

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad



Vol. 3/Núm. 5
Invierno 2013-2014
Segunda época



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 3/Núm. 5
Invierno 2013-2014
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dra. Sara Ladrón de Guevara González
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Mtra. Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Dr. Miguel Ángel Flores Covarrubias
Director del Área Académica de Artes

Dr. Edgar García Valencia
Director General Editorial

Mtro. Martín Zapata Quiroz
Director de la Facultad de Teatro

Dra. Carmen Blázquez Domínguez
Directora de la Dirección General de Investigaciones

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



Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol 3, Número 5, invierno 2013-2014. Revista semestral editada por la Universidad Veracruzana a través del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro, de la Facultad de Teatro. Dirección: Lomas del Estadio S/N, col. Centro, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz, México. 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 20 de marzo de 2014 y el tiraje consta de 350 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro 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.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Investigación Teatral es una publicación del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro. Este número es posible gracias a fondos PIFI 2012.

Directores: Domingo Adame y Antonio Prieto Stambaugh

Editor responsable del presente número: Antonio Prieto Stambaugh

Coordinación técnica y de vinculación: Verónica Herrera

Asistentes de redacción: MaryCarmen Lara, Zaira Rosas y Mariana Martínez

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Martín Zapata

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (UAM-A)

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad Iberoamericana)

Ricardo García Arteaga (Centro Nacional de Investigación,

Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli - INBA)

Óscar Armando García (UNAM)

Rodolfo Obregón (CITRU-INBA)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

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)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

Diana Taylor (Universidad de Nueva York,

Instituto Hemisférico de Performance y Política)

André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Corrección de estilo: Luis L. Esparza

Diseño editorial y composición tipográfica: Rosa M. Hernández García

Imagen de la portada: Vicky de Fuentes en *Imam Hussein* (Libreto de Enrique Olmos de Ita, dirección e idea original de Felipe Cervera, 2011). Fotografía de Fezhah Maznan.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*. Facultad de Teatro. Universidad Veracruzana. Belisario Domínguez 25, Col. Centro. Xalapa, Veracruz, C.P. 91000, México

Tel. + 52 (228) 817-2134; (228) 186-4314


Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com


ISSN: 1665-8728


© Universidad Veracruzana


Presentación..... 6

ENSAYOS

 **Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto
y sus registros punitivos..... 9**
Ileana Diéguez

 **Retomando un diálogo:
realidad, estrategias poéticas y testigos en *Akropolis*
y *La investigación*.....29**
Pamela Brownell

 **Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes.....61**
Rian Lozano

 **Islam postglobal: Reflexión alteracadémica inspirada
en el Proyecto Imam Hussein..... 79**
Felipe Cervera

TESTIMONIO

 **Los líderes “efectivos” y las comunidades artísticas..... 99**
Georges Banu

RESEÑAS DE LIBROS

- ☞ *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)*, por Tomás Ejea Mendoza.....113
Ahtziri Molina Roldán
- ☞ *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, por José Antonio Sánchez.....121
Said Soberanes Benítez

RESEÑAS DE PUESTAS EN ESCENA

- ☞ *Sololoy*, de Shaday Larios.....127
Zulema Castillo Baltazar
- ☞ *Tabú*, de Abraham Oceransky.....133
Claudia Marín Inclán
- ☞ *El sueño de Martina: cine hecho a mano, teatro con títeres y electroacústica*.....139
Yoloxóchitl García Santamaría

COLABORADORES.....147

INFORMACIÓN PARA AUTORES.....152

Presentación

¿Cómo puede el teatro representar lo irrepresentable? ¿De qué manera la violencia que azota actualmente a México puede llegar a convertirse en un espectáculo? ¿Qué tipo de intervenciones performáticas pueden subvertir los discursos dominantes sobre género artístico y género sexual? Éstas son algunas de las preguntas que lanzan los ensayos de Ileana Diéguez, Pamela Brownell y Rian Lozano, presentados en este número de *Investigación Teatral*. Por su parte, Felipe Cervera analiza las representaciones “posglobales” del Islam en relación con un proyecto escénico de su autoría, mientras que el distinguido crítico francés Georges Banu regresa a nuestras páginas, ahora con una reflexión sobre el ejercicio de poder por parte de los directores del teatro euro-estadounidense, vistos como figuras de liderazgo en el seno de una comunidad artística.

En su diversidad temática, estos trabajos apuntan a nuevas maneras de investigar el fenómeno escénico, valiéndose de perspectivas interdisciplinarias en diálogo con debates actuales sobre el imaginario de la violencia (desde la puesta en escena de Auschwitz hasta la “guerra contra el narcotráfico”), las perspectivas *queer* que cuestionan los discursos normativos sobre lo “masculino” y lo “femenino”, así como el debate poscolonial en la construcción del “otro”. Igualmente, nuestros/as lectores/as encontrarán en las páginas que siguen un ejercicio de investigación-creación en el que los planteamientos teóricos van de la mano con la realización de un montaje escénico.

Por otra parte, presentamos reseñas de publicaciones que contribuyen a conocer el estado actual de las reflexiones sobre las políticas culturales de nuestro país (en el libro de Tomás Ejea sobre el Fonca) y las “prácticas de lo real” en la escena contemporánea (en el libro del investigador español José A. Sánchez, en su nueva edición mexicana). Las reseñas de puestas en escena sirven asimismo para tomarle el pulso a la escena actual de México, desde el trabajo del consagrado director Abraham Oceransky, hasta la propuesta de “microscopía teatral” de la joven creadora Shaday Larios.

Finalmente, nos da gusto anunciar el portal electrónico de *Investigación Teatral* —revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral— que ofrece en línea y de manera gratuita los contenidos completos de la revista, desde su primer número publicado en 1995 hasta la fecha. Confiamos que, ahora divulgado en el ciberespacio, el trabajo de nuestros/as colaboradores/as podrá ser conocido por una comunidad mucho más amplia a nivel internacional.

∞ Ensayos

Necroteatro.

Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos

Ileana Diéguez

Resumen

Este texto aborda las exposiciones punitivas del cuerpo en espacios públicos de ciudades y poblaciones de México durante el llamado “sexenio de la muerte” y hasta el día de hoy. Estas representaciones se consideran como un ‘necroteatro’ en el que se utilizan cuerpos rotos para producir textos corporales del terror. Las reflexiones se desarrollan desde la teatralidad que suponen estas exposiciones, tanto en la construcción directa de las escenas como en su transposición fotográfica.

Palabras clave: necroteatro, teatralidad, cuerpo roto, violencia, México.

Abstract

Necrotheater.

The Iconography of Broken Bodies and their Punitive Documentation

This text looks into the punitive exhibits of the body carried out in the public spaces of Mexican towns during the last presidential administration, known as the “period of death”. Such representations are here considered as a ‘necro-theater’ of sorts in which broken bodies are exposed to produce bodily texts of terror. The analysis is rooted in the theatricality of the exhibits, from the direct construction of the scene to their photographic transposition.

Key words: necro-theater, theatricality, broken body, violence, Mexico.

...podemos preguntarnos cómo interpretar la subversión que sufre el cuerpo humano con las mutilaciones y los cortes, en términos de los peligros que amenazan a las fronteras del cuerpo social. ¿Qué pueden decirnos acerca del pacto social y simbólico, unos cuerpos cuya deconstrucción y disposición final ha roto con todos los presupuestos naturales y culturales de la sociedad?

María Victoria Uribe (2004, 134)

Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales. Esa vulnerabilidad es parte de la característica pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya formados, primero por los participantes y luego por el productor de imágenes.

Susan Sontag (2006, 236)

Las implicaciones, ex/posiciones y representaciones del cuerpo en las artes contemporáneas de una u otra manera han estado acotadas por el lugar que va ocupando el cuerpo real en los diferentes contextos culturales y en las escenas de la vida. Hace cinco años inicié una investigación¹ en torno al cuerpo, el arte y el duelo en contextos de violencia, abordando también el modo en que las escenas de la violencia cotidiana despliegan dispositivos teatrales y performativos.

Acotada por la 'cronotopía', quiero hablar de las escenas que inciden en mi mirada, pensar el lugar desde el cual puedo mirar el cuerpo, sus representaciones y teatralidades; irremediabilmente contaminada por el lugar que tiene el cuerpo hoy en el territorio donde vivo. La disposición de los restos corporales en espacios públicos de ciudades y

¹ Se trata de una investigación sobre el cuerpo roto y las alegorías del duelo que fundamentalmente abarca contextos mexicanos y colombianos. Por razones de extensión, el presente texto sólo aborda las teatralidades del cuerpo violentado en las escenas de la realidad y su transposición fotográfica. Los resultados completos de la investigación aparecen en mi reciente libro *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Argentina, Ediciones Documenta/Escénicas, 2013.

poblados mexicanos —particularmente a partir de la guerra desarrollada durante el llamado “sexenio de la muerte”² encabezado por Felipe Calderón— busca hacer hablar a los cuerpos para representar y comunicar mensajes punitivos. Estos acontecimientos, expuestos a la mirada de otros devienen escenas en las que se expresa un ‘necropoder’.³ La realidad de esas escenas ha sido el punto de partida para abordar estas representaciones como ‘*necroteatro*’.

La noción de necropoder puede disparar percepciones complejas respecto al modo en que los poderes de la muerte se han desplegado en México. Inmediatamente pensaríamos en las tácticas para la ejecución y diseminación de la muerte que la llamada narcoviolencia ha puesto en circulación, de manera extrema, a partir del enfrentamiento a la política estatal de “combate al narcotráfico”. Pero es imprescindible considerar el despliegue del sistema de defensa de un país en función no de la protección de la vida, sino de la inserción violenta en espacios sociales para garantizar el poder de perseguir, apresar y ejecutar al enemigo, sin importar el costo de vidas que tal decisión implique.

La diseminación de la muerte y su exposición punitiva ha impulsado las más terroríficas formas de representación. Son esas escenificaciones las que proponemos leer como el despliegue de un necroteatro, esencialmente vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un necropoder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem* con propósitos aleccionadores. La escena a mostrar es configurada a la manera de una “naturaleza muerta” donde las disposiciones de las partes definen el discurso; una escena que actúa como punitivo *memento mori*.

En los teatros de la muerte o necroteatro, lo escénico toma forma no sólo por los restos corporales expuestos. Se produce toda una construcción espectacular del acto mismo de dar muerte, buscando producir efectos aterradores. No sólo se inscribe en el cuerpo un relato de horror, sino que en la puesta en espacio de sus fragmentos o “*mise en scène* del acto violento” —como ha reflexionado Elsa Blair (2005, XVII)— también

² Este apelativo es de conocimiento y uso público. En 2012 el semanario *Proceso* publicó una edición especial titulada precisamente “El Sexenio de la Muerte. Memoria gráfica del horror”.

³ Tomo el término de Achille Mbembe (2006), quien parte de las nociones de soberanía y biopoder desarrolladas por Michel Foucault para repensar el actual despliegue soberano de los poderes de la muerte, introduciendo la noción de necropoder como manifestación específica del terror actual.

se escribe un relato. Forman parte importante de esta puesta los mensajes escritos sobre cartulinas o mantas, en los cuales se expresa una desafiante soberanía y omnipotencia.⁴

Las teatralidades de la violencia son escenificaciones que convierten los acontecimientos reales en acontecimientos de representación para comunicar un relato y transmitir un significado desde una construcción icónica y corporal absolutamente vinculada al martirio del cuerpo. Pienso en la teatralidad como aquella voluntad de poner ante los ojos convocando ciertos imaginarios en estos casos —imaginarios del horror—, apropiándose del recurso mnemotécnico para coaccionar y aleccionar. Se trata de representaciones de un orden fuera de todo sistema natural que implica la invención de otro orden, otra anatomía, otra gramática corporal, otras mitologías del miedo: teatralidades distópicas que espejean una realidad altamente dislocada. Retomo la posibilidad de pensar la teatralidad como mirada que enuncia prácticas producidas en espacios absolutamente demarcados del arte.⁵

Las diversas estrategias de representación que se han impuesto en la vida cotidiana de distintas ciudades de México abarcan procedimientos en los que se pone en práctica una *tecné*, se implican dispositivos y tácticas ‘instalacionistas’ o de intervención urbana, se toman espacios para exponer teatralidades y performatividades de una espectacularidad neobarroca: ciudades dislocadas por súbitos cortes de la vía pública que ejecutan grupos armados utilizando los vehículos que arrebatan a los propios habitantes; o la disposición escénica de los cuerpos colgados en puentes viales, o incluso desmembrados y desollados y expuestos en el espacio público. Por el despliegue escénico de los poderes de la muerte que en tales representaciones se implican, las abordo como necroteatro. Si bien estas representaciones alcanzan un estatus visual y *espectatorial*, especialmente a través de la imagen mediática, importa destacar que tales

⁴ Para pensar la dimensión omnipotente que aparece en ciertos mensajes, pueden considerarse los enviados por La Familia Michoacana, un cartel que los utilizó para cohesionar a sus integrantes o para justificar sus acciones desde lo que ellos han considerado una “justicia divina”. Uno de los mensajes fundadores de la ola de violencia desatada en México fue colocado por este grupo junto con cinco cabezas en un bar de Uruapan en septiembre de 2006: “*La Familia’ no mata por paga, no mata mujeres, no mata inocentes, sólo muere quien debe morir. Sépalo toda la gente; esto es justicia divina*”.

⁵ En investigaciones anteriores Diéguez (2009) he indagado la posibilidad de pensar una teatralidad fuera del teatro, siguiendo propuestas como las de Nicolás Evreinov, Víctor Turner y Georges Balandier.

escenas han sido originalmente construidas para impactar la dinámica cotidiana, para trascender en la sociedad a manera de un *memento mori* aleccionador que busca imponer una cultura del miedo. Realizadas como *tecné*, estas escenas no generan una *poiesis* pero sí connotan lo expuesto como algo más que una corporeidad mortal. Son el resultado de un propósito que no es sólo matar, sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia y advertencia. En su construcción metonímica de restos en contigüidad, son precisamente la extensión de una realidad, una representación que no opera por sustitución metafórica, sino por la representación de “una parte de”, metonímica o sinecdóticamente, sin mediación poética.

Mis actuales percepciones sobre los cuerpos están determinadas por los desplazamientos de síntomas y patologías que emanan de una corporalidad hecha de restos y ausencias. Otra dimensión de la corporalidad se ha impuesto en el lugar donde vivimos, más allá de la verticalidad que define nuestra condición activa, o de la horizontalidad que alude a un cuerpo en descanso, meditación, caída, cansancio, derrota, enfermedad o, incluso, muerte (ésta que se define en el “aquí se extiende”, “aquí yace”).⁶ Es la inevitable visión de los cuerpos rotos y su no lugar. Los amontonamientos de cuerpos desmembrados y acéfalos, el vergonzoso crecimiento de cifras sobre las desapariciones y apariciones parciales de restos corporales, las apariciones de fosas comunes, la acumulación creciente de NNs (*nomen nescio*, sin nombre), son desde hace seis años la nueva representación de nuestra corporalidad, casi una especie de cínica fantasía anatómica.

Ante esta realidad me pregunto cómo se puede representar la ausencia, la borradura total de los cuerpos. Considerando la propuesta de imaginar, como lo hace Nancy (2003, 44), “una escritura de los muertos” en el sentido de una “escritura de la horizontalidad de los muertos en cuanto nacimiento de la extensión de todos nuestros cuerpos”, me pregunto también sobre la urgencia de imaginar una escritura de los cuerpos no encontrados, una escritura de aquellos cuerpos que no se sabe dónde están, si realmente están muertos, que ni siquiera tienen un nombre, los NN, los espectros.

⁶ En referencia al ensayo *Corpus*, de Jean-Luc Nancy (2003, 44).



© Tumba de NN “escogida” en el Cementerio de Puerto Berrío, Magdalena Medio, Colombia. Octubre de 2008. Fotografía de Ileana Diéguez.

Pero la realidad ha ido aportando imaginarios ilimitados que amplifican la sorpresa y el reto. Las reinenciones de la corporalidad desafiando los designios de horizontalidad reservados al cuerpo del *rigor mortis* —aquel que para ser expuesto debería estar ex/tendido— emergen en las prácticas de conservación y exhibición de cadáveres en los funerales de jóvenes asesinados como parte de la ola de violencia por el tráfico de estupefacientes en Puerto Rico; prácticas que popularmente se conocen con el nombre de “el muerto parao”. Estas imágenes que aportan escenas de una perturbadora teatralidad, recuerdan las fotografías *post mortem* que se comenzaron a realizar en Europa a finales del siglo XIX. En aquellas imágenes decimonónicas se impuso la costumbre de retratar a los difuntos no sólo sobre la cama o dentro del ataúd, sino en posiciones como sentados o parados, en las cuales simulaban estar vivos.



© Cadáver de David N. Morales Colón, a quien llamaban “El Matatán”. *Primera Hora*, Guaynabo, Puerto Rico. Fotografía de Vanessa Serra. 28 abril de 2010.

Me interesa el registro iconográfico del cuerpo roto y post/sufriente, ése que ha sido objeto de los más atroces actos y que cuando aparece expuesto ante la mirada pública ya no puede considerarse un ser sufriente, sino un cuerpo-cadáver que expone las huellas del dolor y el martirio del cuerpo. Me interesa lo que Javier Moscoso (2011, 15) ha definido como “la materialización u objetivación de la experiencia lesiva” de los cuerpos-cadáveres expuestos en registro representacional en espacios no artísticos, y que son utilizados para producir un mensaje de terror. También hace parte de esta investigación la representación alegórica de estos cuerpos en los marcos del arte. Indago el doble registro del cuerpo: como objeto de representación artística pero también como emblema sobre el cual se instalan relatos de poder. Las imágenes que nos enfrentan a experiencias de sufrimiento a través de elaboradas técnicas de representación, nos enfrentan también —como ha señalado Wolfgang Sofsky (2006)— a la huella de una experiencia antropológica, que en los casos que abordo son sobre todo la huella de un acontecimiento violento inscripto en los cuerpos.

