circunstancias extralingüísticas apropiadas, lo lingüístico puede conllevar una acción concreta, por lo que distingue entre dos tipos de palabras: 1) las constatativas, aquellas que solo describen cosas o afirman hechos; y 2) las performativas, las que realizan lo que enuncian (Austin 1955, 6).

⁴ Regaladores de Palabras es un programa artístico y de fomento a la lectura auspiciado por la unam, en el que programan a narradores orales cada sábado y domingo durante gran parte del año en tres centros culturales de la misma institución.

espectáculo *Soneando cuentos*, una obra de narración oral donde incluye a un jaranero y a una zapateadora. El espectáculo comprende cinco cuentos, tres canciones completas y la intervención intermitente de la zapateadora, quien baila sobre un cajón de madera. Los temas y el origen de los cuentos son de diferentes culturas, por ejemplo, cantó “Duerme negrito” de la tradición folclórica de Sudamérica y cuenta *Rey y Rey* (2000), de las escritoras holandesas Linda De Haan y Stern Nijland.

La historia de *Rey y Rey* narra cómo una reina está cansada de gobernar, por lo que obliga a su hijo, el príncipe, a elegir a una princesa para casarse y poder coronarse rey. Convocan a todas las soberanas de los países cercanos para que el príncipe pueda elegir a una, pero después de conocer a muchas candidatas, ninguna le gusta, hasta que llega la princesa Magdalena acompañada de su hermano Azul. Y por primera vez, en ese largo día, el corazón del príncipe comienza a latir, pues se enamora a primera vista del príncipe Azul. Los dos se casan y la reina deja de gobernar para poder descansar.

El argumento de la historia toca un tema controversial para la sociedad mexicana: el amor entre personas del mismo sexo. Y más aún tratándose de un libro infantil recomendado para niños de entre 4 y 8 años de edad. En México la adaptación al teatro de Perla Szuchmacher ocasionó polémica en el estado de Sonora, cancelando la temporada 2013 del Programa Nacional de Teatro Escolar de ese estado. Bajo estas circunstancias se puede hablar de censura.

En el caso de la presentación de *Soneando Cuentos* en Regaladores de Palabras de la UNAM, donde se incluye la narración del mencionado libro, Angélica Azkar cierra el espectáculo con *Rey y Rey*, con un público familiar de aproximadamente 150 personas, en su mayoría niños de todas las edades, en el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco. La reacción del público fue muy efusiva, tanto padres como niños aplaudieron enérgicamente; el espectáculo generó gusto y aceptación. El acontecimiento escénico tuvo lugar indudablemente. Podría deducirse, en términos generales, que la apertura ideológica de cierto sector en la Ciudad de México no se opone a tocar temas considerados tabú con los niños, a diferencia de otras ciudades consideradas más conservadoras, donde quizá la reacción pueda ser hostil,⁵ y que Regaladores de Palabras ha formado un público

⁵ Angélica ha sido criticada en Ciudad de México y varios estados del país por colegas cuentacuentos, profesores y gestores culturales debido a la forma y el contenido de sus cuentos.

capaz de escuchar una gran gama de tópicos y estilos artísticos en su programación.

¿Pero qué hay que decir sobre el cuerpo de la narradora? Angélica es una mujer corpulenta, que no usa maquillaje, con cabello muy corto y que usa lentes de pasta. Para *Soneando cuentos* portaba una camisa y un pantalón, ambas prendas blancas, holgadas y rectas, un chaleco del mismo color con pequeños bordados de colores a los costados, calza zapatos deportivos color rojo y usa arracadas. La mirada y algunas expresiones verbales de la narradora dan la sensación “de pocos amigos” cuando entra al escenario y durante toda la función. Su voz tiene un tono grave y suele usarla para emitir onomatopeyas o gritos. En ocasiones parece brusca con su cuerpo y sus palabras, pero a pesar de eso logra encantar a los niños con esa tosquedad, por lo que se puede deducir que su actitud en el escenario es intencional y que quizá corresponda a un propósito dentro del acontecimiento escénico o, quizá, con la forma propia de ser de la narradora.

Hay marcas en el cuerpo de Angélica que dan indicios sobre los temas que presentó en el espectáculo mencionado. Los tópicos giran en torno a los derechos universales de las personas, el racismo y el respeto a la diversidad. Ella es una mujer que se relaciona poco con lo que se ha considerado femenino, no solo por el corte de cabello o el hecho de no usar maquillaje ni ropa acinturada, así como los ademanes toscos o rudos y su forma de caminar, sino también por expresiones cargadas de cierta rudeza dirigidas al público como “¿Y qué? Así va el cuento”.

Según Judith Butler, el cuerpo no está determinado “por ninguna suerte de esencia interior” (1998, 299) sino de formas heredadas o gestos aprendidos, y lo aprendido en la sociedad como “femenino” se opone al cuerpo de Angélica a pesar de ser mujer, lo que posibilita deducir que la elección del cuento *Rey y Rey* es un acto de protesta, pues la apariencia física de la narradora ya representa una acción que rompe con un estereotipo establecido, hecho visibilizado cuando se coloca en un escenario, por lo tanto, hay una necesidad de manifestar una postura frente a lo convencional. Lo más interesante es la decisión de presentar esta postura a través de la narración oral para público infantil, lo que vuelve aún más sensible la recepción, pero es evidente la intención práctica del cuento, pues no solo se trata de divertir, sino de aportar “de por sí, velada o abiertamente, su utilidad; algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de

indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida” (Benjamin 1991, 3). Azkar tiene un objetivo muy concreto: promover pensamiento de género, razón por la cual narra el repertorio de historias que tiene, en ella es plausible un discurso de derechos humanos universales.

Angélica Azkar deja muy en claro al público el mensaje de respeto y diversidad para las personas que no siguen los estereotipos sociales, así como de los supuestos roles que determinan el sexo de las personas. Ella los rompe y los hace evidentes en escena a través de sus gestos, y reafirma esa actitud con la palabra, con las historias que narra, las cuales tienen una correspondencia en términos de ideologías con su cuerpo, el cual porta significados culturales, pero en este caso los significados están siendo reconstruidos, primeramente de la manera más visual para el arte de la narración oral, o sea, el cuerpo, y luego con la palabra dicha. Así, se afirma la teoría que defiende: la forma es contenido, el cual está siendo resignificado a través de posibilidades históricas no convencionales, para lo cual Judith Butler dice que “el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático” (1998, 299).