La antropología colombiana ha aportado importantes estudios sobre el tema, particularmente el realizado por Elsa Blair (2005), en torno a las teatralizaciones del exceso y las maneras de ejecutar y representar las muertes violentas. Interesada por reconstruir las “tramas de significación”⁷ en la manera de representar la muerte violenta —más allá del acto mismo de ejecución— Blair señala la ejecución como un “primer acto” efectuado en un único instante y lo distingue de las formas de representación o “segundo acto” desarrollado “a la manera de dramas puestos en escena en los que intervenían otros actores, y con ellos nuevas significaciones” (2005, XXV). En este segundo acto, Elsa Blair observa

⁷ Concepto de Clifford Geertz desarrollado por Elsa Blair en el texto anteriormente citado.

una secuencia de tres escenas: a) la *interpretación* que se hacía de la muerte desde distintos lugares y con distintas voces; b) la *divulgación*, donde el acto debía ser pensado a través de los medios —o las herramientas— con que cuenta la sociedad para divulgarlo y, c) la *ritualización*, a través de las formas rituales empleadas en la sociedad para afrontarla (Blair 2005, XXV).

Los análisis de Blair se han ocupado, fundamentalmente, de las producciones colectivas de la barbarie, en particular las masacres. En las reflexiones que he ido desarrollando en torno a la representación de la violencia construida desde y sobre los cuerpos —en el contexto de la guerra desatada en México a raíz del llamado “combate al narcotráfico” declarado por el presidente Felipe Calderón (2006-2012)—, no he tomado como referencia única los escenarios de las masacres. La aparición sostenida de cuerpos individuales o en reducidos grupos en distintos espacios de las ciudades de México —inicialmente las del norte del país— fue generando esta investigación que necesariamente fue incorporando los escandalosos casos de muertes masivas y la aparición de grupos mayores de cuerpos masacrados y lanzados al espacio público,⁸ hasta las apariciones de las fosas de San Fernando, Tamaulipas (agosto de 2010 y abril de 2011) y todas las que se han seguido encontrando en diversos territorios del país. En la mayoría de los casos quedan sin esclarecer las condiciones en que se producen las ejecuciones. Los cuerpos que aparecen son asesinados de distintas maneras y en distintos lugares, para luego, reunidos, ser lanzados a otros espacios.

Si la masacre, según María Victoria Uribe, es “la muerte colectiva de hombres, mujeres y niños, provocada por una cuadrilla de individuos, caracterizada por una determinada secuencia de acciones” y las víctimas pueden ser de cuatro o más personas (1996, 162), es posible considerar que algunos de estos grupos “sembrados”⁹ en distintos espacios de un poblado o de una ciudad pueden reunir cuerpos ejecutados en más de una masacre. Tales escenas dan cuenta de la acelerada expansión del terror en el territorio mexicano, donde el cuerpo ha devenido un territorio

⁸ Para citar un ejemplo, el 20 de septiembre de 2011 en horas de la tarde fueron arrojados a la vía pública en la zona metropolitana del puerto de Veracruz 35 cuerpos con huellas de tortura (ver artículos relacionados con el evento en la revista *Proceso* núm. 1821, septiembre 2011).

⁹ Entre los términos introducidos por la violencia en México está el uso de “sembrado” para referirse a los cuerpos, objetos, sustancias o información colocada intencionalmente en determinado lugar por alguno de los grupos en conflicto.

resignificado para que a través de él hable determinado poder.

Las escenificaciones de la violencia alcanzan su punto más álgido en los cuerpos, que, como señala Elsa Blair, devienen “vehículo de representación” (2005, 48), pues la violencia habla a través de los actos ejercidos sobre el cuerpo (47). Los cuerpos de la violencia serán siempre cuerpos irreversiblemente dislocados, cuerpos que hablan a través de su descuartizamiento (A. Castillejo, citado por Blair 2005, 50).¹⁰ El texto corporal producido en estas circunstancias constituye el emblema más poderoso para el ejercicio del miedo.

Desde la experiencia de la violencia extrema desatada en México, y teniendo como punto de partida y estudio los diversos textos en torno al cuerpo violentado,¹¹ me ha interesado reconocer el lugar y los usos del cuerpo en los despliegues y representaciones de poder que se libran entre los distintos grupos por el control de los territorios y la venta de estupefacientes. Los cuerpos expuestos en los espacios públicos de México —como también sucedió en Colombia— son sometidos a lo que Foucault planteó en “El castigo generalizado” como una “semiotécnica de los castigos” productora de “una nueva anatomía en la que el cuerpo, de nuevo —pero de forma inédita— será el personaje principal” (1976, 107). El castigo extremo ejercido desde la tortura se expresa, como nos recuerda Foucault (99), a manera de representaciones; de allí que el uso espectacular del cuerpo después de haberlo sometido al máximo sufrimiento es el que interesa en los despliegues de técnicas punitivas. El cuerpo devine un recordatorio, adquiere la función de mensaje y *memento mori*. El cuerpo en registro de castigo habla en presente y en futuro: es una advertencia, una siniestra forma de “prevención”.

Elsa Blair (2010) retoma la noción de *violence extrême* propuesto por la antropóloga francesa Veronique Nahoum-Grappe para estudiar las formas extremas de crueldad ejercida sobre los cuerpos. Esta noción fue introducida por Nahoum desde 1993, en sus reflexiones sobre las guerras yugoslavas de secesión. Interesada en indagar los usos políticos de la crueldad en las sociedades contemporáneas, diferenciándola de la

¹⁰ Destaco la frase citada por Blair: “El muerto no dice nada, es puesto a hablar a través de su descuartizamiento” (Castillejo 2000, 24).

¹¹ Particularmente los textos producidos por los antropólogos colombianos, algunos de ellos aquí referenciados. El estudio de estas problemáticas en el contexto mexicano ha sido abordado más ampliamente por periodistas y escritores. Creo que aún están por aparecer las reflexiones que desde la antropología pueden hacerse sobre el tema, como ha sucedido en el caso de Colombia.

violencia política de las guerras, retoma el término en un artículo (Nahoum-Grappe 2002) para abordar los crímenes que desbordan las violencias históricas. La violencia está irremediamente vinculada al sufrimiento, como especifica la autora, y como también retoma Blair, pero “la crueldad agrega una intención de hacer sufrir todavía más, y ese ‘más’ agrega un coeficiente de envilecimiento al dolor” (Blair 2010, 47).¹²

Ésta es también la práctica que se desarrolla sobre los cuerpos en la guerra librada desde el 2007 entre el Estado mexicano y los cárteles que se disputan el control territorial. Dadas las insidiosas prácticas de mutilación y profanación de los cuerpos, considero importante destacar las relaciones planteadas por Nahoum entre cuerpo-sacralidad y crimen-violación-profanación; de manera que mutilar, violar lo más sagrado de lo humano (el cuerpo), implica su profanación, no sólo su destrucción. Al otro, al enemigo, no sólo se le quita la vida. Como si el propósito fuera borrarle su identidad, al cuerpo se le descabeza y se le hace aparecer siempre de manera separada;¹³ o incluso se le intenta degradar su condición sexual, cortándole los genitales. O se busca su desaparición lanzándolo a fosas comunes; o su disolución total, sumergiéndolo en ácidos. Pero los usos del cuerpo rematado, mutilado o desfigurado sirven para otros propósitos, más allá de rematar o desaparecer al enemigo: buscan exponer su degradación a la vista de otros y darle a ello un sentido, utilizando la disposición de esos fragmentos para hacerlos hablar y producir un mensaje corporal que expanda el terror.

Al analizar las masacres y las mutilaciones en Colombia, Elsa Blair retoma la triple función que estos eventos cumplen, partiendo de las consideraciones integradas por Gonzalo Sánchez en el Informe de la Comisión de Memoria Histórica sobre la masacre de Trujillo. Esa triple función

es preventiva (garantiza el control de poblaciones, rutas y territorios); es punitiva (castiga ejemplarmente a quien desafíe la hegemonía o el equilibrio; y es simbólica (muestra que se pueden romper todas las barreras éticas y normativas, incluidas las religiosas)” (citado por Blair 2010, 58).

¹² Cito las ideas de Nahoum en la traducción realizada por Elsa Blair y utilizada en el texto de 2010 referenciado en la bibliografía.

¹³ Más allá de las noticias diariamente publicadas en los distintos medio de prensa en México, puede consultarse la información “Decapitaciones, técnica propagandística del narco”, *El Universal* – domingo 28 de octubre 2012. En <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/201338.html>

Y esa triple función observada en los acontecimientos de violencia extrema desarrollada en Colombia es también aplicable a los propósitos que parecen perseguir los acontecimientos de extrema violencia en México, donde la muerte se multiplica mediante los actos de encarnizamiento sobre el cuerpo, o por lo que Foucault llamó —aplicado a otros contextos y acontecimientos— “el aparato teatral del sufrimiento” (1976, 22).

En las primeras páginas de *Vigilar y castigar*, Michael Foucault dispone una relación de escenas en las que el suplicio corporal se ofrecía como espectáculo. La muerte de los condenados en los sistemas penales y punitivos del siglo XVIII estaba ferozmente atada al arte de hacer sufrir. Mucho después de la llamada “era de la sobriedad punitiva” (22), marcada por la decadencia y prohibición de las representaciones de la pena tortuosa de muerte en la Europa de las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX —particularmente en Francia—, regresamos a las exhibiciones de la violencia punitiva: podemos decir que el “poder de castigar” se ha impuesto como ‘teatro’ en México durante el llamado sexenio de la muerte.

El suplicio, en palabras de Foucault, es una técnica destinada a producir un sufrimiento extremo y cuyo fin es mucho más que producir la muerte de una persona: “La muerte es un suplicio en la medida en que no es simplemente privación del derecho a vivir, sino que es la ocasión y el término de una gradación calculada de sufrimientos [...] La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor” (1976, 39).

Los rituales de sufrimiento producen marcas y transforman los cuerpos; implican la producción de representaciones que transforman lo expuesto en algo más que una corporeidad mortal, evidenciando un propósito que no es sólo matar sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora; un necroteatro capaz de hacer expandir la cultura del miedo. Dada la construcción metonímica que la caracteriza, estas escenas —restos en contigüidad— son precisamente la constatación de una realidad; una representación que no opera por sustitución metafórica, sino por la representación de “una parte de”, sin mediación poética, pero sin duda construyéndose como escenificaciones de lo real, de lo real vinculado al síntoma social (Žižek 2005), exponiendo esa parte que aún está por ser razonada; nuestra parte más siniestra que escapa a toda explicación en el orden del lenguaje.

De manera muy diferente al doble escénico que se constituye por medio de una representación poética, los cuerpos rotos instalados en el espacio de lo real y del cual son parte —metonimia pura— son también la

solicitud de otro doble, de un espejeo entre presente y futuro inmediato; esos cuerpos que desplazan y diseccionan la anatomía son el fantasma de un cuerpo por aparecer, son el doble de aquel para el cual han sido contruidos (“esto te pasaría si no...”), un mensaje corporal a otro cuerpo y el modelo de lo que está por aparecer o suceder (*memento mori*).

Pero este necroteatro busca siempre ser multiplicado, para poder cumplir ampliamente su propósito de advertencia y punición. Y si bien podemos ocasionalmente llegar a ser espectadores directos de tales escenificaciones, es mayormente a través de la imagen fotográfica y mediática que tales acontecimientos son expandidos. De ninguna manera quiero decir con ello que las fotografías de este necroteatro sean la amplificación de un estado de cosas. Pienso que son sobre todo un testimonio, una evidencia, un documento de la violencia extrema que vivimos. Son sin duda imágenes punitivas que buscan degradar más allá de la muerte a los sujetos implicados en ellas, especies de *immagini infamanti* y sus formas radicales de *executio in effigie* como las practicadas en la Edad Media italiana (Gubern 2004, 95). Pero tales imágenes cumplen una doble función punitiva: además del castigo sufrido por los cuerpos expuestos, la punición también apunta hacia quienes se dirigen los mensajes como advertencia del horror que puede caer sobre sus propios cuerpos.

Esas imágenes nos instalan en un escenario fúnebre de alta espectacularidad. Se trata de escenas construidas con restos corporales que evidencian las marcas de las crueldades ejercidas sobre el cuerpo. A diferencia de la teatralidad de las fotografías *post mortem* que comenzaron a realizarse desde finales del siglo XIX, estas fotografías de la muerte violenta no permiten reconstruir identidades ni afectos. Las fotos *post mortem* popularizadas en Europa a partir del surgimiento de la fotografía eran tomadas como recordatorio familiar y por ello eran encargadas a determinados fotógrafos que debían trasladarse hasta el lugar del funeral para tomar la foto (Riera 2006). Es decir, las fotografías se tomaban durante el ritual funerario de despedida a los muertos, y como demuestran las imágenes, en ocasiones eran escenas de una elaborada teatralidad en la que los familiares posaban junto al muerto o simulaban una escena cotidiana de la vida en familia. En todo caso, tales fotos *post mortem* eran recordatorios que mostraban el entorno familiar y afectivo del difunto.

Las fotografías *post mortem* son aquellas que se realizan tras un fallecimiento, pudiendo tratarse de retratos directos del fallecido en su lecho,

generalmente entre sábanas, o posteriormente ya preparado para el funeral, vestido en su ataúd y rodeado de flores y crespones, pero también ataviado de las más diversas maneras o en posturas asemejando seguir vivos, incluso mirándonos con los ojos abiertos. Obviamente las imágenes más frecuentes son del cuerpo tumbado, pero no son tampoco infrecuentes en actitud sentada junto a algún familiar e incluso de pie, para lo que se diseñaron sujeciones específicas con este fin. Toda la parafernalia que puede rodear a un velatorio puede ser también objeto de la fotografía, incluidos los allegados y acompañantes en formación circunspecta rodeando al finado o dando el último adiós en el cementerio. También se imprimían recordatorios de todo tipo, incluyendo retratos manipulados junto a motivos florales y religiosos o accesorios evocadores de su dedicación mundana (“Fotografías post-mortem”. *Imágenes de la psiquiatría*. 30 de octubre 2008. <http://www.psiquifotos.com/2008/09/fotografas-post-mortem.html>).

La fotografía siempre nos instala frente a un ‘teatro de la muerte’ en el sentido de que a través de ella hacemos culto a los muertos. Para Susan Sontag, “todas las fotografías son *memento mori*” (2006, 32). Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, y mutabilidad de una persona o cosa. “Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (2006, 32).



Para Roland Barthes, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1989, 29). Lo fotografiado o el *spectrum* es un simulacro del referente y está vinculado al espectáculo y a “algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (35-36). Incluso, antes que a la pintura, la fotografía se ha vinculado al teatro, al “teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz” (64) que

© Padre con su hijo muerto. Foto de J. Rodrigo. Archivo Municipal de Granada, España, 1870. “Fotografías post-mortem”. *Imágenes de la Psiquiatría*, 30 octubre 2008.

Daguerre explotaba en la Plaza del Château. Pero el vínculo real entre fotografía y teatro, según Barthes, está en la muerte (64-65). Aproximación ésta que, en el escenario filosófico de Tadeusz Kantor, nos adentra en la paradoja que también determinó su obra: “la noción de vida no puede ser reivindicada en arte más que por la ausencia de vida” (2004, 267).

Las fotografías *post mortem* que dan cuenta del martirio que pesa sobre los cuerpos violentados en México desde hace siete años, son la más cruda imagen de un necroteatro. Pero, a diferencia de aquellas imágenes solicitadas a los fotógrafos como recordatorio familiar en las despedidas fúnebres, las actuales imágenes que muestran una doble punición están más cercanas por su conformación residual a las naturalezas muertas que desde las *vanitas* barrocas tenían la función de ser *memento mori*; extrañamente cercanas a las imágenes realizadas por Joel Peter Witkin utilizando restos de morgues dispuestos en otra escena, a manera de un teatro que evoca imaginarios y relatos.¹⁴ Los restos que muestran las fotografías de la violencia punitiva en México, también son dispuestos en escenas para que comuniquen, para que teatralicen y hablen. Hacer hablar a los muertos por sus restos; ellos hablarán el relato del necropoder construido con sus cuerpos, para que sean leídos por otros.

La extraña relación entre las imágenes de Witkin y las actuales imágenes de la violencia que vivimos en México, fue premonitoriamente atada en una fotografía realizada por el fotógrafo norteamericano en una morgue de la Ciudad de México: *Cabeza de hombre*, en 1990. ¿Una imagen que devino “objeto profético”?, según la noción que desarrolla Didi-Huberman (2009, 260) en su estudio sobre las imágenes desde la visión warburgiana. En su doble condición de imagen-profecía e imagen-síntoma, la foto de Witkin evoca y reúne varios tiempos: desde las iconografías sacrificiales prehispánicas registradas en mitos y códices que exponen la celebración ‘iconofílica’ de una cultura,

© Cabeza encontrada por un trabajador del cementerio Jardines del Humaya, en la ciudad de Culiacán. “Ponen cabeza humana en la tumba de Arturo Beltrán Leyva”. *Zacatecas online*. Domingo, 17 de enero de 2010.



¹⁴ A menudo las fotografías de Witkin recrean escenas bíblicas o de la historia del arte.

pasando por los martirios barrocos que hicieron del fragmento corporal un objeto sagrado —como aquella cabeza del San Juan Bautista paradigmática por Caravaggio—, hasta prefigurar esa imagen-fantasma por la que se cuentan los cuerpos y que ha devenido una neobarroca alegoría del miedo, dada la insistencia de su multiplicación y la forma espectacular de sus reiteradas apariciones, especialmente en México.

Una buena parte de los cuerpos de la violencia actual en México podría contarse por el número de cabezas producidas, dispuestas, instaladas en distintos espacios públicos, como si se propusieran reproducir una nueva versión de “naturalezas muertas”, una puesta en escena de cabezas parlantes. Cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo. La cabeza en su decir ‘sinecdóquico’, la parte que vale por el todo y que en varias culturas alcanza una dimensión de símbolo ascensional por su verticalidad, si tenemos en cuenta la reflexión de Gilbert Durand:

los esquemas verticalizantes desembocan en el plano del macrocosmos social en los arquetipos monárquicos, como en el macrocosmos natural desembocan en la valorización del cielo y las cimas; vamos a comprobar que en el microcosmos del cuerpo humano o animal la verticalización induce varias fijaciones simbólicas de las cuales la cabeza no es la menor (2004, 146).

Para los pueblos que nos precedieron, la cabeza es el centro y principio de la vida, contenedora de la fuerza física, psíquica y espiritual. Y lo sigue siendo en todos los tiempos. La práctica de contar el cuerpo por la cabeza y de ritualizar como trofeo esta parte corporal, ha generado otra serie de prácticas antiguas y contemporáneas.

Desde los tiempos de las ejecuciones públicas administradas por la Inquisición o por los sacrificios de fundación durante la Revolución Francesa —y desde mucho antes, en las ceremonias públicas sacrificiales del mundo prehispánico—, las escenificaciones del horror están vinculadas a la expectación de las decapitaciones, mutilaciones o liquidaciones corporales. Las decapitaciones convocan las teatralidades corporales, disparan los flujos del cuerpo en una incontenible espectacularidad; implican un acontecimiento capaz de transformar irreversiblemente la disposición corporal anulando de inmediato la vida y generando un objeto que más allá de ser un resto metonímico, es también una alegoría de lo por venir.

La cabeza, separada del cuerpo como imagen-resto de un supremo ejercicio de poder. La cabeza rodando después del corte con guillotina (se estima que fueron 20 mil los cuerpos acéfalos producidos en Francia bajo el Terror) y reiteradamente representada por los artistas franceses. Las cabezas ensartadas en *tzompantli* y representadas en los templos prehispánicos. Las cabezas lanzadas sobre la pista de baile en un centro nocturno de Uruapan en septiembre de 2006 en México, a modo de escena iniciática de una guerra que ha tenido su réplica más terrible en las cabezas comunes de miles —o cientos de miles— de personas. Y en muchas representaciones del arte contemporáneo, la cabeza —en lugar de aquellas calaveras que alimentaba las Vanitas barrocas, observadas por Walter Benjamin (2007) como alegorías de la historia y el devenir humano— es el icono por excelencia.

En circunstancias donde los excesos determinan otro estado de la corporalidad, dadas las intervenciones violentas que el cuerpo sufre a través de cortes y despedazamientos para ser expuestos como mensajes de terror, la figura de la alegoría y del alegorista es la misma del sádico —como diría Benjamin (2007)—, del verdugo que martiriza para producir atrocidades que implican una firma de poder. Los decapitados, las fantasmales cobijas, los cuerpos desmembrados aportan el registro iconográfico del cuerpo roto por el cual será reconstruido el sufrimiento y el pulso de este tiempo; un tiempo que está marcado por extrañas escenas fúnebres que han dislocado los ritos de duelo.

Hablo de un cuerpo roto dadas las evidencias expuestas a la mira-

© De la serie *Naturaleza muerta* (óleo sobre tela, 2010) de Gustavo Monroy, Ciudad de México. Cortesía del artista. La amplísima producción pictórica de Gustavo Monroy ha ido acumulando un registro alegórico del horror. Las naturalezas muertas y bodegones son reelaboradas como banquetes funerarios en los que se sirven cabezas, cuerpos desmembrados, entre banderas, nopales, lujosas armas de fuego y frutas tropicales.



da pública: la prolifera aparición de cuerpos visiblemente fragmentados, mutilados, deshechos o desmontados de su anatomía tradicional; restos de lo que ya es un cuerpo a/gramatical. El cuerpo roto como motivo iconográfico: la representación de imágenes corporales residuales atravesadas por una *pathosformel* que las relaciona inevitablemente a situaciones de martirio o sufrimiento y que les otorga un estado fantasmático, como si convocara dobles de otra corporalidad. Parto de la noción de *pathosformel* propuesta por Aby Warburg y retomada por Didi-Huberman para preguntarse: “¿cuáles son las formas corporales del tiempo superviviente?” (2009, 173). Y la desplazo hacia los escenarios actuales donde son otros los cuerpos y los martirios, para preguntarme: ¿cuáles son los trazos gestuales del dolor, los padecimientos del cuerpo que sobreviven en las imágenes de cualquier tiempo y que especialmente invaden nuestro tiempo? ¿Cuáles son las cargas emotivas, las pulsiones, las relaciones fenomenológicas y simbólicas que habitan las iconografías?

Mirar o enfrentarse a las escenas fotográficas de los cuerpos rotos implica exponerse a ser contaminado por su *pathos*. Nos regresa a un terrible necroteatro, máxima expresión del contemporáneo matadero — ya enunciado por Bataille (2001)— donde prolifera lo informe. No como aquello que no tiene forma, sino como lo que ya no se reconoce, no responde a ningún modelo y rompe los parámetros del consenso representacional por la materia indefinida que tanto perturba. El amontonamiento de restos y órganos sometidos, caídos, rompiendo todos los límites de significación.

Cualquier reflexión sobre el cuerpo roto o ausente y las estrategias de su desfiguración, sugieren experiencias de dolor y nos confrontan con los territorios del padecimiento, y de la violencia propia de la representación. Y nos regresan a la realidad donde vivimos, contaminados por el miedo a no saber si será posible preservar nuestros afectos, nuestra propia integridad psíquica y anatómica ¿Quién puede estar seguro hoy de la posibilidad de conservar su anatomía?

En la tensión que hoy libran por un lado la estatuaría, la construcción escultórica de la presencia, y por el otro las prácticas de despedazamiento emblemático, no he dejado de preguntarme: ¿cómo se ha conmocionado o contaminado una práctica como la escénica que durante siglos ha hecho tributo y monumento al cuerpo? ¿Cómo dialoga el arte escénico con este estado del cuerpo? ¿Cómo se ha contaminado la práctica teatral con esta rotura y disolución corporal?

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges. 2001. “El arte, ejercicio de crueldad”. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-1961. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 117-125.
- Benjamin, Walter. 2007. *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras. Libro I. Vol. I. Madrid: Abada.
- Blair, Elsa. 2005. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- _____. 2010. “La política punitiva del cuerpo: “economía del castigo” o mecánica del sufrimiento en Colombia”. *Estudios Políticos* 36: 39-66.
- Castillejo, Alejandro. 2000. *Poética de lo otro. Antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura –ICANH.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- “Dejan cabeza cercenada y una flor en la tumba de El jefe de jefes, en Sinaloa”. *La Jornada*. Lunes 18 de enero de 2010, p. 11.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Diéguez, Ileana (2009). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. “Escenarios del exceso. Texturas y teatralidades del cuerpo roto”. *Revista Paso de Gato* 38.7: 60-63.
- _____. 2011. “Neobarroco violento. Performatividades del exceso”. *Aletria-Revista de Estudios de Literatura e Performance* 21.1: 77-88.
- _____. 2012. “Teatralidades de la violencia. Alegorías neobarrocas”. *Gestos. Revista de teoría y práctica de teatro hispánico* 53.27: 49-60.
- Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*. México: FCE.

- “Fotografías post-mortem”. *Imágenes de la psiquiatría*. 30 de octubre 2008
Página: <http://www.psiquifotos.com/2008/09/fotografas-post-mortem.html>. (Consultado 30 de agosto 2011).
- Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Gubern, Román. 2004. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Kantor, Tadeusz. 2004. *El teatro de la muerte*. Cuarta edición. Buenos Aires: La Flor.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. 2004. “Fotografía e interdito”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 19.54: 129-141.
- Mbembe, Achille. “Nécropolitique”. *Raisons politiques*, 2006/1 no 21, p. 29-60.
DOI: 10.3917/rai.021.0029.
- Moscoso, Javier. 2011. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Santillana.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nahoum-Grappe, Véronique. 2002. “Anthropologie de la violence extrême: le crime de profanation”. *Revue Internationale des Sciences Sociales* [en línea], RISS 4-174: 601-609. Recuperado en noviembre del 2012 de <http://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-601.htm>.
- “Ponen cabeza humana en la tumba de Arturo Beltrán Leyva”. *Zacatecas online*. Domingo, 17 de enero de 2010. <http://www.zacatecasonline.com.mx/noticias/nacional/2269-ponen-cabeza-humana-en-la-tumba-de-arturo-beltran-leyva-.html> (consultado 20 de enero de 2010)
- Riera, Alberto. 2006. *Introducción a la Fotografía Post Mortem* [en línea]. Recuperado el 30 octubre del 2012 de <http://101room.wordpress.com/2006/03/21/introduccion-a-la-fotografia-post-mortem/> com/content/view/574/142/.
- Ruby, Jay. 2001. “Retratando os mortos”. *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Ed. M. G. P. Koury. Rio de Janeiro: Garamond, pp. 95-111.
- Sofsky, Wolfgang. 2006. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.

- Serra, Vanessa. Fotografía del Cadáver de David N. Morales Colón, a quien llamaban “El Matatán”. *Primera Hora*, Guaynabo, Puerto Rico. 28 abril 2010. <http://www.primerahora.com/entierrotradicionalparaelhombrequevelaronensumotora-383683.html> (Consultado 15 de octubre de 2010).
- Uribe, María Victoria. 1996. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá: CINEP.
- _____. 2004. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne* (Edición de Martin Warnke y Fernando Checa). Madrid: Akal.
- Žižek, Slavoj. 2005. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Fecha de recepción del artículo: 15 de diciembre de 2012
Fecha de recepción de la versión revisada: 22 de mayo de 2013

Retomando un diálogo: realidad, estrategias poéticas y testigos en *Akropolis* y *La investigación*

Pamela Brownell

Resumen

Este artículo aborda dos obras que, de maneras muy diversas, tocan el tema de los campos de concentración del nazismo: *Akropolis* (1962), del Teatro Laboratorium, dirigido por Jerzy Grotowski, y *La investigación* (1965), obra canónica del teatro documental escrita por Peter Weiss. Hablamos de retomar un diálogo porque, en el momento de su recorrido internacional, ambas obras fueron frecuentemente comparadas para señalar dos modos contrapuestos de entender el teatro y de acercarse a la representación de lo irrepresentable. Deseo recuperarlo porque este diálogo es relevante para los debates estéticos y políticos contemporáneos. Además de señalar las profundas diferencias de sus estrategias poéticas y de la concepción de 'lo real' que subyace en cada una, nos interesará también marcar aspectos que ambas tienen en común y articular estas reflexiones con las teorizaciones de Giorgio Agamben acerca de la figura del 'testigo'.

Palabras clave: Jerzy Grotowski, Peter Weiss, lo real, Teatro Laboratorium, poética teatral, Teatro documental, Auschwitz

Abstract

Resuming a dialog: reality, poetic strategies and witnesses in *Akropolis* and *The Investigation*

This article focuses on two works that have dealt, in very different ways, with the subject of Nazi concentration camps: *Akropolis* (1962), by Jerzy Grotowski and his Laboratory Theatre, and *The Investigation* (1965), a milestone of documentary theatre written by Peter Weiss. At the time they became internationally known, both plays were frequently compared as two radically opposite ways to understand theatre and attempting to rep-

resent the unrepresentable. I find this dialogue relevant to contemporary aesthetic and political debates. Aside from pointing to the radical differences of their poetic strategies and their conception of ‘the real’, I seek to analyze many aspects they have in common and to link these reflections with Giorgio Agamben’s notion of the ‘witness’.

Keywords: Jerzy Grotowski, Peter Weiss, the real, Laboratory Theatre, Documentary Theatre, Theatre poetics, Auschwitz.



Desde hace décadas, el nombre de Auschwitz se ha convertido en la parte que remite al todo, o a muchos todos: los crímenes del nazismo, el horror (y nuestra capacidad de causarlo y soportarlo), los límites de la humanidad (tanto más complejos que la distinción entre muerte y vida) y, en el terreno que nos ocupa aquí, la pregunta por la representación de lo irrepresentable. Auschwitz designa ese agujero negro, ese máximo desafío. Las dos obras a las que me dedicaré aquí lo han enfrentado y, no casualmente, ambas constituyen páginas destacadas —aunque no necesariamente tan estudiadas— de la historia del teatro occidental.

La inquietud que guía este artículo tuvo como punto de partida uno de los pocos registros audiovisuales que nos permiten asomarnos hoy al trabajo del Teatro Laboratorium, dirigido por Jerzy Grotowski. Se trata de la filmación de una función de *Akropolis* (1962), el primer espectáculo del Laboratorium en tener gran reconocimiento internacional. En un programa realizado para su presentación en la televisión estadounidense (Freedman y MacTaggart 1968/1971),¹ el material es precedido por una entrevista que el presentador realiza al director inglés Peter Brook, muy cercano al trabajo de Grotowski en esos años.

En su descripción del acontecimiento teatral que es *Akropolis*, Brook la compara con otra obra estrenada pocos años después y contem-

¹ *Akropolis* se fue modificando desde su estreno y se le conocen cinco versiones. La quinta y última, estrenada en 1967, fue la más conocida (ver The Grotowski Institute 2012) y la que se vio en las giras internacionales (incluyendo la visita a Nueva York en 1969 que se mencionará en este trabajo). El registro audiovisual que consultamos en la videoteca de la New York University, gracias a la gentileza del Instituto Hemisférico de Performance y Política, está fechado en 1971 pero fue filmado y difundido inicialmente en 1968 (ver The Grotowski Institute 2012; Romanska 2009).

poránea en su recorrido internacional: *La investigación* (1965), de Peter Weiss, referente canónico del teatro documental. El eje de la comparación es el tipo de relación con la realidad y la concepción misma de lo real en el teatro que ambas obras proponen.

Este eje es un tema que hace tiempo me ocupa y la comparación de Brook me resultó estimulante, ya que permite identificar a estas obras como ejemplos modélicos de los dos sentidos más recurrentes que el término 'real' suele tener en las discusiones del campo teatral. En realidad debería hablar de conjuntos de sentidos, ya que no se trata de dos sentidos únicos claramente definidos. En un primer conjunto podemos nuclear aquellas nociones que remiten a lo real como lo extra teatral. Sería el adjetivo correspondiente a una noción de realidad entendida como esa construcción que define nuestra comprensión del mundo compartido en el que transcurre nuestra cotidianidad, como la dimensión sociohistórica de nuestra existencia. Pertenece a este grupo el contraste entre realidad y ficción. Un segundo conjunto reúne a los sentidos referidos a aquello que es experimentado como proceso vivo, en pleno devenir en el aquí y ahora del acontecimiento teatral, y que incluye dimensiones que escapan a la esfera de lo simbólico. Esta interpretación está en ocasiones vinculada al concepto lacaniano de lo Real.² Pero más allá de estas ideas generales a priori, lo que me interesará aquí es ver qué sentidos de lo real pueden derivarse de cada una de estas obras, como un modo de poner a prueba y de enriquecer estos conjuntos de sentidos.

En este trabajo me propongo entonces tomar la propuesta de Brook como punto de partida para un análisis comparativo de ambas obras apoyado en este eje, deteniendo la atención en esa interesante entrevista y prolongando las preguntas que plantea en un recorrido propio.

Consultando material sobre *Akropolis*, encontré otras referencias que corroboran el diálogo que por esa época se dio entre ambas obras. Las dos provenían del centro de Europa, de dos territorios particularmente involucrados en la cuestión (aunque desde posiciones y tradiciones muy diferentes): Polonia y Alemania. Las dos, a su vez, ponían el foco, cada una a su manera, en los campos de exterminio. Pero fuera de estas coincidencias, las dos parecían representar modos absolutamente contrapuestos de entender el teatro, y esto hizo el diálogo-debate entre ellas mucho más vivo en el imaginario de la comunidad teatral.

² La autora se refiere al psicoanalista francés Jacques Lacan, quien postulara la teoría de tres campos o registros psíquicos: lo real, lo imaginario y lo simbólico (n. del ed.)

En este estudio apunto a analizar con mayor detalle tanto aquellas cosas que las diferencian notablemente como aquellos puntos de contacto que revelan cercanías en los propósitos de ambas obras. El objetivo, entonces, no es contraponer estos dos proyectos artísticos para valorar uno sobre el otro, sino ver qué hizo cada uno ante este desafío y qué nos dice cada propuesta de las posibilidades del teatro en general.

Para terminar, intentaré profundizar el intercambio productivo entre *Akropolis* y *La investigación* articulándolo a nivel teórico con los planteos de alguien que también ha partido de Auschwitz para su pensamiento: Giorgio Agamben (2000). Su pensamiento sobre las múltiples concepciones e implicancias filosóficas de la noción de ‘testigo’ resulta iluminador sobre los aspectos que vinculan y diferencian a estas dos propuestas artísticas.