Y es que parece que el verdadero problema de la sociedad conservadora tiene que ver con la forma de las cosas y no con el amor entre las personas del mismo sexo porque:

uno puede detestar al impertinente, al hostil, [al gay], y al oportunista, pero siempre será por sus gestos, sus modos, sus hechos, es decir, no por razones morales ni por razones lógicas, sino por razones estéticas, por esa forma que tiene de hacer las cosas, por una serie de gestos que tienen una forma que a uno nada más no le gustan, lo cual, de paso, es una manera de decir que las razones morales o lógicas son también estéticas (Fernández 2006, 127).

Angélica Azkar rompe con las conductas mujeriles —o quizá maternales— preconcebidas en la sociedad. Ella no se muestra amorosa y cariñosa como podría esperarse de una cuentacuentos, sino que, siendo mujer, elige las formas consideradas masculinas para su espectáculo, la figura de lo aprendido como varonil, por lo tanto, para hombres, es visibilizada a través de un cuerpo mujer; pese a ello, los niños admiraron en ella su presencia escénica, su gran habilidad gestual y los juegos vocales que le imprimen mucho dinamismo a los cuentos narrados. Los gestos

“masculinos” con que se desenvuelve en escena fueron comprendidos por el público y aceptados, el pacto tuvo éxito, el acontecimiento escénico se realizó, lo que quiere decir que los niños escucharon, disfrutaron y seguramente entendieron el sentido de los cuentos con la presencia compartida de una mujer tan particular como es Angélica Azkar.

Así pues, para estudiar al arte del cuentacuentos como acontecimiento escénico, debe 1) ser entendido desde el cuerpo (la voz entra en el espectro de este concepto), 2) también debe considerarse el carácter de lo performativo en tanto autorreferencial por portar en el cuerpo mismo el significado de lo que realiza en escena, pues la voz, los gestos, los movimientos y el vestuario materializan el relato a ser compartido a los espectadores; y 3) como constitutivo de realidad, porque es de ella de donde deviene el contenido de su ejercicio artístico a un nivel social, político, estético o de cualquier ámbito.

Bibliografía

- Austin, John. 1955. *Cómo hacer cosas con palabras*. Trad. Universidad de ARCIS [en línea]. Recuperado el 11 de enero de 2016 de: http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
- Benjamin, Walter. 1991. *El narrador*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus.
- Butler, Judith. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Trad. Marie Lourties en línea. Recuperado el 20 de enero de 2016 de: <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>
- De Hann, Linda y Stern Nijland, Stern. 2005. *Rey y Rey*. Barcelona: Editorial Serres.
- Fernández Christlieb, Pablo. 2006. *El concepto de psicología colectiva*. México: UNAM.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Lo visible y lo invisible*. Trad. Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

LOOP, Microcosmos humano de Vivian Cruz

Amayrani Peralta López

Es natural que el hombre se pregunte hacia dónde va, de dónde viene y qué hace aquí. Estos cuestionamientos nos siguen a lo largo de nuestra vida y son importantes, ya que nos colocan en un espacio y tiempo, sin ellos no sabríamos hacia dónde dirigirnos. Es por eso que *LOOP, Microcosmos humano* de Vivian Cruz nos pone en el lugar más simple y al mismo tiempo el más difícil de nuestras vidas, aquí y ahora.

Esta es una puesta en escena interpretada por doce estudiantes del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) próximos a egresar. En ella conviven diversos lenguajes escénicos: el teatro, la danza, proyecciones de video, música en vivo, uso de objetos, *video mapping*, etcétera. A través de estas expresiones escénicas nos dirigen por un viaje emotivo y sensorial. Estos jóvenes nos narran anécdotas de vida significativas que han marcado quiénes son. Estos testimonios invitan al espectador a involucrarse afectivamente con ellos y así reconectar esos *loops*, esos lazos que perdemos los humanos para con otros humanos.

A través de este ensayo utilizaré perspectivas teóricas de los estudios del performance para examinar esta puesta en escena. Considero que esta pieza escénica tiene elementos a analizar sobre la memoria y biografía desde la propuesta de José A. Sánchez en su texto *Ética y representación*. Dentro de esta puesta en escena otro elemento interesante es el uso del cuerpo y las capacidades técnicas que proponen los intérpretes, por lo que plantearé los usos *performativos* que éste tiene a partir de las definiciones de Erika Fischer Lichte y Diana Taylor. Por último, esta puesta en escena puede ser catalogada como una pieza liminal por su proceso de creación y uso de distintas disciplinas en el escenario, por lo que me apoyaré en el texto de Ileana Diéguez, *Escenarios liminales*, para respaldar este planteamiento.

La directora

Vivian Cruz es una actriz, bailarina, coreógrafa, directora escénica y video artista. Inicia su trabajo escénico en el teatro, estudiando la carrera de actuación en el CUT, y más tarde en la escena dancística trabaja dentro de la

compañía UTOPIA Danza-Teatro de Marco Antonio Silva . En entrevista, la coreógrafa me relata el principio de su carrera y cómo surgió de manera natural el diálogo interdisciplinario entre el teatro y la danza (2016). Uno de los procesos más significativos como bailarina y actriz es el que lleva a cabo en la compañía *Última vez* de Win Vandekeybus —en Bélgica— durante tres años.

Esta creadora se ha interesado en el trabajo corporal desde distintos lenguajes artísticos, los escénicos, pero también desde la multimedia. Se ha especializado en la realización de videos de arte y videodanzas, colocando al cuerpo como protagonista de movimiento y narrador visual. Estas dos facetas, la escénica y la video artística, se conjugan para realizar sus puestas en escena. Menciona en entrevista que lo que más le gusta del trabajo del video es la edición, ya que en ella se puede crear coreografía (2016).

En su experiencia en Bélgica como bailarina y actriz, trabaja sobre el escenario con cine y danza. Menciona que los procesos de creación con Vandekeybus implicaban una “amalgama de cultura artística en todas sus formas y todos sus lenguajes” (2016). Se nutrían de diversas disciplinas artísticas, como la literatura, las artes plásticas, y mucho cine, esto con el fin de documentarse y dominar el tema antes de traducirlo a la escena.

Respecto a la creación de obra y los procesos creativos, Cruz menciona que todo se lograba a partir de una investigación de movimiento. Su lenguaje escénico nacía de una investigación sobre el propio cuerpo y sobre el cuerpo de los otros en continuo diálogo. Como resultado de estas exploraciones escénicas se creaban sus palabras, el movimiento. Saltos, caídas, cargadas y desplazamientos particulares de la compañía *Última vez*. Esta coreógrafa lo describe como “expresarse a través de la animalidad espontánea del humano” (2016).

El lenguaje de esta compañía se acerca a la poética del *Physical Theatre*, ya que “se trata de una teatralidad predominantemente gestual y visual, también híbrida (en diálogo con la danza y el arte acción), experimental (rebelde a los cánones tradicionales), abierta a nuevas tecnologías” (Fediuk y Prieto 2016, 15). Cruz, heredera de estos planteamientos escénicos, regresa a México en 1995 para desarrollar su propio lenguaje e inquietudes. De la misma forma, se apoya del cine, el teatro, la danza y el video para construir su estética.

Diseñador multimedia

Héctor Cruz es un diseñador visual, fotógrafo, director de video y multimedia. Se ha desarrollado como productor visual de espectáculos escénicos. Ha trabajado con distintos artistas mexicanos y extranjeros como colaborador, diseñando espacios a partir de multimedia. Algunos de ellos son: Wouter Van Looy, Alicia Sánchez, Juliana Faesler, Mariana Gándara, Fukuko Ando, Wakal, Marisol Cal y Mayor, Alma Gutiérrez, Sara Pinedo, Laura Uribe, Juan Soriano y Javier Marín entre otros.

La colaboración con la directora se remite a varias piezas interdisciplinarias donde combinan danza, teatro, música y multimedia, a través de la compañía Landscape-artes escénicas. La amalgama de estos dos artistas es patente y se puede apreciar dentro del *Chroma Project*, que son cinco puestas en escena y un registro video artístico donde colaboran juntos.

Dentro de este proyecto ha creado diseñado y realizado los dispositivos multimedia y video proyección escénica de gran formato dentro de obras como *Azul*, *Rojo*, *Violeta I*, *Violeta II* y *Orangina*. De la misma forma, ejecutó la “realización de cámara, foto fija y registro del documental *La vida después de los cuarenta* parte del proyecto titulado *BLANCO Laboratorio Mándala*”, lo que nos revela la capacidad de comunicación y conciencia que han desarrollado juntos a través de estos años.

La obra

Esta pieza es un proceso de titulación, por lo que muestra una puesta en escena resultado de un taller de investigación escénico con duración de doce semanas. El lugar en el que se presentó es la caja negra del CUT: un espacio cuadrado con paredes y techo alto, los muros no están pintados por lo que se puede ver el color del cemento. Al entrar a la caja negra podemos observar a los doce intérpretes acostados en el piso, atados por una pequeña cuerda de alguna parte del cuerpo hacia la esquina inferior derecha del escenario.

El público se sienta de forma frontal, a la italiana. El espacio entre el público y los intérpretes es muy reducido, por lo que estamos cerca y se pueden apreciar los detalles con claridad. Del lado derecho del escenario se encuentra una pequeña cabina de audio. En este espacio se enciende una especie de lámpara de queroseno, que es mucho más grande que las de su tipo y dentro de ella no tiene sólo un foco, sino muchos pequeños foquitos, como una serie.

Las luces del foro se apagan lentamente y comienza el espectáculo. Todavía con los cuerpos en el piso se oye una voz grave que pronuncia ideas vinculadas con otra realidad, con otro tiempo-espacio y expresa incertidumbre de sí. La voz calla y los cuerpos comienzan a levantarse poco a poco y a soltarse de ese hilo que los conectaba a un poste, que se encuentra en la parte inferior derecha de las butacas donde nos encontramos sentados. Las primeras escenas suceden sin texto. Los doce cuerpos en escena sólo realizan acciones con los brazos, abrazan, recogen, hablan a media voz y se preguntan suavemente ¿quién soy? Acciones significativas, que con gestos narran una anécdota. Poco a poco, estas acciones pasan a ser más grandes e involucran cada vez más al cuerpo.

Aquí es necesario hacer una aclaración de la importancia que tendrán ciertas acciones a lo largo de la puesta en escena. Reconoceré a estas secuencias de movimiento como “actos performativos”, según Fischer Lichte, ya que en ellos se encuentran acciones corporizadas y producidas por los intérpretes que “generan una identidad” (2011, 54). Estas secuencias, serán el germen de cada escena más adelante. Cada intérprete coloca en ellas textos y acciones autobiográficas, menciona en entrevista el actor Omar B. Betancourt (2016).

De la misma forma estos *actos performativos* otorgarán contundencia a los cuerpos que, sin expresar un texto, expresan una situación, ya que reflejan una personalidad. La música que inunda el escenario nos introduce a una atmósfera que compartimos con los intérpretes en escena. Los cuerpos se reconocen y una fuerte marea de energía inunda el escenario, algunos corren, otros brincan, saltan sobre otros cuerpos, se encuentran y tropiezan.

Los cuerpos en escena van vestidos con atuendos contemporáneos que corresponden a su edad. Hay cinco cuerpos femeninos y siete masculinos. Con el torbellino de energía, los cuerpos femeninos se lanzan a los cuerpos masculinos, abrazándolos tan fuertemente que parecieran no verse desde hace años, un gesto de arrebato que, al culminar en un abrazo, sugiere amor, deseo, cariño y pasión. Poco a poco bajan, se alejan y la acción se repite. Quedan seis cuerpos en escena, tres femeninos y tres masculinos repitiendo la misma acción.

El grupo se presenta, y de aquí en adelante, cada uno tomará su turno para narrar. Desde la palabra, el gesto, acciones y varios dispositivos más, expondrán estos *actos performativos*. La pieza se divide en escenas que cada intérprete protagoniza con un testimonio autobiográfico. Frente a una au-

diencia de más o menos cincuenta personas, estos jóvenes actores expresan un episodio no grato que hace referencia a la pérdida de estos *loops* (lazos). Ellos exponen sus miedos, dudas, dolores, penas y cargas, que en varias ocasiones vienen de fuera, de otra persona, y el dolor recae en ellos.

En cada escena el cuerpo de los actores es el vehículo por el cual se expresa el rompimiento emocional. Respecto a esto, Taylor nos dice: “El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo)” (2011, 12). Aclaración que nos ayuda a dimensionar las capacidades expresivas que generan estos cuerpos para afirmarse dentro de su testimonio autobiográfico.