Momentos de un diálogo

Comencemos por las declaraciones de Brook sobre *Akropolis*. A riesgo de extenderme mucho, deseo citar la mayor parte de su intervención, ya que me parece un material muy valioso para compartir. Transcribo a continuación su respuesta ante la pregunta de Lewis Freedman —el presentador del programa, quien lo entrevistó en París— sobre cuál fue su impresión al ver este trabajo de Grotowski y el Teatro Laboratorium:

El horror que está en la raíz de la noción misma de un campo de concentración de hecho emergió. Para mí, *Akropolis* tiene algo de la naturaleza —de la peligrosa naturaleza— de una misa negra. (...) [M]e parece que en *Akropolis*, por la misma sinceridad y maestría de los elementos, el pulso de la vida en un campo de concentración realmente salió al descubierto y yo tuve la sensación de algo verdaderamente malo, verdaderamente repelente, algo que te deja sin habla. En algunos momentos en *Akropolis*, gracias a que un horror sin nombre no era descrito, a que no se hacía referencia a él, a que no era traído a nuestra imaginación como algo que sucedió una vez en un lugar llamado Auschwitz, se lograba que éste realmente estuviera ahí. Y creo que el valor particular de *Akropolis* es que [...] Todos queremos que una obra de arte sea real. Es decir, para muchos de nosotros, o todos, la palabra “real” tiene mucho sentido. Uno quiere que sea real y no una fantasía fútil, retazos de débil imaginación. Yo quiero algo [...] un núcleo de realidad en una obra de arte (Freedman y MacTaggart 1968/1971, traducción de la autora).

Y a partir de aquí, de este arribo al centro de la problemática estética del trabajo del Laboratorium, Brook plantea la reflexión sobre los distintos modos de entender la relación entre arte y realidad, y el contraste con el propósito de Weiss.

Uno se ve tentado a pensar que la mayor realidad que uno puede encontrar en el campo de concentración es su propia realidad [...]. ¿Qué puede superar a las estadísticas? Los libros nos cuentan los hechos [*facts*] de los campos de concentración. Peter Weiss, con gran habilidad y con profunda humildad, sintió en *La investigación* que él no podía de ninguna manera poner un barniz de imaginación, de dramatización, sobre los datos del campo de concentración. Debía mantenerse en la posición honorable y dignificante de un hombre que dice “estos son los hechos”, sintiendo que tratar de ser más artístico hubiera sido una bajeza. No se puede hacer más que eso (Freedman y MacTaggart 1968/1971, traducción de la autora).

Brook cita otro caso, ya no teatral. Se trata de un concurso para elegir un proyecto artístico con el fin de transformar los campos de concentración en espacios para la memoria, que terminó con la conclusión de que lo único que podía hacerse era dejar el campo tal como estaba. Para el director inglés, la obra del Laboratorium representa una alternativa a esa conclusión.

Ahora Grotowski a través de *Akropolis* prueba que hay una excepción que desafía esta regla. Él ha hecho una obra de arte imaginativa que a primera vista tiene todos los accesorios de una obra de arte —esto es teatro de arte: se realiza con muchos actores haciendo movimientos estilizados, semi baléticos, cantando en formas ritualistas— y uno podría decir que esto es convertir a la realidad desnuda de un campo de concentración en algo inferior, un intento del artista de hacer una obra de arte bella. [...] Y gradualmente, a medida que uno se adentra en sus intenciones y en lo que logran sus actores, uno ve que no es esto lo que sucede. Lo que están haciendo es conseguir que el espíritu del campo de concentración viva otra vez por un momento. Así que, en un sentido, su obra es más realista, porque incluso las estadísticas se refieren al pasado. Incluso el hombre que describe lo que sucedió como si estuviera en una corte se refiere al

pasado. Grotowski hace algo que no puede hacer ningún filme. Él realmente hace que la sensación de un campo de concentración reaparezca por un momento. Y está ahí. Y puedes saborearla, percibirla, tocarla y sentirla. Y no puedes decir “eso ya no existe en este mundo”, “eso no tiene nada que ver con la humanidad”, “eso es sólo un terrible sueño hitleriano”, “algo que no debes olvidar porque sucedió entonces”. Está ahí otra vez. Un grupo de hombres hacen que regrese. En este sentido, es como una misa negra (Freedman y MacTaggart 1968/1971, traducción de la autora).

Aparece en las palabras de Brook un cuestionamiento y una posible complejización de la noción de realismo que se vincula a los diferentes sentidos de lo real en el teatro a los que me refería antes. ¿Qué es más *real*? ¿Qué hace que una obra demuestre más claramente su voluntad de acercarse a la realidad o de ser percibida como tal? ¿Su referencia a hechos o circunstancias extra artísticas o su voluntad de exaltar la vida de algo en escena? No existe una respuesta sencilla, pero el planteo resulta, cuanto menos, movilizador.

Queda entonces planteada la mirada que Brook ofrece del trabajo de Grotowski y el Teatro Laboratorium, principalmente, y su propuesta de comparación con *La investigación*.

Veamos ahora lo que sostuvo en su momento el crítico teatral y escritor Eric Bentley luego de la visita del Teatro Laboratorium a Nueva York en 1969. Esta presentación de tres obras del grupo —*Akropolis*, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*— generó tantas expectativas como revuelo en la comunidad teatral neoyorquina. Con notable irritación y apenas concluido el ciclo, Bentley publicó una carta abierta a Grotowski en el *New York Times* en la que comenzaba con una apreciación sumamente áspera de su trabajo, la cual sin embargo se matiza hacia el final a partir de algo que le sucedió al ver la tercera de las obras (comentaré esto en otro punto). Lo que me interesa aquí es brindar otro ejemplo del diálogo, de cierta tendencia inevitable a la comparación entre ambas obras, que parecía sostenerse entre *Akropolis* y *La investigación* en ese momento.

El conservadurismo en el arte, como bien se sabe, a menudo acarrea cierto formalismo. Su versión de Auschwitz en *Akropolis* es sobre-esté-

tica y consecuentemente, angustiantemente abstracta. ¡Incluso con analogías mitológicas! Cuando el telón se abre en *La investigación* de Peter Weiss, vemos a jóvenes guardias de Auschwitz vestidos, como lo hacían en la vida real en ese momento, con senilidad y trajes de negocios. En términos de verdad dramática y expresividad, ese momento vale quince minutos de cualquier parte de su *Akropolis*. Y allí nos olvidamos de Peter Weiss como rara vez, si es que alguna, nos olvidamos de usted en *Akropolis*. Lo que significa que en ese momento, *La investigación* es arte y no culto de la personalidad. Aquellos a quienes no les gustó el espectáculo de Weiss se quejaron de que su tema era demasiado desagradable. Aquellos a quienes les gustó el suyo alabaron diversos recursos técnicos. ¡En Nueva York, donde hay miles que perdieron familiares en los campos de concentración, usted nos muestra un Auschwitz que es de interés técnico para estudiantes de teatro! Si eso no es un ejemplo de deplorable formalismo, ¿qué lo sería? (Bentley [1969] 2001, 166, traducción de la autora).

Más allá de muchas cosas que podrían decirse sobre este comentario, me interesa considerar que la distinción que Bentley hace entre la posibilidad de olvidar a un creador y no al otro, está de algún modo señalando el hecho de que la obra de Weiss remite permanentemente al referente exterior, mientras que Grotowski encierra al espectador en algo que sucede en el aquí y ahora de la escena. Esto Bentley lo ve como un exceso de autorreferencia por parte del director, pero probablemente sea más justo hablar de un verdadero logro de su parte. De todos modos, en este punto se hace necesario avanzar en la caracterización más detallada de ambas propuestas para contextualizar estas distintas miradas y continuar la comparación.

Akropolis

Luego de *Kordian* (1962) y antes de *La trágica historia del Dr. Faustus* (1963), la compañía del Teatro Laboratorium estrenó *Akropolis* el 10 de octubre de 1962 en el Teatro de 13 filas en Opole. Al igual que en espectáculos anteriores, Grotowski y su equipo presentaban aquí una mirada contemporánea sobre un texto clásico de la tradición polaca. En este caso, se trataba de la obra homónima de Stanislaw Wyspianski, “autor dramático, pensador teatral, pintor, reformador del escenario, del concepto de escenografía y de las relaciones escena-espectadores” (Fediuk 2011, 29).



© Escena de *Akropolis*, versión de 1964. Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak, Mieczysław Janowski, Andrzej Bielski, Gaston Kulig y Rena Mirecka. Foto cortesía de The Grotowski Institute (www.grotowski.net).

Wyspianski escribió *Akropolis* entre 1903 y 1904, cuando se publicó, pero la obra se estrenó en 1926. En su detallada descripción del texto, Robert Findlay (1984) explica lo siguiente:

Aunque la obra muestra alguna influencia de los simbolistas de fines del siglo diecinueve, *Akropolis* está mucho más en deuda con la tradición romántica polaca de comienzos de ese siglo representada por Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki y Zygmunt Krasinski. De estos poetas-dramaturgos anteriores, Wyspianski obtuvo el sentido, únicamente polaco, del dramaturgo como un tipo de profeta y líder nacional. Así, su *Akropolis* de 1904 es una afirmación tanto religiosa como política dirigida a una entonces inexistente nación polaca, dividida desde finales del siglo dieciocho y hasta después de la Primera Guerra Mundial entre Rusia, Austria y Prusia (Findlay 1984, 2, traducción de la autora).

Grotowski estaba perfectamente al tanto de las particularidades del Romanticismo polaco y conscientemente buscó conectarse con él desde su trabajo.³

El texto de Wyspianski es un extenso drama en cuatro actos ambientado en la Catedral de Wawel, junto al Palacio Real en Cracovia, un templo con una historia de mil años, donde están enterrados muchos monarcas y personalidades polacas (entre ellos los poetas Mickiewicz y Slowacki).

La catedral está llena de tapices y estatuas que remiten a las tradiciones fundamentales de la cultura occidental; principalmente, la griega y la hebrea. Según una leyenda popular, en la noche de Pascuas los personajes de estas piezas cobran vida y esperan la resurrección de Cristo. Ésta es la situación sobre la que trabaja Wyspianski.⁴

Sintetizo a continuación el argumento de los distintos actos del texto dramático. A falta de traducciones disponibles, me baso para esto en la descripción que hace Findlay y en el análisis de Magda Romanska (2009).⁵

En el primer acto de *Akropolis*, varias estatuas de la Catedral reviven y unos ángeles entran trayendo el ataúd de Stanislaw Szczepanowski, el santo patrono medieval de Polonia. En el segundo acto, se van las figuras del primero y dieciséis tapices que retratan escenas de *La Ilíada* cobran vida. Se cuentan escenas de la preparación para la guerra de Troya. En el tercer acto, se relata la historia de Jacobo y Esau del Génesis, tomando casi literalmente una traducción conocida del Antiguo Testamento. Por último, en el acto final, las figuras que participaron de las escenas ante-

³ En una entrevista, Grotowski distingue el Romanticismo polaco del francés y explica: “Fue en el Romanticismo donde se concentraron mejor todas las calidades de los diferentes aspectos de la cultura nacional” (Glantz [1968] 1970, 226). Allí comenta también el nivel de difusión que estos textos tenían en las familias locales sin distinción de clase y cómo se constituyeron en una suerte de reserva para la conservación de ciertos valores.

⁴ Se vuelve casi literal aquí la metáfora que explica Elka Fediuk al describir la significación de las obras de los poetas románticos: “La circunstancia política alimentó el mito nacional de redención (Polonia como Cristo de las naciones), en el cual confluyen la trágica historia del país, la fe religiosa y el poder espiritual de los poetas. Los dramas emblemáticos abordan temas dolorosos para el sentimiento identitario” (Fediuk 2011, 28).

⁵ Una interesante observación que realiza Findlay es que en el campo anglosajón y polaco —pero seguramente lo mismo cabe para otros idiomas— no existen discusiones detalladas del trabajo que Grotowski hizo con este texto debido a que unos muy probablemente no han leído nunca el original de Wyspianski (por la falta de traducciones) y los otros dan por sentado todos los lectores lo conocen (por ser un texto tan clásico de la tradición polaca). Esto último sucede con el texto de Ludwik Flaszen ([1964] 1970) que citaré más abajo. El análisis de Romanska (2009) hace un aporte para contrarrestar esta falta de discusión.

rios han vuelto a sus tapices o se han reconvertido en estatuas y ahora toma vida la estatua del Rey David. Finalmente, se anuncia la resurrección de Cristo y llega Apolo en un carruaje entonando un canto celebratorio, mientras el castillo de Wawel se desmorona.

En cuanto al tratamiento del texto en la puesta de *Akropolis* del Teatro Laboratorium, Flaszen ([1964] 1970), director literario del grupo, explica que hubo algunas modificaciones para ajustar el texto a los propósitos del director, y que se intercalaron algunos fragmentos, pero que no se traicionó el estilo del poeta. Los fragmentos intercalados se situaron principalmente en el prólogo, que iniciaba con parte de una carta escrita por Wyspianski a Adam Chmiel e incluía algunas frases de una crítica de *Akropolis* escrita por Zenon Parvi cuando recién se publicó en 1904. Luego se incluyó también la repetición insistente de frases centrales como “el cementerio de las tribus” y “nuestro Acrópolis”, que reforzaban algunos de los núcleos semánticos de la obra. Más allá de estas pocas intervenciones, y de la inversión del orden del segundo y el tercer acto, puede decirse que, en términos generales, se respetó en su mayoría la palabra del texto de Wyspianski, pero la contextualización de los parlamentos y las acciones fue totalmente diferente a la que él imaginó. Esto comentaba Grotowski al respecto:

Todo muy bien, dijimos. Pero el Palacio Real ya no es un santuario; no es lo que era para Wyspianski en el siglo XIX: el cementerio de nuestra civilización. Por eso Wyspianski lo llamó la Acrópolis: era el pasado arruinado de Europa. Nos hicimos preguntas dolorosas y paradójicas. ¿Cuál es el cementerio de nuestra civilización? Tal vez un campo de batalla de la guerra. Un día supe sin lugar a dudas que era Auschwitz. En la obra de Wyspianski, al final, el Salvador llega. Pero en Auschwitz el salvador nunca vino para aquellos que fueron asesinados (Schechner y Hoffman [1968] 2001, 38, traducción de la autora).

La obra fue concebida como una paráfrasis poética de un campo de exterminio, sostiene Flaszen ([1964] 1970, 56). Las distintas escenas de la tradición occidental eran llevadas a escena, entonces, en el entorno sugerido de un campo por un grupo de actores que evocaban a prisioneros ocupados en la construcción de lo que se terminaba revelando como un crematorio.

Según afirma Fediuk, “en esta creación es donde realmente se define la poética del Teatro Laboratorium; amalgama la estética de puesta

en escena con el entrenamiento (ejercicios-*training*) y la cualidad ética exigida al actor (2011, 31-32)”.

El elenco estaba conformado por Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Stanislaw Scierski y Andrzej Paluchiewicz. La asistencia de dirección estuvo a cargo de Eugenio Barba y el diseño del espacio a cargo de Josef Szajna, quien había sido prisionero en Auschwitz.

La escena creada por Szajna constaba de muchas cañerías oxidadas y desparramadas, unas cuerdas que cruzaban el espacio y unos pocos objetos multifuncionales, como una bañera y dos viejas carretillas. En el centro, una gran caja negra de madera en la que los actores se metían al final. A lo largo de la obra, los actores iban moviendo y colgando las cañerías dando forma al crematorio que tenía su centro en esta caja. Otro elemento muy significativo era un muñeco de tela sin cabeza, que en distintos momentos era el santo patrono polaco, un cadáver o el supuesto Salvador guiando una procesión danzante hacia la muerte.

El vestuario era, en palabras de Flaszen ([1964] 1970), una “versión poética” del uniforme del campo: unos trajes de arpillera rectos, rotos y sin mangas, un birrete y unos zapatos de madera (57-58). Más allá de esto, los actores portaban sus “máscaras faciales”, a las que Grotowski describe así: “Cada actor mantenía una expresión facial particular, un gesto defensivo, sin maquillaje. Era personal para cada uno, pero como grupo, era agonizante —la imagen de la humanidad destruida” (Schechner y Hoffman [1968] 2001, 52).

Un elemento muy importante de la puesta era su musicalidad, construida a partir de diversos elementos: el ritmo marcado por el paso de los prisioneros y sus zapatos de madera, el sonido de un violín intermitente que marcaba los intervalos dedicados al trabajo, los cantos de ecos rituales entonados mediante el trabajo vocal tan particular del *Laboratorium*, las risas y el lirismo propio de la escritura poética de Wyspianski. Todo esto se articulaba en un paisaje sonoro sublime, a la vez hermoso y terrorífico.⁶

A partir de lo reseñado, puede imaginarse de qué modo en la producción del Teatro *Laboratorium* el texto de Wyspianski se decía, pero en

⁶ Zbigniew Osinski, especialista en el trabajo de Grotowski, destaca —según refiere Findlay (1984, 18)— que Grotowski fue el primer director polaco en hacerle justicia a la cualidad musical subyacente de la obra de Wyspianski que llevó a Osinski a denominarla su “Oratorio Pascual”. Se asoma aquí un inesperado punto de contacto entre *Akropolis* y *La investigación*, cuyo subtítulo es “Oratorio en 11 cantos”.

un contexto totalmente contrastante. Mientras recitaban la escena donde los ángeles despiertan a una mujer-estatua, por ejemplo, los actores recreaban una situación de interrogatorio. Luego continuaban trabajando. La conversación amorosa de Helena y Paris era encarnada por dos hombres ante la burla de otros prisioneros en un momento de descanso. En general, las frases poéticas acompañaban acciones nada ilustrativas, ligadas a momentos de trabajo, diversión, violencia, o a secuencias más abstractas de movimiento. Findlay (1984) sostiene que la mejor descripción para la estrategia directorial de Grotowski respecto del texto de Wispianski es de “inversión irónica” (4).