La mayoría de las narraciones apuntan a la sensación y a lo que les incomoda. Los datos precisos no son necesarios, no es una explicación literal. Se refieren a un tú, un él, un ella, y otro ser, una situación, algún lugar y raramente los nombran. Mientras uno narra, el resto de los ejecutantes está en el espacio para apoyar la acción o la imagen de la escena.

“En el recuerdo verbalizado, el cuerpo no es suplantado, no es representado, y su singularidad no es puesta en duda ni sometida a principios estructurantes cerrados” (Sánchez 2015, 314). Lo que nos aclara este autor respecto al recuerdo es que el cuerpo no está lejos de la palabra. Al evocar estas situaciones, los intérpretes no se representan a ellos mismos, son ellos mismos en escena. El cuerpo no se convierte en personaje, el cuerpo vive, el cuerpo siente y el cuerpo expresa, por tanto, el cuerpo es, no representa qué es.

Cada escena es un fragmento de una historia de vida y, al mismo tiempo un fragmento de la composición total de la obra. La narración da pie a una serie de elementos y dispositivos (música, iluminación, composición visual con los cuerpos, proyecciones, uso de escenografía, etcétera) que acompañan al cuerpo y al texto. Dentro de la puesta en escena se observa una clara relación entre los textos y los dispositivos multimedia que acompañan a los ejecutantes en sus narraciones.

Por ejemplo: Un joven le rapea a la luna. Le reclama haberle quitado a su padre, a su madre pero al mismo tiempo se fascina por ella. Le resulta malvada, y también le maravilla su luz, su grandeza. Antes de que el joven comience con su texto, aparece en una pared de la caja negra, un círculo de luz que alude a la luna llena. El intérprete (Romanni Villicaña) comienza su texto y empiezan a aparecer más lunas en las paredes, él intenta alcanzarlas. Sin que el espectador se lo espere, el actor sube del lado derecho

del escenario, por un tubo vertical superior pegado a la pared que es parte de la parrilla de iluminación. Desde ese lugar continúa rapeando y disfrutando su cercanía con la luna, ya que al encontrarse elevado pareciera que está en medio de ella. Termina su texto, perdonando y admirando la luna. Cuando baja del tubo sus compañeros están ahí, y con gestos expresan su apoyo, lo reciben.

El intérprete realiza en escena una metamorfosis, al expresar emociones que resultan muy honestas, su cuerpo, su voz y sus acciones cambian de la forma que inició a la que termina. Y con esta acción lava un poco el resentimiento que sentía por la luna. Esta escena es apoyada por el rapeo, la iluminación que alude a varias lunas y la música. Las dimensiones del espacio y el apoyo visual nos transportan a otro espacio.

Cuando Villicaña termina la escena, su cuerpo parece claramente afectado por el testimonio que nos acaba de compartir. Respecto a esto, Sánchez nos dice: “la voz y el relato no constituyen el único procedimiento para la manifestación de “memorias vivas”. También las imágenes pueden resistir la representación y ofrecerse a un ejercicio de memoria corporal” (2015, 314).

Estos intérpretes ofrecen un testimonio en ocasiones, pero en otras es muy poco el texto que acompaña al cuerpo, manifestando esta *memoria viva* a través de la corporización de la situación. En ciertas escenas, como la que describiré a continuación, son los *actos performativos* las que guían la historia.

Ella tiene el cabello largo y ondulado. La escena comienza con una chica (Ariana Candela) y un chico (Romanni Villicaña) hablando en el centro del escenario, él sostiene a la chica por los hombros. Villicaña le pregunta a ella —“¿Puedo entrar a tu casa?” y la chica le contesta —“No”. Repite varias veces la misma pregunta subiendo de tono cada vez; sin embargo, siempre es la misma respuesta. Frustrado, la suelta y se va. Otro chico llega y pregunta de nuevo —“¿Puedo entrar a tu casa?” y ella accede. Él pasa al fondo del escenario a pararse de espalda al público. Después llega otro chico que hace la misma pregunta y ella acepta, pasan otro, otra, otros. La chica permite que el resto de los intérpretes entren a su casa uno por uno, pero al entrar, agreden su cuerpo, la jalar, la empujan, le jalar el cabello, ella trata de sortearlos uno a uno. Con los cuerpos más grandes se sube en ellos, se desplaza por sus hombros y cae en brazos del que sigue. Claramente perturbada al final de la escena, expresa su frustración por haber accedido en todas las ocasiones.

Las memorias de los cuerpos son afectados por las experiencias nos dice Sánchez (2015, 313). En esta puesta en escena, mientras transcurren los episodios, podemos ver la importancia que el cuerpo adquiere. La directora y los intérpretes acentúan en el trabajo corporal un lenguaje mismo, que no necesita la palabra para narrar, pero que apoya al texto cuando es necesario.

El ojo de la directora apunta al aprovechamiento de todas las habilidades de los creadores escénicos. En ese aspecto no sólo es útil el cuerpo, sino también la voz, el canto, o la ejecución de un instrumento. Como mencionamos anteriormente, cada escena es apoyada por algún dispositivo escénico: música, canto, iluminación, proyección, elementos escenográficos o atmosfera multimedia, de igual forma por alguna disciplina complementaria. Así, vemos cuerpos que cantan, que bailan, que hacen música o que rapean.

En cada escena Vivian Cruz apuesta por la creación de espacios que enmarquen la acción. La interdisciplina está presente en la mayor parte de la obra. Las exploraciones escénicas son visuales, musicales y de movimiento. La multimedia es una herramienta importante que crea estos espacios, que potencia los cuerpos y nos trasporta de un lugar a otro.

Una escena que tiene un evidente cambio dimensional es la que protagoniza Diego Ávila, que toca un violín. Comienza caminando desde la esquina superior izquierda del escenario, haciendo una diagonal hacia la esquina inferior derecha, narrando un texto sobre la tragedia de la soledad. Al final de esa caminata toma su violín y ejecuta una melodía. Entonces unas proyecciones de colores comienzan a aparecer en las paredes, la pieza musical transcurre y, del fondo de la esquina derecha del escenario, se aproxima un gran plástico transparente que inunda el escenario. Las imágenes comienzan a cambiar y ahora no sólo son colores en las paredes. Se dibuja un universo, estrellas e infinito se proyectan sobre los muros y el plástico. Con la potencia de la imagen, el movimiento del lienzo transparente y la música, parece que la escena nos ha transportado a otro universo fuera de la caja negra. Observamos maravillados la potencia del espacio proyectado en la pared.

Este es un ejemplo de la capacidad y diálogo interdisciplinario que se percibe en escena. Como menciona Diéguez, cada vez más se realizan espectáculos que no caben dentro de los cánones parcelarios de una sola disciplina (2014, 23). Este trabajo es resultado de una colaboración estética en la creación visual, donde pareciera que se producen instalaciones plásticas que por sí solas podrían ser una pieza artística.

LOOP, Microcosmos humano es una obra escénica que se ajusta a la definición de *escenarios liminales*. Este concepto tiene características particulares, algunas de ellas son las siguientes: “menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la noción psicologista del personaje, ruptura con el principio de mimesis y con el realismo decimonónico, y una acentuada preponderancia de lo corporal y de lo vivencial” (Diéguez 2014, 22). Como podemos observar, a lo largo de este texto hemos abordado algunos de estos puntos, desarrollando las ideas que apoyan esta definición.

La interdisciplina de *LOOP* se puede apreciar en la poética de la obra. Sin embargo, las colaboraciones disciplinares abarcan otros universos. La directora tiene dentro de su capital cultural dos lenguajes escénicos que domina: la danza y el teatro. Esto es patente dentro la obra, ya que el cuerpo de los ejecutantes interpreta el movimiento armónicamente en el espacio. De la misma forma desarrollan secuencias que colocan a los cuerpos como certeza del camino vivido.

Al concluir su turno sobre los testimonios que guían la estructura dramática, es obvia la transformación de los cuerpos. Cansados, emotivos y transformados, recuerdan un poco de sus cuatro años viajando juntos. Recuerdan el camino andado y se alegran de estar ahí. Los doce cuerpos han convivido todo ese tiempo y la estima es evidente.

Como público los acompañamos por un episodio de su vida que los hace ser lo que son hoy. Sin embargo, a partir de sus cuerpos, sus emociones y las relaciones que describen, pareciera que los conocemos mucho más profundamente. Ellos comienzan el viaje para preguntarse quiénes son. Pero terminamos observando juntos qué es lo que nos hace ser nosotros, ser humanos.

Estos doce cuerpos nos recuerdan que en ocasiones lo más difícil es lo que más nos define. Nos muestran lo fácil que es perder esos lazos con los que nacemos. De la misma forma, nos muestran el microcosmos que cada día construimos, que está ahí, que nos relaciona y comunica. Pero sobre todo, nos hablan de cómo no desconectar esos lazos.

Vivian Cruz apuesta sobre la experiencia escénica significativa y este es un ejemplo muy claro de esta inquietud. Estos jóvenes exploran la escena desde muchos lugares, pero también se exploran ellos mismos. Una dirección adecuada, frente al proceso creativo y frente a la escena, conjuga un espectáculo que nos conduce por tránsitos de emociones, a partir de dispositivos visuales, sonoros y cinéticos.

Para cerrar la pieza cada uno de los intérpretes se reconcilia con la parte que los estremeció. A partir de un texto final, se liberan de aquello que les hizo daño y se liberan a ellos mismos. Concluyen esta obra encontrándose y aceptándose como seres imperfectos, pero unidos. Así, terminan un viaje de cuatro años, que recorrieron juntos, pero que encuentran solos.

Fecha de representación 4 de diciembre de 2016. Caja negra del Centro Universitario de Teatro en Ciudad Universitaria. Ciudad de México.

Bibliografía

- Betancourt, Omar. Entrevista por *e-mail*. 12 de diciembre de 2016. Archivo de texto.
- Cruz, Vivian. Entrevista en vivo. 24 de noviembre de 2016. Archivo de audio.
- Diéguez, Ileana. 2014. *Escenarios liminales*. México: Paso de Gato.
- Fediuk, Elka y Antonio Prieto. 2016. "Introducción. En torno al cuerpo y a su realización escénica" en *Corporalidades escénicas*, eds. Elka Fediuk y Antonio Prieto. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 9-26.
- Fischer Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Sánchez, José Antonio. 2015. *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- Taylor, Diana. 2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica" en *Estudios avanzados del performance*, eds. Diana Taylor y Marcela A. Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.

Reseñas de libros

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo

Claudia Gidi

México: Toma, Paso de Gato,
Universidad Veracruzana, 2016, 264 pp.

Surisaraí Aurelia García Anell

Con el fin de analizar múltiples obras mexicanas contemporáneas con determinadas características de construcción, este libro realiza un breve y cabal recorrido histórico por dos caminos de expresión artística aparentemente contrarios: la tragedia y la comedia. ¿Dónde y por qué inicia la campaña de desvalorización de la comedia?, ¿puede hablarse de tragedia en el siglo XXI?, ¿existe la posibilidad artística de comunión entre tragedia y comedia? Éstas y otras cuestiones son ensayadas en este estudio. Citando los embates y discusiones circundantes formulados a lo largo de los años, se indican clasificaciones, funciones, modelos, todo lo concerniente a esos géneros, de forma breve pero puntual, para que el lector pueda sumergirse por completo en esta búsqueda.

El recorrido de las reflexiones teóricas acerca de la tragedia y la comedia dista mucho de encontrarse a la par. La tragedia ha sido objeto de numerosos estudios iniciados con la *Poética* de Aristóteles, mientras que la comedia no ha gozado del mismo afán teorizador, lo que, por un lado, le ha permitido al género una versatilidad más amplia de la que gozó en sus inicios la tragedia, pero que, por otra parte, ha reducido, mas no limitado, las reflexiones teóricas de su estructura y efecto.

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano, de la doctora Claudia Gidi, fue editado en el 2016 por Paso de Gato en colaboración con la Universidad Veracruzana, y forma parte del proyecto de investigación *Manifestaciones de la risa en la literatura hispanoamericana*, apoyado por el Fondo Sectorial de Investigación para la Educación. En sus 264 páginas, la autora recopila las ideas que se circunscriben a la comedia, las cuales parten de los estudios realizados previamente de la tragedia.

El estudio de Claudia Gidi inicia a partir del reconocimiento de dos visiones ante la vida: la seriedad y la risa. A su vez, determinadas manifes-

taciones artísticas encuentran en dicha dicotomía un medio que permite de forma más adecuada la transmisión de sus intereses. La seriedad ha encontrado en la tragedia —como uno de los medios específicos por los que se expresa lo trágico— su principal, y no único, exponente. Es en el primer apartado donde se hace una revisión de las características de dicho género en tres momentos determinados de la historia: lo concerniente al pensamiento clásico, a las ideas del neoclasicismo francés y a las opiniones de la tragedia en la actualidad.