Para terminar con esta caracterización general del *Akropolis* dirigido por Grotowski, resta señalar un aspecto fundamental. Se trata de un aspecto del diseño espacial que definía un determinado tipo de relación entre actores y espectadores. Éste fue siempre un aspecto especialmente cuidado en el *Laboratorium*, y uno de los ejes de sus experimentaciones. En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski habla de las distintas alternativas desarrolladas en sus esfuerzos por prescindir de la planta tradicional escenario-público, y señala que en el caso de *Akropolis* se buscó construir estructuras entre los espectadores buscando “incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio” (Grotowski [1968] 1970,14).

Algo muy importante a los efectos de este trabajo es lo que apunta en este sentido Flaszen:

Para *Akropolis* se decidió que no hubiese contacto directo entre los actores y espectadores: los actores representan a aquellos que han sido iniciados para vivir la última experiencia, son los muertos; los espectadores representan a los que están fuera del círculo de los iniciados, a los que permanecen en la corriente de la vida diaria, son los vivos” (Flaszen [1964] 1970, 58).

En otro aporte iluminador, Jennifer Kumiega sugiere que esta barrera psicológica que se establecía entre actores y espectadores era una manera efectiva de prevenir la catarsis convencional. Cita a Raymonde Temkine, quien vio la obra en Opolo en 1963 y sostiene: “El espectador se sentiría aliviado si un contacto real pudiera establecerse, una comunión a través de la compasión; pero en cambio se siente bastante horrorizado ante estas víctimas que se vuelven verdugos [...] y que producen rechazo

o miedo más que evocar compasión” (Temkine, citado en Kumiega 1985, 61, traducción de la autora).

Por último, un fragmento del relato que Elka Fediuk hace de su experiencia espectral del montaje ilustra perfectamente lo dicho hasta aquí:

El espacio ocupaba por completo una construcción de madera con distintos niveles, parecía como si el público no estuviera contemplado. Los pocos asientos colocados en distintos niveles, con apenas dos o tres espectadores en cada isla, a veces tan sólo uno, hacían sentir que no había dónde esconderse. Los actores se deslizaban o rozaban nuestras presencias, pero no existíamos para ellos porque estaban en otro tiempo, aunque compartiéramos el mismo espacio. Ya no hay “nosotros, el público”, estoy sola, expuesta, debo estar alerta, no solamente el actor está puesto a prueba, también yo (Fediuk 2011, 43).

La investigación

Pasemos ahora a *Die Ermittlung*, escrita por el alemán Peter Weiss y traducida al español más frecuentemente como *La investigación*, pero también a veces como *La indagación*. En un gran acontecimiento teatral, esta obra se estrenó simultáneamente el 19 de octubre de 1965 en dieciséis ciudades de las dos Alemanias principalmente, y también en otras ciudades de Europa (ese mismo día o pronto después). Muchos directores reconocidos fueron los encargados de llevar a escena el texto de Weiss, entre los cuales se destacan Erwin Piscator en Berlín Oeste, Peter Brook en Londres e Ingmar Bergman en Estocolmo.

Aunque no se hace mención explícita de la ciudad o el campo de exterminio al que se refiere, la obra está basada en los juicios realizados en Frankfurt entre diciembre de 1963 y agosto de 1965 a los oficiales de Auschwitz. Éste fue el tercer juicio más grande a los criminales de guerra alemanes y el primero en la República Federal Alemana.

Weiss presenció varias instancias de los juicios y escribió *La investigación* mientras se encontraban aún en proceso. Para hacerlo, se sirvió de sus anotaciones y de otras fuentes documentales; principalmente, de los informes de Bernd Naumann publicados en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

A partir del material documental, Weiss construyó un extenso texto de prosa ascética sintetizando los testimonios y distribuyéndolos

entre una cantidad limitada de personajes: un juez, un fiscal, un abogado defensor, nueve testigos y dieciocho acusados. Estos últimos son los únicos que llevan nombres, tomados de los acusados reales. Sin embargo el autor aclara en la nota introductoria de la obra que “los portadores de esos nombres no deberían ser acusados una vez más en este drama” (Weiss [1965] 1995, 44).

Esa nota comienza aclarando también que, en el montaje de la obra

ningún intento debería hacerse por reconstruir la corte en la que el proceso del juicio por el campo tuvo lugar. Cualquier reconstrucción de esa índole sería tan imposible como tratar de presentar el campo mismo en escena. [...] Sólo una condensación de la evidencia puede quedar sobre el escenario. Esta condensación no debería tener otra cosa que hechos [*facts*] (Weiss [1965] 1995, 44, traducción de la autora).

Renuncia así a la reconstrucción, a la representación ilusionista del juicio o de las escenas de los campos. Su dramaturgia apunta entonces a la confrontación de testimonios cuidadosamente resumidos y articulados a partir de distintos materiales originales. En sus conocidas *Notas sobre el teatro-documento* (otras veces traducidas como *Catorce notas sobre el teatro documental*), Weiss define claramente su concepción del mismo como “un teatro de información” (Weiss [1968] 1976, 99).

Respecto del modo en que Weiss elige conservar gran cantidad de fragmentos textuales de los testimonios presentados en el juicio, en un interesante estudio sobre las relaciones entre el ámbito de la ley y el de la literatura Thomas Beebee señala que lo que hace inusual a *La investigación* en comparación con otros dramas de tribunal es su grado de cita exacta (2012, 217).

Pero lejos está Weiss de ser un mero reorganizador del material extra artístico. En este sentido, Robert Cohen sostiene que: “El aparente minimalismo formal de *La investigación* es el resultado de años de intentos incansablemente renovados de retratar y describir experiencias y visiones horribles que parecían estar fuera del alcance para los medios de expresión artística” (1993, 84).

En cuanto a la estructura del texto, es importante mencionar que desde hacía algunos años Weiss venía dándole vueltas a la idea de hacer una versión contemporánea de *La divina comedia*, de Dante. Ese proyecto nunca se concluyó del todo, pero *La investigación* fue de algún

modo una realización parcial. De esta intención viene su estructura de *Oratorio en 11 cantos*, cada uno de los cuales se divide en tres partes y propone una suerte de descenso progresivo hacia el infierno. El recorrido se inicia en la plataforma a la que llegaban los trenes cargados de prisioneros, donde se realizaba la primera selección entre los que podían trabajar y los que serían eliminados inmediatamente, y termina en las cámaras de gas y el crematorio.

En su concepción de la obra, Weiss se guiaba por una voluntad muy concreta: la de traer a la conciencia colectiva los exterminios en masa que habían ocurrido durante el nazismo. A comienzos de 1964, Weiss expresó: “tenemos que decir algo al respecto, pero aún somos incapaces de hacerlo” (citado en Cohen 1993, 77, traducción de la autora). Su propuesta artística se da en un contexto que favorecía la impunidad en múltiples niveles como consecuencia de diversos recursos y condiciones históricas. En este sentido, su obra busca no sólo amplificar los contenidos del juicio (difusión) sino brindar su propia perspectiva independiente de las limitaciones del poder (rectificación). Esto se vincula con lo que plantea en los postulados sobre el teatro documental.

Para terminar esta breve reseña general, cabe decir que la intervención de Weiss sobre los testimonios en términos políticos es insoslayable y él no pretende ocultarla. Sin embargo, contra quienes lo acusan de presentar una versión tendenciosa de los hechos, Beebee remite al minucioso estudio de Erika Salloch sobre el modo en que Weiss trabajó los materiales crudos de los que disponía —incluyendo los testimonios de muchos representantes de Alemania Oriental más preocupados por atacar al capitalismo que al fascismo o a los acusados—, y concuerda con ella en que “*La investigación* es más destacable por el borramiento de su punto de vista por parte del autor que por cualquier imposición de un análisis marxista” (Beebee 2012, 226, traducción de la autora).

Un director y un dramaturgo

A esta altura, cabe hacer una aclaración indispensable. Como se evidencia en la disparidad entre la descripción de una y otra obra, podría decirse que en este análisis corro el riesgo de estar mezclando peras con manzanas, como quien dice. O, para ponerlo en términos más específicos, de comparar dos formas artísticas claramente distintas, como lo son un texto dramático y un espectáculo.

Sin embargo, creo que esta evidente diferencia no invalida el posible diálogo entre dos proyectos teatrales vinculados a dos referentes reconocidos de este campo. Al comienzo del trabajo, las citas de Brook y Bentley daban cuenta del modo en que estas dos propuestas (*La investigación* de Weiss y *Akropolis* de Grotowski) eran identificadas en su recepción como entes comparables, y creo que aún lo son en nuestros días.

Me interesa, una vez explicitado que de ningún modo ignoro esta crucial diferencia entre ambos objetos de análisis, reflexionar sobre cómo muchos de los rasgos que definen a cada una de las obras están íntimamente ligados al hecho de que la concepción de uno de los proyectos haya estado a cargo de un director —que, dicho sea de paso, no es cualquier director— y el otro, de un dramaturgo. Así, la búsqueda de Weiss es la de un escritor: sus esfuerzos eran por encontrar palabras, por describir.⁷ Grotowski, en cambio, buscó como un director que quiere crear algo vivo en escena.

Detengámonos brevemente en esta distinción. Podríamos decir que la concepción de Grotowski estuvo animada por la lógica de la *paráfrasis poética*, como mencionaba más arriba. Esto se vincula a su concepción del teatro como ligado a la vida por analogía (Glantz [1968] 1970, 224). Es decir, el teatro hace, cuenta, existe de otra manera, y la comprensión a la que puede apuntar no tiene por qué ser a partir de un proceso racional.⁸

La concepción de Weiss, por su parte, estuvo entonces guiada por un principio de descripción. Por supuesto que no es la única alternativa disponible, y para mediados del siglo XX ya muchos dramaturgos habían emprendido todo tipo de proyectos en sus textos dramáticos, pero no por eso deja de ser un camino posible para un escritor el intentar dar cuenta un determinado fenómeno con las palabras. Ellas son su principal recurso, su materia prima de trabajo. Esto sumado a la cercanía de Weiss a un paradigma materialista cuya herencia positivista muchas veces ha sido señalada y se traduce en una confianza en las posibilidades del conocimiento de la realidad y de su descripción por medio del lenguaje. Un ejemplo de esto es la siguiente afirmación tomada de sus *Notas sobre el teatro-documento*: “El teatro-documento aboga por la alternativa de que la rea-

⁷ Cohen brinda en su texto un recuento detallado de este proceso.

⁸ La forma que cobra esta paráfrasis teatral ha sido tan analizada como puede serlo en este trabajo en la breve reconstrucción que hice antes de *Akropolis*.

lidad, por impenetrable que se haga a sí misma, puede ser explicada en todos sus detalles” (Weiss [1968] 1976, 110). Debo decir, de todos modos, que creo que las consignas frecuentemente categóricas y hasta simplistas vertidas en las *Notas* no le hacen justicia a la complejidad que Weiss pone en juego tanto en la escritura como en la imagen presentada de los hechos en *La investigación*.

Cabe agregar, además, que en este caso la confianza en la posibilidad de descripción tiene una connotación política muy directa. La idea de que lo sucedido en los campos de concentración escapa a la razón es inconcebible; fue la obra de unos monstruos, y otras ideas semejantes es un discurso en cierta medida tranquilizador y ha sido denunciado por esto en muchas ocasiones. De algún modo, obtura la identificación de causalidades y la atribución de responsabilidades. Dice Weiss en este sentido: “Al principio pensé que no podía ser descripto, pero esos fueron actos cometidos por seres humanos contra otros seres humanos en la Tierra” (citado por Cohen 1993, 77, traducción de la autora).

Esto aparece explicitado también en la obra, en boca del tercer testigo, que es en general el de mayor claridad política: “Debemos abandonar esa visión altiva/ de que el mundo del campo/ es incomprensible para nosotros” (Weiss [1965] 1995, 82, traducción de la autora). Sin embargo hay que decir que este momento más analítico de la obra, que apela a una comprensión racional de los acontecimientos, sucede a una de las escenas más fuertes en la que se describen los procedimientos de tortura aplicados durante los interrogatorios. Es interesante el contraste entre el canto anterior y éste que llama a no perderse en la confusión de lo inhumano. Podría pensarse que dramáticamente también necesita “rescatar” un poco al espectador de esa experiencia traumática. La obra está impregnada por esa dinámica del ir y venir entre el horror y lo cotidiano, lo comprensible y lo incomprensible. Al respecto, explica Cohen:

De una escena a otra, la obra parece empeñada en revelar la absoluta incomprensibilidad de los sucesos. Frente a la sucesión incansable de atrocidades, los intentos de un análisis racional se debilitan. Pero este efecto ensordecedor se contrapesa con un principio opuesto que está en funcionamiento en *La investigación* y que Peter Weiss formularía varios años después en *Trotsky en el exilio*: “cuando las cosas están más allá de la comprensión racional... ése es exactamente el momento en el que debemos aplicar nuestra razón. Es nuestra única arma”. Los espectadores y

lectores de *La investigación* quedan atrapados en la dialéctica de la obra, que entumece su facultad de razonar al mismo tiempo que los incita a llevar adelante un análisis racional (Cohen 1993, 83, traducción de la autora).

Confrontar los tiempos

Hasta aquí se han hecho evidentes las diferencias insoslayables entre estos dos proyectos estéticos. En los puntos que siguen me propongo, sin dejar de lado esta radical distinción, identificar algunos puntos de contacto entre las imágenes generadas por *Akropolis* y *La investigación*, y entre las intenciones de sus creadores.

Un primer punto en esta dirección tiene que ver con el modo en que ambos proyectos plantean un diálogo transtemporal. En los dos casos puede identificarse una concepción de lo contemporáneo como un modo de posicionarse ante la historia y la tradición para proponer una mirada actual que interpele a ese pasado y, sobre todo, a los espectadores del presente.

Comencemos por Grotowski. En su caso, este diálogo con el pasado está íntimamente ligado a la noción de “raíces”, y la historia es pensada en términos de humanidad no sólo como historia cultural sino también biológica. Al respecto, sostiene Fediuk:

Grotowski atribuye gran importancia a la herencia cultural, pero no se trata de un concepto político expuesto en las banderas nacionalistas, sino de una liga genética que conecta mediante lazos de sangre y tribu a los orígenes de la humanidad. Lo que está inscrito gracias a una herencia bio-cultural se activa en las experiencias significativas a lo largo de la vida individual. Esta resonancia es el impulso y el sentido en la creación, es una fuente a la que debo acercarme para saber quién soy (Fediuk 2011, 25).

Resulta central esta idea de que el contacto con las raíces es fundamental para la propia identidad. Aunque no podemos dedicarnos a esto aquí, en su posicionamiento como artista y trabajador del teatro Grotowski sostuvo esta misma postura al establecer una identificación con el significativo grupo Reduta que los precedió (ver Fediuk 2011; Osinski 2008). Esta identificación está lejos de ser acrítica, pero marca el imperativo de reconocerse a partir de la relación con experiencias precedentes.

En este sentido apunta su voluntad reiterada de trabajar con textos clásicos polacos o de otras partes de Europa.⁹ Cuando Eugenio Barba le pregunta cómo puede un teatro de este tipo reflejar el tiempo presente, Grotowski contesta que entiende su teatro como contemporáneo porque “confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos, y de esta manera nos muestra cómo somos ‘ahora’ en perspectiva con nuestro ‘ayer’, y este ‘ayer’ con nuestro ‘ahora’” (Barba y Grotowski, [1968] 1970, 46). Y en este sentido aboga por un teatro nacional. Nuestro “superego social”, como lo llama, ha sido moldeado en este clima, entonces debemos confrontarlo si queremos llegar realmente a conocernos.

Pero esta confrontación con la tradición nacional y cultural más amplia no es en ningún caso una actitud nostálgica y reivindicativa. Por el contrario, busca increpar esas raíces e increpar a los sujetos mismos ante ellas para construir así un camino que conduzca a una experiencia más auténtica de la vida. Busca producir un choque que permita descender el velo de la “máscara vital”. Esta inquietud condujo a Grotowski a la actitud que describe a continuación:

Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición santifica, situaciones (dentro de los reinos de la tradición y religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas: “encuentro con las raíces”, “la dialéctica de la burla y la apoteosis” o hasta “religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio” (Grotowski [1968] 1970, 16).

⁹ Consultado sobre esto, Grotowski responde: “Mostraré con suficiente claridad que me interesan mucho los textos que pertenecen a una gran tradición. Para mí son como las voces de mis ancestros y esas voces nos llegan desde las fuentes de nuestra cultura europea. Esas obras me fascinan porque nos dan la posibilidad de una confrontación sincera: una confrontación brusca y brutal entre las experiencias y creencias de la vida de generaciones previas, por una parte, y por la otra, la de nuestras propias experiencias y de nuestros propios prejuicios”. (Kattan y Grotowski [1967] 1970, 52).

De aquí viene, volviendo a *Akropolis*, esa sensación de “inversión irónica” que Findlay identifica en la obra y que explica diciendo que

más que una contradicción del *Akropolis* de Wyspianski, la producción de Grotowski se transformó en su renovación natural contemporánea. La obra de Grotowski fue de hecho un intento de encontrar la base ritual de Wyspianski en las realidades provocadoras del mundo moderno (Findlay1984, 17, traducción de la autora).

Por esto es que en ningún caso debe malinterpretarse esa actitud irónica o “blasfema” como una falta de respeto por la tradición, sino todo lo contrario.

Pasando al trabajo de Weiss, un primer elemento que lo conecta con lo antedicho sobre Grotowski es su sentirse interpelado por un texto clásico como el de Dante y su voluntad de interrogar al presente a partir de esta mirada. Además de esta referencia a la herencia cultural más lejana, tanto Grotowski como Weiss ofrecen una perspectiva sobre la relación del presente con el pasado más inmediato: el de los campos de concentración.