Para el estudio de las ideas clásicas se toma como referencia a la *Poética* de Aristóteles, así como las anotaciones de Juan David García Bacca sobre la misma y la *Epístola a los pisonos* de Horacio. De la teoría francesa se realiza una revisión rápida del neoclasicismo en general: sus móviles, iniciadores y expresiones del mismo, tomando como ejemplo a Nicolás Boileau con su *Arte poética* y a Jean Racine. Para lo que toca a los estudios de la tragedia en la actualidad, se exponen brevemente algunas ideas sobre la tragedia de Friedrich Nietzsche y de George Steiner. Sobre este punto es interesante resaltar la postura de la autora ante las posibilidades que Steiner plantea del futuro de la tragedia —a saber: muerte, cambio o resucitación de la misma—, en la que sostiene que la tragedia se transforma a lo largo de la historia y adopta consecutivamente los rasgos característicos de su tiempo, por lo que no existe un único modo de tragedia. Se detiene en *Las adoraciones*, de Juan Tovar, y *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, como obras que ejemplifican la memoria del género estudiado, así como en *Felipe Ángeles*, de Elena Garro, obra en la que también se identifica dicha memoria, pero que sirve además para ejemplificar las características del héroe trágico, uno de los componentes que ha permanecido con mayor grado en la pervivencia del género.

La risa es junto con la seriedad otra visión distinta del mundo, esta visión, que se expresa en mayor grado a través de la comedia, es el tema central del segundo apartado, en el que se revisan, de igual forma que con la tragedia, las ideas más sobresalientes sobre la teoría del género, para lo que se mencionan las teorías relevantes de la antigüedad grecolatina, la patrística y las ideas de la Francia de la Edad Media. La investigación apuesta por una perspectiva histórica, que ineludiblemente inicia con Aristóteles, con aquella cita minúscula de lo referente a lo que le corresponde imitar a la comedia: lo ridículo. Luego de un interesante resumen de la forma en que la comedia se va cargando de connotaciones negativas (sobre todo en la Edad Media), se estudia con mayor detenimiento las ideas de Boileau

y Molière sobre lo cómico: unas que defienden la necesidad de “controlar y limitar la risa” para convertirlo en un método eficiente de instrucción, frente a otras que se inclinan por la reivindicación de lo cómico y su efecto “curativo”, destacando la importancia del placer, la diversión y el gozo. Más tarde, la autora aborda las características de dos tipos distintos de risa, una en la que su principal eje rector es su “espíritu crítico y combativo” y la otra que discurre en los confines del absurdo. Para esta última, se analizan *La última puerta*, de Usigli, y *La grieta*, de Sabina Berman.

Para el tercer y último apartado, Gidi estudia *Molière* de Sabina Berman como una propuesta estética de comunión entre las dos visiones revisadas en los apartados anteriores. Hace un análisis de los recursos estéticos y compositivos que utiliza Berman para el tratamiento de la seriedad y la risa en su obra, destacando como uno de los más importantes la personificación de cada visión en los personajes de Molière y Racine (como máximos exponentes de la comedia y la tragedia respectivamente), que en un atractivo juego con los personajes y las situaciones logran, para el final de la obra, impregnarse en cierta manera de algunas características del otro o de la postura que personifican.

Como crítica, Claudia Gidi logra de buena manera ejemplificar el deber que ella misma menciona sobre la teoría literaria, que no es otro sino el deber de estudiar los nexos, diálogos, pugnas e inspiraciones en los textos para poder desentrañarlos con mayor justeza. Si bien se ha dicho mucho de la comedia y la tragedia, trabajos como éste ayudan a acercarnos a esa justeza de entendimiento sobre estos dos géneros y las respectivas visiones que representan, así como a naturaleza que rige la necesidad de los humanos, luego de tantos años, a seguir explorando los confines de la tragedia y la comedia.

Ética y representación

José A. Sánchez

México, Paso de Gato, Serie Teoría y Técnica, 2016, 367 pp.

Rodolfo Obregón

En un país y un medio editorial donde una edición de 1000 ejemplares toma entre cuatro y siete años para venderse, el hecho de que el primer tiraje de *Ética y representación* se haya agotado en menos de seis meses resulta particularmente significativo. Y desde luego lo es mucho más de una inquietud derivada del clima que vive el país que de algún cambio sorpresivo en el consumo editorial. No hay duda de que, en momentos de barbarie y brutalidad inimaginadas, las preguntas sobre la ética –que, como explica el autor, “opera en el ámbito de la práctica” (2016, 21)– resultan ser las más urgentes de plantear.

Si a esto sumamos la confluencia en el término “representación” de las esferas estética y política, un título como éste adquiere su carácter de urgencia. Cuando creadores y colectivos escénicos de todo el país debaten en torno a la manera de tratar las múltiples situaciones que configuran la profunda crisis de la vida pública mexicana, cuando en todos los espacios críticos se discute sobre la pertinencia de tales reacciones artísticas y sus relaciones con la acción efectiva de la política, la precisión y complejidad de un estudio como el de José A. Sánchez se convierte en una referencia imprescindible para esa concurrida conversación.

A pesar de la estructura del libro –compuesta por breves viñetas teóricas que dan seguimiento de manifestaciones artísticas ejemplares, en las cuales el autor introduce una propuesta lúdica que permite reordenar el contenido conforme a los personales derroteros del lector, la consistencia del tema se sostiene por una mirada que ahonda desde la definición de los conceptos básicos hasta el escudriñamiento de relaciones entre ellos y de los múltiples fenómenos imbricados.

Ya en las definiciones de los conceptos básicos, el estudio hace una muy importante aportación, especialmente en los territorios del pensamiento que se expresa en lengua española. Al abordar el concepto de “representación”, el autor introduce una distinción analítica de los diversos

tipos existentes (mental, mimética, dramática, escénica y simbólica, como delegación) y su función en múltiples ámbitos (del conocimiento, de la ética, la estética y la política), que resuelve finalmente el problema de la polisemia de la palabra, aquello que ha dificultado tanto la traducción del pensamiento que se expresa en lenguas, como el alemán, que posee vocablos para cada tipo específico, o el inglés, donde su concurrencia con otros significados del término “performance” ha provocado equívocos irreparables.

Mas no satisfecho con esa distinción, que tiende a separar para su conocimiento aspectos que en la realidad suelen entremezclarse, se observan a continuación la confluencia e interrelación de modos y contextos para concluir justamente que “la comunidad del término no es casual, y el tránsito de una función a otra de las distintas representaciones no es un mero defecto resultado de la ambigüedad o de la ignorancia, sino un problema intrínseco a cualquier representación” (64). Un aserto que parece alumbrar la exploración de todas las manifestaciones aledañas y prácticas artísticas revisadas en el libro.

Particularmente importante es también una de las conclusiones a que conducen la exposición y el análisis y que zanja un problema que durante mucho tiempo empantanó las discusiones de lo escénico, por ejemplo entre el teatro y el performance. A diferencia de quienes pelean con la representación (en este caso la representación mimética) para afirmar la condición de la presencia, la revisión de obras y la reflexión de las múltiples aristas de ambas condiciones permiten sostener que “presencia y representación no son términos antagónicos” (350), y que ninguna de ellas es *per se* garantía de “implicación”, una palabra recurrente en el texto, donde arraiga la cuestión ética. Una complejidad de la mirada que se extiende hasta el núcleo tabú del teatro al desmitificar también las relaciones de presencia y mediación y abrirse a la posibilidad de *contradispositivos* que, por medio de un uso crítico de la tecnología, se erigen como otra forma de comparecer o compartir una experiencia afectiva.

Al subrayar la palabra “implicación”, se hace evidente que “hablar de una ética de la representación es en gran parte hablar de una ética de las prácticas de los cuerpos” (39). De aquí que la columna vertebral de las múltiples tematizaciones que atraviesan la relación sea aquella que pasa por el cuerpo (en apartados con títulos como “Cuerpo y representación”, “Ética del cuerpo”, “Poner el cuerpo”, “El cuerpo poético”, “El cuerpo expuesto”, “Cuerpos”) y que adquiere toda su musculatura en temáticas deri-

vadas de ella (“Representación y sacrificio”, “Ética del cuidado”, “Ficción y dolor”, “Des/apariciones”, “Presencias”, “Identidades”, “Reencarnaciones”, “Memoria y violencia”). Lo que explica de paso que la edición española –recién aparecida a mediados de 2017– haya modificado el título del libro por el de *Cuerpos ajenos*.

Finalmente, el sentido de implicación como “consecuencia” o “repercusión” deriva la mirada del autor hacia ese territorio pantanoso donde naufragaron tradicionalmente las teatralidades de filiación brechtiana: el difícil paso de la toma de conciencia a la acción. El tránsito de la estética a la política. En esta rayuela ensayística, aparecen entradas que abordan su problemática (“Ética y práctica artística”, “Representación y teatralidad social”, “Representar al Otro”, “La representación de la subalterna”, “Representación y vaciamiento”, “Representación y virtuosismo”, “Documento y monumento”, “La histeria y la historia”, “Ética del testigo”, “Dispositivos de representación”) y van desde el peligro señalado por Rancière, de “que el alineamiento del arte con las causas éticas (y especialmente con las temáticas de la memoria) [oculte] una abdicación efectiva de la acción política” (346) hasta la propuesta de revalorar a la representación como “instrumento de construcción de sentido y de comunidad”, de “juego” y de (una vez más) “implicación”.

Si *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (el libro que le antecede y que injustamente no ha tenido el mismo impacto que éste) mostraba ya la consistencia de un pensamiento sobre las artes escénicas en plena madurez, hay que señalar aquí un punto de sensibilidad e involucramiento muy peculiares de José A. Sánchez que trasluce en la “Historia de este libro” y en los momentos más intensos de su escritura. Y si la riqueza de su mirada –como allá– no se limita a los ejemplos provenientes de la escena (el cine y la literatura también están presentes aquí) o a un territorio geográfico o cultural en específico, a diferencia de aquel libro, pródigo en ejemplos, en este caso los procedimientos de un puñado de artistas y escritores le bastan como modelos que invitan a la discusión (entre los que sobresalen los artistas escénicos Angélica Liddell, Mapa Teatro, Lina Saneh y Rabih Mroué o los cineastas Abbas Kiarostami y Apichatpong Weerathakul, todos ellos, como sostiene el autor, parte de una tradición de artistas que defiende “la teatralidad y la representación como medio de acción política, y que vinculan ésta al compromiso ético” (37)).

Muy significativo –para retomar el comentario inicial de esta reseña– es el hecho de que, a pesar de la estrecha cercanía del autor con nues-

tro contexto, no aparezca entre las acciones artísticas estudiadas ningún ejemplo mexicano (salvo, claro está, la temática abordada por Angélica Liddell en *La casa de la fuerza* y la experiencia mexicana de Roberto Bolaño presente en su libro *2666*). Argumento que abona, pues, a la urgencia que *Ética y representación* tiene para aquellos que ejercen la práctica artística y el sentido crítico en un México que hace mucho tiempo se nos fue de las manos. El adjetivo “ajenos”, añadido en el título de la edición española, no hace sino confirmar el planteamiento inicial. El enorme atractivo y potencial de este libro está aquí.

COLABORADORES

Gastón Alzate

Catedrático de teatro y literatura latinoamericana en California State University-Los Ángeles y coeditor de la revista *KARPA* (teatralidades y cultura visual). Se doctoró en teatro mexicano en Arizona State University. En Colombia, su país natal, obtuvo en 1993 el Premio Nacional de Ensayo del Ministerio de Cultura con un libro sobre Sófocles, Hölderlin y Mutis. Ha publicado en diversas revistas académicas de los Estados Unidos, México, Inglaterra, Colombia, Brasil, Francia y España. En el año 2011 fue escogido como Investigador Residente del Instituto de Investigación Teatral “Interweaving Performance Cultures” de la Freie Universität de Berlín, Alemania.

Fernanda del Monte

Escritora de narrativa, teatro y ensayo. Directora teatral e investigadora. Estudia actualmente el Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades en la UAM, Cuajimalpa; es Magister en Dramaturgia por la Universidad de las Artes, Argentina. Sus obras teatrales y performances han sido presentados y llevados a escena en México, Canadá, España, Japón y Argentina. Su texto *Palabras Escurridas* ganó el Premio Ariel de Teatro Latinoamericano en Toronto en el 2013. Premio Internacional de Ensayo Teatral 2013 por *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. Sus cuentos y ensayos han sido publicados tanto en México como en España.