Respecto de cómo funciona *La investigación* en este sentido, Cohen hace una conexión interesante entre el foco temporal del trabajo de Weiss y el de Hannah Arendt en su texto publicado en esa época con el subtítulo de *Estudio sobre la banalidad del mal*. El mismo se titulaba *Eichmann en Jerusalén*, en referencia a la ciudad donde fue juzgado, y no Eichmann en la Alemania Nazi. Es decir que se centraba no tanto en los hechos en sí sino en los intentos de su tiempo por averiguar la verdad sobre esos hechos, en la confrontación actual con ellos. Sostiene Cohen:

Esto se aplica también a la obra de Weiss. *La investigación* no es un drama histórico sobre el exterminio masivo (como *El Vicario* [de Rolf Hochhuth]), sino un drama legal basado en el presente de Weiss en 1964 (Cohen 1993, 84, traducción de la autora).

El problema es más grande

Otro punto de contacto entre la forma en que Grotowski y Weiss encararon el desafío de abordar el tema de los campos de concentración es su objetivo de pensar esta realidad particular en un contexto más amplio. No aislarlo como un hecho puntual, casi un accidente, sino ligarlo a un problema mayor: el de la convivencia de los hombres en sociedad. En el

caso de Weiss, su plano general aspira a contemplar el tipo de relaciones desarrolladas en el marco del sistema capitalista. El plano general de Grotowski es aún más amplio y pone en foco a toda la civilización occidental. Esto comentaba Flaszen al respecto:

[Wyspianski] concibe su obra como una vista panorámica de la cultura mediterránea cuyas corrientes principales se representan en esta Acrópolis polaca. En esta idea del “Cementerio de las tribus” [...] el concepto del director y el del poeta coinciden, ambos desean representar la suma total de una civilización y probar sus valores en la piedra de toque de la experiencia contemporánea. Para Grotowski la palabra contemporáneo indica la segunda parte del siglo XX. Por tanto su experiencia es infinitamente mucho más cruel que la de Wyspianski y los valores centenarios de la cultura europea están enfrentados a una prueba mucho más severa (Flaszen [1964] 1970, 56).

En *La investigación*, Weiss también se proponía, siguiendo la tradición de Dante, retratar “la totalidad de la condición humana de su tiempo”, como señala Cohen. Es por esto que, en general, quita las referencias religiosas, partidarias, étnicas o nacionales de su texto (sólo unas pocas se mencionan). Pretende encarar el tema como un problema de la humanidad, no de un grupo particular.

Esta despersonalización del problema no apuntaba, sin embargo, a trasladarlo a un plano más metafísico, como podría pensarse en el caso de Grotowski, sino que buscaba reubicar las responsabilidades y señalar las condiciones histórico-políticas que originaron los hechos y las que se derivaban de ellos en el presente.

Por un lado, esto estaba dirigido contra una concepción del problema que se veía expresada en el modo en que se desarrollaban los juicios. Según explica Beebee, una de sus inconsistencias claves era que se juzgaba a los acusados en función del mismo código penal que estaba vigente durante el nazismo, por lo que se los trató como criminales comunes y se hizo un foco particular en la intención individual y en los rasgos psicológicos que conducían a una conducta perversa. Weiss quiere ir en contra de esta idea de la culpa individual. En este plano se da su rectificación: trata de salir justamente de la lógica del sadismo que hacía una clara diferencia entre aquellos que actuaron con intención de hacer el mal a diferencia de aquellos que creían en la legalidad de sus actos y fueron los

ideólogos y orquestadores de los asesinatos. Weiss trabaja para jerarquizar por igual a unos y otros en su versión del juicio.

Por otro lado, en su lectura marxista, el problema que estaba en la raíz de esta situación era, como decía antes, el capitalismo.¹⁰ En este sentido, Weiss buscaba señalar el modo en que muchas industrias se habían beneficiado del trabajo esclavo de los campos y denunciar las continuidades de las estructuras económicas que habían funcionado durante el nazismo y que continuaban operando con plena vigencia en la República Federal de los años sesenta.¹¹

La banalidad del mal

Los dos puntos anteriores tienen que ver más que nada con el modo en que ambas obras se relacionan con la realidad pensada en su nivel más general cultural e histórico. Pero, en un plano menos general, hay algo en la textura de ambas obras que permite que las dos transmitan una sensación de realidad más ligada a nuestra experiencia cotidiana del mundo. Y esto se vincula, a mi entender, con que tanto Grotowski como Weiss ponen el foco en la “normalidad” del campo de concentración, en cómo la situación más aberrante podía a la vez teñirse de un ritmo cotidiano. Ahora, el modo en que ambas lo logran es una de las claves de su diferencia.

En el caso de Grotowski, es en este nivel en el que se juega aquello que señalaba Brook sobre el modo en que consigue recrear ese “pulso de la vida en un campo de concentración”. El vestuario de los actores y el diseño escénico evocan el entorno del campo, pero la clave para que cobre vida es el modo en que interviene su relación con el doble trabajo que realizan. Con intervalos rítmicamente marcados, los prisioneros deben mover y encastrar las cañerías, y, por otro lado deben recrear las viñetas de la cultura occidental fraseadas poéticamente por Wyspianski. Conside-

¹⁰ Weiss lo explicaba de este modo: “Una parte central de la obra se refiere al papel de la sociedad en la que pudieron surgir tales campos de concentración. En ella se dice que, en este caso, se trata sólo de la última consecuencia de un sistema de explotación, calificado de ‘libre empresa’, desde otro punto de vista más dado al optimismo” (Weiss [1966] 1976, 53).

¹¹ Como bien sintetiza Cohen, *La investigación* señala dos formas en las que la industria se benefició de los campos: primero, las fábricas se ubicaban cerca de ellos y allí los reclusos trabajaban hasta su muerte; por otra parte, el exterminio masivo de seres humanos requirió de insumos provistos por la industria y generó a su vez “materia prima” para algunas producciones, tanto por el uso de los prisioneros para experimentos de todo tipo como por los bienes y hasta partes del cuerpo que se obtenían de los muertos.

ro que el elemento de contraste que introduce Grotowski es fundamental para acercarse a la dinámica de los campos. Lo que conmueve y horroriza en el espectáculo es asistir a lo absurdo de esa condena a un trabajo cruel: construir el crematorio en el que serán asesinados, y también representar escenas de una cultura que, de algún modo, llevó a ese desenlace. Lo más fuerte es que los actores-prisioneros lo hacen con una resignación muy potente de ver, y con los matices de la cotidianidad: momentos para la risa, el recreo, el canto, el sufrimiento.

En *La investigación*, por su parte, la evocación de esta cotidianidad se da desde el plano del decir. A lo largo del texto, se repite muchas veces la palabra “normal” y se relatan costumbres y rutinas con detalles que contribuyen a que el lector o espectador pueda hacerse una idea del ritmo diario de la vida en el campo. Por otro lado, aparece también el contraste entre horror y tranquilidad, y también la complejidad de los vínculos humanos desarrollados en el marco de campo. Esto se expresa, por ejemplo, en que Weiss marca frecuentemente en sus escasísimas didascalias alguna sonrisa o saludo que busca dar cuenta de una cordialidad (siniestra) entre algunos testigos y los acusados.

Aquí aparece otro punto en común entre *Akropolis* y *La investigación*, y es que tanto una como la otra parecen estar más allá de individualizar culpables y tampoco parecen interesadas en glorificar a las víctimas. Esto sostiene Findlay respecto de *Akropolis*:

La inversión irónica fue más lejos aún [que la recontextualización del texto de Wyspianski], ya que Grotowski sometió al hecho mismo de Auschwitz a la prueba de la burla y la blasfemia. Sus prisioneros del campo de exterminio daban pena pero aún así estaban de algún modo más allá de la pena; simplemente estaban ahí —un hecho objetivo para que el público pondere—. Dificilmente eran las nobles víctimas que nuestra cultura ha elevado casi al nivel de la santidad. Más que eso, eran seres humanos simplemente confrontados con el nivel máximo de inhumanidad (Findlay 1984, 5, traducción de la autora).

Se anticipa en este fragmento una relación con la caracterización que hace Agamben, a partir de los escritos de Primo Levi y otros testimonios, del “musulmán”: aquel nombre para lo inhumano, para la posibilidad de existir biológicamente y ya no simbólicamente, y para aquel que ya no invocaba compasión sino algo más cercano al desprecio.

Otro factor que tienen en común las dos obras en función de brindar una idea cercana del clima de los campos es que tanto Grotowski como Weiss trabajan la falta de resistencia ante la muerte. En el final de *Akropolis*, mientras recitan el texto que habla de la Resurrección, los actores realizan en procesión una suerte de danza de la muerte y marchan enarbolando al Cristo-cadáver-muñeco sin cabeza al interior del crematorio. La profunda carga simbólica de esta escena final puede interpretarse de infinitas maneras.

Por su parte, en *La investigación* el juez una y otra vez pregunta sobre la resistencia por parte de los prisioneros, y la respuesta, cuando no es negativa directamente, suele ser “bueno, una vez...”. Siempre se enfatiza la idea de que eran sólo casos aislados y que las represalias adoptadas no alentaron mucho la repetición de los episodios. Hablando de cuando hacían pasar a los prisioneros de dos en dos al paredón donde se hacían los fusilamientos, el juez pregunta si los llevaban con las manos atadas, y el tercer testigo le responde: “Hasta 1942 se las/ ataban detrás de la espalda con alambre/ Después dejaron de usarlo/ ya que la experiencia demostró que la mayoría de los prisioneros/ iba hacia allí tranquilamente” (Weiss [1965] 1995, 100, traducción de la autora).

Más adelante, el juez le pregunta cómo se comportaban los prisioneros ante el paredón, y el testigo responde que algunos cantaban himnos nacionales o canciones religiosas. En otra escena, el Séptimo testigo relata que en la entrada de las cámaras de gas había un cartel que decía “Cuarto de baño y desinfección”. Esto, explica, les daba un reaseguro y calmaba a mucha gente. “A menudo vi gente / entrar bastante alegremente / y las madres bromeaban con sus hijos” (Weiss [1965] 1995, 132, traducción de la autora). Esta idea de la muerte como salvación, y de marchar tranquilos, riendo y cantando hacia la muerte parece ser lo que revive en *Akropolis*.

La verdad

Acercándonos al final del trabajo, cabe señalar otro punto en el que las dos obras y las dos concepciones teatrales analizadas muestran una zona de contacto a nivel general, pero en cuya realización radica un núcleo central de sus diferencias. Me refiero a que, a su manera, tanto Weiss como Grotowski piensan el teatro como un lugar para la verdad.

En el caso de Weiss, esta búsqueda de la verdad tiene que ver con la idea de información y ante todo con una actitud crítica. Como lo

plantea en las *Notas...*: “El trabajo del Teatro-Documento vendrá determinado en este aspecto por una crítica de grado diverso. a) Crítica del encubrimiento [...], b) Crítica de los falseamientos de la realidad [...], c) Crítica de mentiras” (Weiss [1968] 1976, 100). El foco está puesto en la potencia de la palabra dicha en escena para la difusión y rectificación —como antes señalaba— de la información del mundo y el consecuente desenmascaramiento de las fuerzas del poder que mueven los hilos histórico-políticos favoreciendo la explotación del hombre por el hombre.

En el caso de Grotowski, en cambio, esta búsqueda de la verdad y esta “caída de la máscara” tiene mucho más que ver con un camino de autodescubrimiento y con la lógica de la revelación. Respecto de esto, en su *Declaración de principios* escrita para uso interno del Laboratorium, Grotowski sostiene:

Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; tratamos de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de inerte revelación para entregarnos y descubrirnos (Grotowski [1968] 1970, 215).

Integrando algunos aspectos de lo dicho anteriormente —y entre ellos la afirmación de Brook de que, en un sentido, el trabajo del Laboratorium es más realista que otros— Grotowski afirma: “La representación es nacional porque es una búsqueda sincera y absoluta de nuestro *ego* histórico; es realista porque es un exceso de verdad; es social porque es un desafío al ser social, al espectador” (Barba y Grotowski, [1968] 1970, 48).

Es muy interesante esta idea del desafío al espectador como vía para acercarse a algo más verdadero. A su manera, Weiss también piensa en desafiar al espectador ofreciéndole un recuento de detalles —sin ningún regodeo o morbosidad, hay que aclarar— que seguramente no estaba preparado para escuchar y que no dejan de ser una experiencia simbólica

extrema. Pero en el caso de Grotowski, lo que tiene en mente es un desafío que favorezca una transformación personal profunda. Y hay distintos testimonios que dan cuenta de cómo efectivamente este desafío conducía a experiencias de revelación para los espectadores. Entre ellos, Bentley, a quien citamos al comienzo criticando duramente el formalismo de *Akropolis*, da cuenta más adelante en su carta de lo que le sucedió en la tercera de las obras del *Laboratorium* que vio. Aunque no está hablando del espectáculo que nos ocupa, la descripción de la situación bien vale para acercarnos al tipo de propuesta artística que Grotowski y su equipo propiciaban:

Durante el espectáculo, *Apocalypsis*, algo me sucedió. Lo pongo en términos personales porque fue algo muy personal lo que sucedió. Alrededor de la mitad de la obra tuve una iluminación bastante específica. Un mensaje me llegó —de ninguna parte, como dicen— sobre mi vida y mi yo privado. Este mensaje debe permanecer privado, para ser fiel a sí mismo, pero el hecho de que llegara tiene relevancia pública. Creo, y debo decirlo públicamente, que no recuerdo que una cosa semejante me haya sucedido nunca antes en el teatro (Bentley [1969] 2001).

Otro testimonio que apunta en este sentido —y en este caso sí está referido particularmente a *Akropolis*— es el del escritor estadounidense J. Schevill, quien escribió esto después de ver la obra en Nueva York en 1969:

En el clímax de éxtasis, el Cantor da alaridos jubilosamente abre un agujero en la caja que está en el centro del escenario, y arrastra el cadáver del Salvador dentro de él. Los prisioneros lo siguen, cantando su frenético y mesiánico descubrimiento. La tapa se cierra de golpe. Jamás he escuchado un silencio como éste. Abruptamente, despacio, se oye una voz [...] “Se han ido y el humo se alza en espirales”. No necesito entender este mensaje. Ahora sé por qué hay una extraña alegría a la vez que hay terror en los crematorios, y nunca voy a escapar a esta revelación (Schevill, citado en Kumiega 1985, 65, traducción de la autora).

Una última mención sobre este punto. Tanto en el caso de Grotowski como en el de Weiss, este desafío al espectador y la búsqueda de la verdad tienen que ver con evitar la catarsis. En Grotowski lo menciona-

mos al hablar de la relación entre actores y espectadores, y la importancia que tenía que se evitara una conexión directa entre ambos que pudiera favorecer una descarga catártica. En la obra de Weiss, esto puede ligarse entre otras cosas a que la misma termine sin ningún tipo de veredicto. Según el análisis de Beebe, el desinterés de Weiss por presentar las condenas tenía que ver con tres factores: 1) no le interesaba particularmente individualizar a los acusados, sino el sistema general que hizo posible el exterminio; 2) los veredictos eran probablemente más conocidos por todos que la información vertida durante el juicio, y 3) no le interesaba el efecto catártico que podía lograr el veredicto culpable. En *La investigación*, la palabra final la tiene uno de los acusados y no hay ninguna situación de síntesis que presente algún tipo de cierre tranquilizador.

En uno y otro caso, se busca que el posible acercamiento a la verdad que se haya vivido durante el espectáculo se prolongue de modo duradero al salir del teatro.

Los testigos

Un grupo de reclusos parece haber tenido la peor parte, si es que cabe esa expresión, en los campos de concentración. Se trata de quienes trabajaban en la construcción de los crematorios y del “comando especial”, encargado de lidiar con la “logística” del ingreso y egreso de los cuerpos a las cámaras de gas. Weiss se detiene bastante en ellos en los últimos dos cantos, el del Zyklon B y el de los hornos crematorios. Aunque a lo largo de la obra Weiss intenta recorrer las distintas poblaciones y roles que ocupaban el campo, éstos tienen un lugar especial por ser los más cercanos al punto máximo infernal. Y ésta parece haber sido también la clave del horror para Grotowski: la perversidad de trabajar en la construcción de los instrumentos para la propia muerte. Se diría que los prisioneros de *Akropolis* pertenecen a este grupo. Ellos, en gran medida, representan esa delgada línea entre la vida y la muerte. Pero, como fue dicho más arriba, los prisioneros de Grotowski son también los ‘iniciados’, los que han vivido la experiencia última, los muertos. Y es que el teatro, en la concepción de Grotowski, ofrece esa posibilidad de revertir la máxima imposibilidad: dar vida a los muertos para que den su testimonio. Aquí radica, creo, la diferencia más fundamental entre las obras de Weiss y Grotowski: en sus *testigos*.

En su libro *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2000) hace de la figura del testigo —y de la posibilidad misma del testimonio—

el centro de sus reflexiones. Así, por un lado, recorre la etimología del término. *Testis* alude al testigo como alguien que interviene en un litigio entre dos sujetos; *superstes* “es el que ha vivido hasta el final una experiencia y, en tanto ha sobrevivido, puede pues referírsela a otros” (156), y *auctor* refiere a la autoridad del testigo para legitimar alguna cosa, hecho o palabra cuya realidad o fuerza deba ser confirmada. Cada uno de estos términos que están en el origen de la palabra testigo dan cuenta de un aspecto que aún hoy la define.