David Eudave

Actor, dramaturgo, director e investigador teatral. Actualmente realiza el Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesor de tiempo completo en la Universidad de Guanajuato. Como investigador ha participado en congresos en México, Polonia, Reino Unido y España y tiene varios artículos publicados. Es autor de *Hara Kiri Salomé: Motivos para desconfiar del método* (San Roque, 2015) y *Santita, el caballero demorado y otros bichos de teatro para niños* (Cosa de muñecas, 2016), entre otros textos dramáticos, varios de ellos puestos en escena en México y España. Como actor ha participado en festivales

y realizados estancias en países como España, Francia, Italia, Polonia, Inglaterra, Venezuela, Ecuador, Colombia y México. Actualmente es becario del FONCA en el programa de Jóvenes creadores, como dramaturgo.

Surisaraí Aurelia García Anell

Licenciada en Ciencias de la educación. Estudiante de Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Veracruzana (UV). Becaria del Programa de Movilidad Internacional de la UV en la Universidad de Valencia, España. Ponente y asistente en diversos congresos y coloquios. Le interesa el teatro: leerlo, verlo, estudiar sobre él; actualmente realiza un trabajo recepcional de licenciatura sobre *Felipe Ángeles* de Elena Garro.

Ángel Hernández

Director de escena y dramaturgo. Fundador de “Teatro para el fin del mundo”, programa continuo de intervención y ocupación de espacios en ruina marcados por contextos de violencia y destinados al abandono, con sede en Chile, Argentina y Uruguay. Ha distinguido su trabajo dramático por la aplicación de investigaciones de campo referidas a circunstancias de conflictos sociales en diversos contextos violentos del mundo. Actualmente realiza el proyecto *Crónicas desde el exilio* entre comunidades exiliadas de la central nuclear de Chernobyl, Ucrania y Fukushima, Japón, así como *Lectura de los éxodos*, que aborda las trayectorias de refugiados de Medio Oriente y migrantes centroamericanos, auspiciado por el teatro Münchner Kammerspiele de la ciudad de Múnich, Alemania y el Goethe Institut en México.

César Antonio Jiménez Rincón

Egresado de la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana, también tiene estudios de Gestión y Producción Escénica y actuación. En 2016 obtuvo el Premio Estatal de las Artes Escénicas en el estado de Zacatecas. Coordina los Foros Permanentes de Narración Oral de Zacatecas. Ha participado como narrador oral en diferentes festivales nacionales e internacionales. Fue acreedor del PECDA en su emisión 2013-2014 (creador escénico) y 2015-2016 (grupos).

Shaday Larios

Doctora en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, en donde concentró sus estudios en filosofía del teatro. Es directora del grupo de teatro con objetos Microscopía Teatro. Desde el 2004 ha sido asesora, profesora, seminarista, conferencista y tallerista sobre puesta en escena y poética de los objetos en múltiples instituciones nacionales e internacionales. Ganó el Premio Internacional de Ensayo Teatral CITRU-Paso de Gato-arte, 2010, con el texto *Escenarios Post-catástrofe: Filosofía Escénica del desastre*.

Socorro Merlín

Investigadora de teatro, licenciada en actuación y dirección escénica, (ENAT) maestra en educación e investigación (INBA), maestra en Humanidades (UA) master en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos y doctora en los mismos estudios en Universidad de Perpignan, Francia. Diplomada en ciencias humanas y arte (INBA, ENAH, UNAM). Sus investigaciones han sido publicadas en revistas especializadas y en libros en digital y papel. Su más reciente investigación *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*, acaba de ser publicada en papel. Coordina el Seminario Historia del teatro mexicano vinculado a los procesos creativos en el CITRU.

Rodolfo Obregón

Director de escena, crítico teatral, editor y maestro. Fue director de la revista *Repertorio* (UAQ) y del Centro Nacional de Investigación Teatral (CITRU/INBA) donde actualmente se desempeña como editor. Es maestro de actuación en Argos/CasAzul y de Historia del Teatro y Teatro Contemporáneo en el CUT/UNAM. Traductor del libro *Un actor a la deriva* de Yoshi Oida y cotraductor de *Poesía en Voz Alta* de Roni Unger. Autor de múltiples ensayos y artículos y de los libros *Utopías aplazadas* (Conaculta, 2003), *Ludwik Margules Memorias* (El Milagro, 2004), *A escena* (Ediciones Sin Nombre/Conaculta, 2006) y *Sin ensayar* (El Milagro, 2016).

Amayrani Peralta López

Egresada de la Maestría en Artes Escénicas y Licenciada en Danza Contemporánea por la Universidad Veracruzana. Egresada del diplomado “Performance Year” con la compañía Tempesdanza. Actualmente desarrolla la investigación “Creación Interdisciplinaria en danza contemporánea: Estudio de caso, ‘Tr3s’ de Alicia Sánchez. La danza contemporánea en México en la década de los 90”.

Carolina Reznik

Es licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra finalizando su Doctorado en la misma Facultad. Posee una Beca de Finalización de Doctorado del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Su investigación doctoral se centra en la representación teatral griega trágica a partir de las argumentaciones de Aristóteles volcadas en la *Poética* y en la *Retórica*.

Luis Román Nieto

Estudiante de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad Veracruzana (UV). Sus áreas de investigación van encaminadas a los estudios de Género, especialmente al estudio de las masculinidades, y el lenguaje popular. Ha sido ponente en el I Congreso Internacional de Estudios de Género y Teoría Queer de la UV; y a partir de 2016 es invitado al II y III Coloquio de Letras Diversas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde noviembre de 2015 es coordinador y miembro fundador del proyecto escénico Somos Colectivo de la Facultad de Letras Españolas UV.

Diana Taylor

Directora fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Profesora en los departamentos de Estudios de performance y Español y Portugués en la Universidad de Nueva York (NYU). Fue nombrada en 2017 presidenta de la Modern Language Association (MLA). Entre sus publicaciones destaca *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), y más recientemente *PERFORMANCE* (2012) y *Acciones de*

memoria: Performance, historia, y trauma (2012). Ha editado cinco volúmenes de ensayos críticos sobre dramaturgos latinoamericanos, latinos y españoles, y varios libros digitales como *What is Performance Studies* (2016), además de ser co-editora en libros como *Estudios avanzados de Performance* (2011).

El número 12 de Investigación Teatral se
imprimió en noviembre de 2017.

Códice / Taller Editorial
Violeta Núm. 7, Col. Salud
Xalapa, Veracruz
México
codice@xalapa.com