Pero Agamben complejiza estas definiciones a partir de los planteos de Levi y de la figura del “musulmán”. Así eran llamados aquellos “muertos vivientes”, consecuencia natural de las condiciones de vida en los campos de exterminio. Por la posición física que solían adoptar, se asemejaban a los musulmanes rezando hacia la Meca. Afectados por la desnutrición, las enfermedades endémicas y la desesperanza absoluta, los “musulmanes” deambulaban o estaban echados todo el día en un estado de semiconciencia, totalmente alienados. Por esto puede decirse que reflejaban un desacople entre la vida biológica y la vida simbólica. Ellos encarnaban la no humanidad. La inmensa mayoría terminó muriendo, y los pocos que —seguramente debido al final de la guerra— pudieron ser liberados a tiempo, perdieron el estado de “musulmanes” al volver a un estado de humanidad. Por eso lograr el testimonio de un “musulmán” es tan imposible como el testimonio de un muerto. Y, sin embargo, ellos son los que atravesaron la experiencia máxima del exterminio:

Sea la paradoja de Levi: “El musulmán es el testigo integral”. Implica dos proposiciones contradictorias: 1) “el musulmán es el no-hombre, aquel que en ningún caso puede testimoniar”; 2) “El que no puede testimoniar es el verdadero testigo, el testigo absoluto” (Agamben 2000, 157-158).

Aquí radica el nudo de las problematizaciones que Agamben presenta y que enmarcan la cuestión específica del testimonio en una filosofía de la historia, el conocimiento y el lenguaje. Es por esto que en su presentación del texto, el autor sostiene:

La aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión. [... A] partir de un cierto momento se ha revelado como evidente que el testimonio incluía como parte esencial una laguna, es

decir, que los supervivientes daban testimonio de algo que no podía ser testimoniado (9-10).

Esta laguna, en términos teóricos más generales, nombra esa brecha insalvable entre aquello que podemos decir —y pensar— en el lenguaje y aquello que quedaría fuera de él (aquello que sería efectivamente ‘lo real’ según una de las acepciones sintetizadas al comienzo). Pero en el contexto de los testimonios sobre los campos de exterminio, también sintetiza una cuestión concreta: aquellos que han vivido la máxima experiencia del exterminio no han sobrevivido para dar su testimonio. Lo dicho para los “musulmanes” cabe también para los asesinados en las cámaras de gas.

Un fragmento de *La investigación* lo expresa así:

Juez: Puede el testigo/ ofrecer alguna explicación/ de por qué la gente permitía/ que todo esto les sucediera / Enfrentados a esa habitación/ tienen que haber sabido/ que estaban frente a la muerte.

Séptimo testigo: Nunca salió nadie de allí / como para contarlo (Weiss [1965] 1995, 133 traducción de la autora).

Pero cabe aclarar que para Agamben esta imposibilidad de ser el testigo absoluto para nada invalida al testigo sobreviviente. Por el contrario, lo posibilita. Él habla porque no ha muerto, porque no es el testigo absoluto. Y habla en nombre de ese no poder hablar, que es su contracara. Por esto, el autor plantea que el testigo se ubica en la encrucijada entre lo decible y lo no decible. Esto se contrasta con el otro eje del libro, ligado al archivo, que implicaría la distinción entre lo dicho y lo no dicho.

Llegamos así al final de este recorrido. Comparando *Akropolis* y *La investigación* a partir de estas nociones sobre el testigo, podemos decir que el testigo de Weiss es, ante todo, un *superstes*, un sobreviviente, y su testimonio apunta a enriquecer el archivo cultural diciendo lo que aún no ha sido dicho. La realidad que propone su teatro es una realidad describible que se mantiene dentro del registro del lenguaje.

Grotowski, en cambio, se permite lo imposible: da vida por una hora a muertos y “musulmanes”. Les permite recrear su delirio infernal, sus intervalos de trabajo alucinado en función de la muerte, al compás de una música ritual. Todo el equipo del Teatro Laboratorium encuentra formas para abrir paso a lo no decible, a aquello que emerge sin poder ser conteni-

do en el lenguaje. En este sentido favorece una experiencia real de otro tipo.

Cada una de las obras aspira a un tipo distinto de comprensión, y podría decirse que éstas son más complementarias que opuestas. Sin embargo, pensando en la efectividad de las distintas estrategias ante un fenómeno de las características de Auschwitz, es muy probable que una comprensión profunda de la vida en este campo pueda surgir más bajo el modo de una epifanía infernal, de una revelación siniestra, que del razonamiento.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.

Barba, Eugenio y Jerzy Grotowski. 1970 [1968]. “El nuevo testamento del teatro”. En: *Hacia un teatro pobre*. 10ma. edición. México: Siglo XXI.

Beebee, Thomas O. 2012. *Citation and Precedent. Conjunctions and Disjunctions of German Law and Literature*. Nueva York: Continuum.

Bentley, Eric. 2001 [1969]. “Dear Grotowski: An Open Letter”. En: *The Grotowski Sourcebook*. eds. Lisa Wolford and Richard Schechner. Pp. 7. Londres y Nueva York: Routledge.

Cohen, Robert. 1993. *Understanding Peter Weiss*. Columbia: University of South Carolina Press.

Fediuk, Elka. 2011. “Jerzy Grotowski: herencias y exilios”. En: *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Ed. Antonio Prieto Stambaugh. Coord. Domingo Adame. México: Universidad Veracruzana.

Findlay, Robert. 1984. “Grotowski’s Akropolis: A Retrospective View”. *Modern Drama*. XXVII.I. Marzo. Pp. 1-20.

Flaszen, Ludwik. [1964]. 1970. “Akropolis: tratamiento del texto”. En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.

Freedman, Lewis y James MacTaggart. 1971. *The Polish Laboratory Theatre in Akropolis*. Nueva York: Arthur Cantor, Inc.

Glantz, Margo. [1968]. 1970. “Entrevista a Jerzy Grotowski”. En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.

- Grotowski, Jerzy. 1970. "Hacia un teatro pobre". En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. México: Siglo XXI.
- _____. [1968]. 1970. "Declaración de principios". En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.
- Grotowski, Jerzy, dir., *Akropolis*, de Stanislaw Wispiansky. Transcripción y traducción del registro audiovisual de la obra Freedman y MacTaggart. 1968/1971. Realizada por The Wooster Group en el marco del proyecto *Poor Theater*. 2004. [En línea]. Consultado el 28 de julio de 2012. http://www.thewoostergroup.org/projects/poor_theater/akropolis/pol_trans_eng_notes.html.
- Kattan, Nain y Jerzy Grotowski. [1967]. 1970. "El teatro es un encuentro". En: *Hacia un teatro pobre*. Jerzy Grotowski. 10ma., edición. México: Siglo XXI.
- Kumiega, Jennifer. 1985. *The Theatre of Grotowski*. Londres: Methuen.
- Osinski, Zbigniew. 2008. "Returning to the Subject. The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre". *The Drama Review*. New York University y Massachusetts Institute of Technology. Summer. Pp. 52-74.
- Romanska, Magda. 2009. "Between History and Memory: Auschwitz in Akropolis, Akropolis in Auschwitz". *Theatre Survey*. American Society for Theatre Research. 50:2 November. Pp. 223-250.
- Schechner, Richard y Theodore Hoffman. [1968] 2001. "Interview with Grotowski". En: *The Grotowski Sourcebook*. Eds. Lisa Wolford and Richard Schechner. Londres y Nueva York: Routledge.
- The Grotowski Institute. "Akropolis" [En línea]. Consultado el 13 de octubre de 2012. <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/akropolis>.
- Weiss, Peter. [1965] 1995. *The Investigation*. En: Voicings. *Ten Plays of Documentary Theatre*. Ed. Attilio Favorini. Hopewell: The Ecco Press.
- _____. [1965] 1976. "Respuesta a una crítica de la representación de *La indagación* en Estocolmo". En: *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.
- _____. [1968] 1976. "Notas sobre el Teatro-Documento". En: *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

Fecha de recepción del artículo: 7 de noviembre de 2012
Fecha de recepción de la versión final: 19 de mayo de 2013



© Exploración. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*. © Álvaro Villalobos, 2013.

Prácticas de(s)generadas: escenarios y cuerpos ambulantes

Rían Lozano

Resumen

Abordo aquí algunas prácticas artísticas que actúan, en diferentes sentidos, como ejercicios desestabilizadores de género(s). Analizo ejercicios ‘performáticos’ que difícilmente encajan en las definiciones tradicionales de los géneros (artísticos o sexuales) y que, a su vez, activan el acceso a otras formas de conocimiento. Esta contribución se estructura en torno a dos cuestiones centrales, relacionadas con la idea de las prácticas culturales de(s)generadas: por un lado, presento estas prácticas críticas y performáticas como ejercicios desestabilizadores del discurso artístico tradicional. Por otro lado, analizo la potencialidad de algunos de estos trabajos en el cuestionamiento de la repetición regulada de las normas de género. Este tipo de actividades son ejercicios desestabilizadores de categorías ‘genéricas’: géneros artísticos, géneros sexuales y cuerpos normativos.

Palabras clave: de(s)género, performance, prácticas performáticas, cultura visual, estudios de género y crítica cultural

Abstract

De-generated practices: ambulant bodies and scenarios

I analyze here selected artistic practices that destabilize, in different ways, the notion of gender(s). By doing so, I'll try to offer a new frame for the analysis of some ‘performative’ exercises that do not fit into the traditional definition of gender (artistic or sexual) but instead give access to new ways of knowledge—that is, of knowing ‘differently’. The text is structured around two main questions aimed towards introducing the idea of ‘de-generated’ cultural practices. On the one hand, I present these critical exercises as practices that subvert the traditional artistic discourse. On the other hand, I examine the potentiality of some of those works in questioning the regulated process of repetition of gender norms. These are works

that destabilize artistic genders, sexual gender and normative bodies.

Keywords: de-gendered, performance, performative practices, visual culture, Gender Studies, cultural critique



En este artículo abordo algunas prácticas artísticas que actúan, en diferentes sentidos, como ejercicios desestabilizadores de género(s). Con ello, propongo una forma de análisis de ciertos ejercicios performáticos¹ que difícilmente encajan en las definiciones tradicionales de los géneros (artísticos y/o sexuales) y que, a su vez, activan el acceso a otras formas de conocimiento. Nos detendremos en dos ejemplos concretos: *Bate-papo na cama. El problema de la ciudad* (2013), de Álvaro Villalobos y *Escenario doble* (2004) de Virginia Villaplana.

Conviene especificar que estas dos piezas a las que me refiero no se ajustan, necesariamente, a la definición más común de performance en tanto que arte acción o trabajo en vivo. Más bien, podemos detectar que el elemento clave, el hilo conductor, será el uso del cuerpo como materia prima: el cuerpo puesto en primer plano, listo, como veremos, para generar nuevas escenas de trabajo colectivo; el cuerpo inserto en un juego de prácticas desestabilizadoras y de(s)generadas y presentado como un 'espacio' que no es ni neutro ni transparente.²

Estas obras, acompañadas de aproximaciones teóricas críticas derivadas del llamado feminismo de la tercera ola, ayudarán a leer el cuerpo como algo que no existe aparte de su enunciación y que, por tanto, es producto de sistemas discursivos y performativos (Butler 1997) pero, también, emocionales y afectivos. Como veremos, este cuerpo, a través justamente de las propuestas performáticas que nos interesan, moviliza otros cuerpos y organiza el espacio para la creación de coreografías colec-

¹ Tomamos aquí el término empleado por Diana Taylor para abarcar la dimensión no exclusivamente discursiva del performance y de lo *performativo*: "A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término performativo dentro del terreno no discursivo del performance (es decir, para referir a acciones más que a efectos del discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo del performance" (Taylor y Fuentes 2011, 24).

² Para un estudio reciente sobre el estudio del cuerpo desde diferentes disciplinas y perspectivas de análisis, véase Parrini 2013.

tivas. Un cuerpo convertido en la metáfora, como indica Gómez-Peña, del “cuerpo sociopolítico más amplio” (Gómez-Peña 2005, 204).

En este sentido, nos resulta de vital importancia considerar la potencialidad de estas prácticas en la creación de nuevos espacios políticos y epistemológicos; es decir, la conformación de alternativas de conocimiento y de convivencia (formas de vivir juntos) que nos ayuden a recordar aquella premisa del conocimiento crítico, parcial y situado en el que Donna Haraway localizaba las posibilidades de crear esas redes de conexión, llamadas “solidaridad” en política y “conversaciones compartidas” en epistemología (Haraway 2002, 194).

Las páginas que siguen están organizadas en torno a los dos ejes que han vertebrado el trabajo que, desde hace varios años, he realizado en torno a la idea de las prácticas culturales de(s)generadas³ y que, además, en este caso se hilvanan a partir de las propuestas seleccionadas de Villalobos y Villaplana. Por un lado, y como mencioné arriba, presentaremos estas prácticas críticas y performáticas como ejercicios desestabilizadores del discurso artístico tradicional, y como plataformas para la creación de relaciones corporales y conversaciones inesperadas. Para ello destacaremos la agilidad y la habilidad que demuestran las obras seleccionadas para generar espacios de visibilización, discusión y análisis de cuestiones que, difícilmente, serían abordadas desde campos disciplinarios tradicionales.

Por otro lado, y en cierto sentido derivado de lo que acabo de señalar, analizaremos la potencialidad de ciertas prácticas performáticas en el cuestionamiento de la repetición regulada de las normas de género. Se trata, en definitiva, de presentar este tipo de actividades como ejercicios desestabilizadores de categorías ‘genéricas’: géneros artísticos, géneros sexuales y cuerpos normativos.

1. Lugares en los que ocurren cosas

Cada vez que me dispongo a escribir o a compartir con los alumnos y colegas cuestiones relacionadas con mi trabajo en el ámbito artístico y de la cultura visual, me siento obligada a aclarar de dónde vengo y cómo he llegado a trabajar con estas cuestiones: algo fundamental para que mis interlocutores puedan visualizar desde dónde estoy hablando.

Imagino que esto responde, en cierto sentido, a mi interés por las cuestiones espaciales. Me interesan las escenas, los lugares en los que ocu-

³ Véase: Lozano 2010 y Lozano 2007.

ren cosas: el salón de clase, una plaza en São Paulo, el museo vivo, no monumental, el cuerpo de un joven transexual. Me interesan, de manera especial, los lugares de enunciación. Ocupar un lugar, tomar la palabra o producir el escenario para que ésta sea tomada por otros es una cuestión, al fin y al cabo, geográfica. Lo que ocurre es que, aquí, el terreno abordado no es sólo un espacio físico; es también un lugar epistemológico.

Podemos convenir que todo conocimiento es una cuestión de gráficas y lugares. La geografía del conocimiento que me interesa analizar a través de estas prácticas performáticas, no está relacionada con la descripción material de los lugares sino con la localización legítima de su contar: tener en cuenta, ser quien cuenta, poner a contar.



© *Exploración*. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*.

© Álvaro Villalobos, 2013.

En el marco del 8° Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política (enero de 2013), Álvaro Villalobos empujó una cama con ruedas por el centro de São Paulo, Brasil.⁴ La cama, un dispositivo estático por definición, se convirtió en una escena ambulante que, paradójicamente, invitaba a los transeúntes a pararse, a sentarse, a tumbarse y

⁴ La acción, titulada *Exploración*. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*, se desarrolló el 18 de enero de 2013 en el programa de “Intervenciones Urbanas” organizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política, en el marco de su 8° Encuentro.

acomodarse para conversar sobre *los problemas de la ciudad*. El artista diseñó un lugar desde donde poder contar. De este modo, el contenedor estático de los sueños se convertía en un lugar móvil para despertar deseos; un espacio que se fue construyendo en la medida en que sus ocupantes se apropiaron de él.

Las ruedas y el enorme trabajo de mediación realizado por Julio César PiuPiu, un conocido cantante brasileño que tras años de éxito televisivo acabó viviendo en las calles por donde paseaba la cama de Villalobos, ayudaron a que los invitados pudieran decidir qué perspectiva preferían tomar: desde dónde querían mirar y contar.

Un malentendido, la lectura accidentada de las instrucciones proporcionadas por la organización o, quizá, un instinto agudo, hizo que esta acción comenzara en la Praça da República, misma que treinta años antes recorrió otro artista, el poeta Néstor Perlongher, durante su investigación sobre la prostitución masculina en la ciudad de São Paulo.⁵ Las premisas para el desarrollo de estos dos trabajos, performance e investigación etnográfica, fueron sin duda distintas. Villalobos, con su cama preparada para acoger sueños colectivos, pretendía investigar sobre la tipología del lugar, sobre las ideas, las demandas y los deseos de sus habitantes. El resultado se concretó en ocho horas de conversaciones y decenas de datos en papel (las respuestas a cuatro preguntas formuladas por el artista) depositados en una urna que, al final del día, fue enterrada en un parque cercano: “una ensoñación colectiva enterrada en el espacio público. El acto de guardar, contrario a exhibir” (Villalobos 2013).⁶

Perlongher, por su parte, recorrió el “gueto gay paulista” para analizar las relaciones de deseo, los encuentros sexuales y el complejo escenario de significación producido en este contexto protagonizado por los *mîches*: “varones generalmente jóvenes que se prostituyen sin abdicar, en su presentación frente al cliente, de los prototipos gestuales y discurs-

⁵ Entre marzo de 1982 y enero de 1985, Néstor Perlongher realizó la observación de campo para su investigación etnográfica sobre “prostitución viril”, recorriendo el centro de la ciudad de São Paulo vertebrado en torno a la plaza de la República. Los resultados de esta investigación fueron defendidos como tesis de maestría en 1986, en Antropología Social en la UNICAMP (Universidad de Campinas). Un año más tarde, Perlongher publica este trabajo con el título: *El negocio del deseo. La Prostitución masculina en San Pablo*.

⁶ Descripción de la pieza *Exploración*. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*, aparecida en el catálogo 8 *Hemispheric Institute. Instituto Hemisférico de Performance y Política*, p. 72.



© Exploración. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*.
© Álvaro Villalobos, 2013.

sivos de la masculinidad” (Perlongher 1999, 17).

En todo caso, y a pesar de las diferencias, las dos prácticas —la del etnógrafo y la del artista— comparten un interés fundamental relacionado con el espacio —el *locus*, el escenario— en el que ‘tiene lugar’ la investigación. Un interés que les lleva a explorar deseos colectivizados. El deseo movilizado mediante este modo de “errancia sexual”⁷ e “itinerarios deseantes”, en el caso de Perlongher, y los sueños atravesados por los deseos de la multitud que transita por esta plaza paulista y se acuesta en la cama de Villalobos para conversar y ofrecer una respuesta: “*Como você gostaria que fosse este lugar?*”.

La calle, “microcosmos de la modernidad” (Lefebvre, 1978), se convierte en algo más que un mero lugar de tránsito dirigido o de fascinación espectacular ante la proliferación consumista: es, también, un espacio de circulación deseante (Perlongher 1999, 140).

En ambos casos, los trabajos presentan el resultado del encuentro entre cuerpos movilizados: un performance de cuerpos que, como también ocurre con otras prácticas de(s)generadas, se organiza a través de una coreografía común, una comunidad coreográfica donde no existe po-

⁷ Perlongher utiliza este término en referencia al trabajo de Michel Maffesoli (1985): *A sombra de Dionísio. Contribuição a uma sociologia da orgia*. (Perlongher 1999, 140).

©Exploración. Bate-papo na cama. *El problema de la ciudad*.
© Álvaro Villalobos, 2013.

sibilidad de permanecer en el lugar (seguro) del espectador inmóvil.⁸

¿Qué significa contar desde lugares inesperados?, ¿cómo movilizar los cuerpos callejeros para convertirlos en participantes activos de un escenario común?, ¿cómo conocer desde la cama?, ¿cómo pensar la ciudad y los cuerpos que la conforman desde otras perspectivas?

2. Conocimientos situados y prácticas de(s)generadas

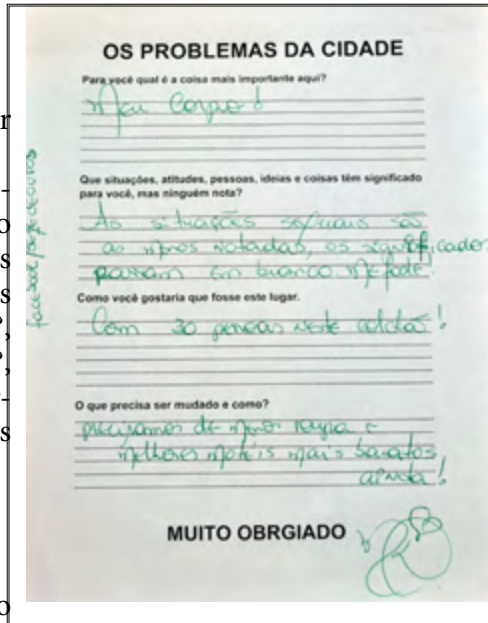
Siguiendo el camino emprendido

hace ya más de tres décadas por autoras como Donna Haraway, podemos definir el conocimiento situado como una actitud (investigadora, docente, artística) que rechaza los grandes criterios de objetividad, desinterés y distanciamiento científico que tradicionalmente han guiado los enunciados de las ciencias ‘serias’. A través de esta oposición —originada, no casualmente, en las filas del pensamiento y la lucha feminista y poscolonial— se intenta desvelar qué posición ocupa el sujeto que investiga en el propio proceso de investigación.

Volviendo, entonces, a la necesidad de explicar mi propio punto de partida, debo aclarar que esta imposibilidad de escapar a la cuestión de la ‘localización epistémica’ parte, además, de un fracaso. Un fracaso ligado a mi propia formación durante los años de licenciatura universitaria en los márgenes —dentro de ellos— de una disciplina como la Historia del Arte: un conocimiento disciplinado —y, desde luego, ‘legítimo’— del que, a pesar de los esfuerzos, resulta complicado salir.

El punto de partida es por lo tanto problemático. Un problema que podríamos denominar epistemológico: un problema de conocimiento exclusivo del gran Conocimiento, es decir, de aquel Conocimiento con

⁸ Para un análisis de los conceptos “*performance des corps*” y “*communauté choréographique*”, y su relación con la crítica teatral platónica, véase: Rancière (2008, 10-12).



mayúscula y siempre en singular, de aquel saber generado en el contexto del pensamiento único y legitimado en base a su propia autoridad.

En su obra *Orientalismo*, Edward Said describió la noción de autoridad como “una toma de posición de un conocimiento sobre otro” (2003, 43), ligada históricamente a otras prácticas económicas, políticas e incluso militares. Según explica Said, esta autoridad ha sido la encargada de “establecer los cánones del gusto y los valores” (*Ibid.*) y ha tenido la capacidad —como toda buena estrategia de dominación— de esconderse bajo el disfraz de las evidencias y de las verdades incuestionables. Y es entre estas evidencias o entre las operaciones activadas por este concepto de autoridad, donde aparece la cuestión ‘genérica’: los géneros como concepto y como división clave a partir de la cual han sido diseñadas y organizadas las humanidades tradicionales y otras disciplinas como la enseñanza artística.

Resulta interesante resaltar que estos saberes académicos surgen —son nombrados como tal— en pleno siglo XVIII: momento en el que, no por casualidad, Michael Foucault sitúa el proceso general de normalización social, política, técnica y epistemológica. Esto significa que aunque las reflexiones teóricas en torno al arte (su teoría, sus poéticas, sus prácticas) habían existido desde la Antigüedad clásica, tendríamos que esperar hasta mediados de 1700 para que la estética apareciera como ciencia autónoma y se instaurara como una disciplina con entidad propia. También en el siglo XVIII aparece, de forma definitiva, ese término, “Bellas Artes”,⁹ que todavía da nombre a facultades, licenciaturas y museos y que es, además, fundamental para la conformación de los llamados géneros artísticos: esos que van a resultar desestabilizados por las prácticas de(s) generadas que propongo analizar.

En este sentido, resulta también interesante cruzar o contraponer esta idea de los géneros artísticos¹⁰ apoyados en la noción de belleza (valor

⁹ El término “Bellas Artes” (*Beaux Arts*) sería definitivamente establecido en 1747, con la obra de Charles Batteaux: *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. Resulta interesante observar cómo en el mismo título de esta obra aparece esa voluntad de reducción (universalización) a un principio único.

¹⁰ Tampoco escapa a estos presupuestos la tradicional división (sobre todo pictórica) entre géneros mayores y géneros menores. Mientras la gran pintura de historia (*le grand genre*) fue reservada a las manos de los también “grandes” maestros (los genios siempre fueron varones), los géneros menores (bodegones, pintura de flores y paisajes, y algún retrato en formato modesto) permitían el tímido acceso de las mujeres pintoras al mundo del arte.

estético pretendidamente universal), con aquellas investigaciones feministas que desde la década de los setenta se han concentrado en desentrañar el aparato ideológico subyacente a la historia de las representaciones, analizando la misma categoría de “belleza” como una de las principales tecnologías puestas al servicio de la modelación de los cuerpos femeninos a lo largo de la gran Historia del Arte.

La belleza ha sido también una característica determinante en la conformación del *gusto*: otra de las grandes nociones estéticas. Conviene recordar que dicho gusto, a pesar de los intentos relativizadores comenzados por Hume y continuados por Kant, respondía y responde a un posicionamiento, una perspectiva muy clara que conlleva unos valores de “género” también identificables. Es en este sentido en el que Silvia Bovenschen (1998) anunciaba en la década de los ochenta del siglo pasado la necesidad de crear una nueva estética feminista como renuncia definitiva a los viejos paradigmas de la estética clásica. La autora explicaba que en el desarrollo de esta nueva estética militante, muchas de las preguntas legendarias en torno a las cuales ha versado el corpus teórico de la estética tradicional, están siendo ignoradas no porque hayan sido resueltas sino porque, simplemente, no entran dentro de los intereses del trabajo de la teoría feminista.

La aparición del “gusto” como concepto clave en la estética moderna puede servirnos como ejemplo para puntualizar estas ideas. Y es que el gusto, el gusto bueno, el ‘buen gusto’ —teorizado por los grandes estetas europeos desde el siglo XVIII y normalizado por David Hume (1989) en su conocida obra *La norma del gusto*— también ha funcionado como una de esas herramientas puestas al servicio de los intereses de esta estética tradicional y, en muchos sentidos, excluyente (sexista, racista, clasista, homófoba).

De ahí que la propuesta de denominar ‘de(s)generadas’ a estas prácticas que nos interesan esconda un triple juego de palabras. Por un lado, y como ya hemos explicado, el ‘des-género’ implica un cuestionamiento de los géneros artísticos tradicionales, una transgresión de la clasificación genérica sobre la que se sustenta la Historia del Arte tradicional y, en cierta medida, también el mercado artístico. A su vez, esta idea de des-género, unida a las nociones de performance y performatividad, nos va a servir para entender cómo algunas de las prácticas que nos interesan son herramientas útiles para desvelar —y, en cierto sentido, desestabilizar— el funcionamiento normativo de los géneros sexuales. Por último, el ‘degenero’ hace

referencia directa a esas ideas de decoro, ordenamiento e incluso moralidad que, respaldadas por la noción de belleza, han servido para construir ese mismo discurso artístico tradicional en Occidente. Hablar de prácticas ‘degeneradas’ nos remite directamente a la crítica y las prácticas feministas¹¹ y *queer* pero, también, nos hace pensar en todas aquellas ‘estéticas periféricas’ producidas en contextos inesperados, inauditos (nunca antes escuchados) para el relato artístico legítimo: la antropofagia brasileña, el rascuachismo mexicano, la estética del error, la de la basura, etc.¹²

3. Performances y desestabilización de género(s)

Como mencioné en las primeras páginas de este artículo, las prácticas performáticas que me interesan son aquellas que, partiendo de una gran heterogeneidad formal y de la diversificación de sus contenidos, actúan como agentes desestabilizadores de género(s).

Parece evidente que el performance es un claro paradigma de actividad interdisciplinaria o incluso, en palabras de Diana Taylor, “postdisciplinaria” :

El campo de los estudios del performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron a la academia a fines de los setenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales, enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones. Hago hincapié en *posdisciplinario* en lugar de multi o interdisciplinario porque el campo surgió claramente de las disciplinas establecidas. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales (Taylor y Fuentes 2011, 13).

Pero, más allá de esta posibilidad inter, trans, multi o postdisciplinaria, lo que me interesa destacar de manera fundamental es que, en

¹¹ Hilde Hein apuntaba al respecto: “Sometimes these feminist statements appear to violate basic good taste –a taste that feminist had no part in defining” (Hein 1990, 284).

¹² Para un análisis de las “estéticas policéntricas” y su papel en el desarrollo de los estudios de cultura visual, véase: Shohat & Stam 2002, 37-59.

tanto objetos de estudio, estas prácticas performáticas que nos ocupan aparecen como productos indisciplinares y de(s)generados. A través, justamente, del cuestionamiento de los géneros (artísticos y sexuales), abren las puertas al desarrollo de nuevos acercamientos metodológicos y formas de análisis que, en última instancia, facilitan el acceso a nuevas formas de conocer.

Para tratar de comprender cómo el performance (en algunos casos) puede llegar a desestabilizar todo tipo de géneros, nos detendremos en el análisis de *Escenario doble*; un videoensayo de Virginia Villaplana.

Desde luego, podrá sorprendernos que el segundo ejemplo elegido para hablar de performance sea en realidad una pieza audiovisual. Tratemos de aclarar qué entiendo, en el marco de esta investigación, por performance, o más bien, qué tipo de prácticas me interesan por su carácter performático y su relación con las teorías feministas de la performatividad.¹³

En un trabajo anterior denominé a estos objetos “productos culturales de entre medio” (Lozano, 2007), entendiéndolos como aquellos ejercicios que desafían este sistema tradicional de las Bellas Artes del que acabamos de hablar y que, a la vez, cuestionan la propia noción de representación y sus valores ‘normales’ (legítimos, normativos) asociados.

Podría decir que lo que realmente me interesa del performance es su propia indefinición: la imposibilidad de reducirlo a descripciones estables, la necesidad de presentarlo como un ejemplo de ‘contaminación de los géneros’; esto es, como una práctica “de entre medio”. En un sentido similar, Guillermo Gómez-Peña (2005) calificó la práctica del performance como una actividad “intermedia” haciendo referencia a su carácter transdisciplinario y móvil, “de fronteras cambiantes” que, en sí misma, ejemplifica las múltiples posibilidades de lo híbrido frente al encorsetamiento estático-estético del pensamiento normativo.

Partiendo de las premisas desarrolladas en torno al “*in between*” por Homi Bhabha (2002), y a partir del visionado de *Escenario doble*, po-



© *Escenario doble*. Virginia Villaplana (2004).

¹³ Para un análisis sobre performatividad del género y performances feministas en el contexto mexicano, véase: Prieto (2011, 616-619).

demos añadir que bajo esta idea de lo “intermedio” quedarán englobadas una gran cantidad de producciones culturales que, a pesar de sus enormes diferencias formales, técnicas y de contenido, comparten un mismo lugar ‘ilegítimo’ de enunciación.

De hecho, no es casual que el “entre medio” de Bhabha sea un concepto íntimamente relacionado desde su origen con el tema de las “localizaciones” políticas (una cuestión, de nuevo, geográfica) y con las relaciones que en ellas se generan entre nosotros y el ‘otro’, ‘el afuera’ y ‘el más allá’. En estos espacios de “entre medio” (que podrán ser físicos, simbólicos, corporales, culturales, o todo ello al mismo tiempo) las fronteras y los límites tradicionales son cuestionados y su existencia ‘real’ es desafiada mediante una nueva negociación de los significados (Bhabha 2002).

Es en la misma posibilidad ofrecida por “lo entre medio” —que en ocasiones es también lo “entrometido”— donde podemos encontrar el hueco perfecto para redefinir el contrato visual y simbólico, desestabilizar el concepto de representación y desviar sus “modos de ver”.

Volviendo a la pieza de Villaplana, me interesa resaltar el modo en el que, a través del performance, este tipo de prácticas feministas desvelan el carácter performativo de las construcciones identitarias y son capaces de proponer transgresiones en relación a la repetición regulada de las normas de género.

Como indica su título, la obra se compone de dos escenarios marcados por la aparición de cuerpos diferentes. De esta escena doble se desprenden varias lecturas en contrapunto. La primera se relaciona con la filmación de la actuación ‘*drag king*’¹⁴ de la performer francesa Myriam Marzouk, en la que transita y despliega las nociones de identidad inestable, intermitente y mutable desarrolladas desde la década de los noventa en el seno de la teoría *queer* o del llamado “feminismo de la tercera ola”. A lo largo de la actuación, la performer sustituye el abrigo de visón por un sombrero de *cowboy* y los tacones por botas de punta afilada. Un *dildo* completa la puesta en escena.

Lo más interesante es que, desde el momento en que esta actuación se intercala y contrapuntea con la otra narrativa, la de Marco (un joven transexual de mujer a hombre que narra en primera persona su proceso

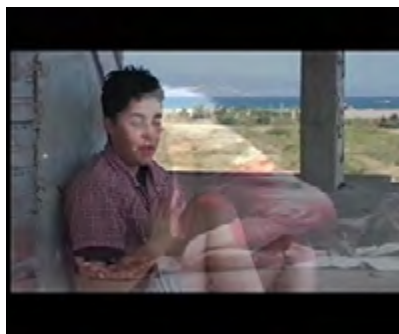
¹⁴ Las *drag kings* son mujeres que se travisten para actuar lúdicamente con roles masculinos (n. del ed.)

de reasignación sexual), la escena de Marzouk deja de funcionar como el simple registro videográfico de una acción ya ocurrida para aparecer, al contrario, como una historia más, un modo de “estar en el mundo” que, por su carácter móvil, cuestiona las formaciones identitarias estancas del pensamiento hegemónico. Podemos así entender la actuación de Marzouk —y en general la de los grupos *drag king*— como desarrollos de un tipo de performance político. Cuestionando el estatuto de ‘lo real’, desenmascarando sus mecanismos naturalizadores, logran invertir ese proceso objetivador inaugurado por la fotografía y por ciertas prácticas fílmicas.

El *Escenario doble* de Villaplana escapa tanto de la simple lógica causal como de una conformación temporal lineal para ir tejiendo, al contrario, un discurso en el que pasamos de la ‘realidad’ de un cuerpo en transformación, a la actuación (¿ficción?) de un performer ante su público. El cruce de ambas narraciones y su lectura en contrapunto hacen que la obra avance según principios intertextuales en los que las dos historias se complementan y modifican creando un “vídeo ensayo”, tal y como lo denomina su propia autora.

Bastaría con observar los primeros minutos de la obra para advertir la dificultad —la imposibilidad— que encontraríamos si tratáramos de clasificarla según la división tradicional de los géneros artísticos.

No se trata, como acabamos de comentar, de una pieza documental, a pesar de que el plano fijo, el enmudecimiento de la música y la aparición de Marco en pantalla relatando su historia nos puedan hacer pensar en las históricas ideas del cine-ojo¹⁵ Pero tampoco se trata, en ningún caso, del registro de una acción artística, a pesar de que las imágenes que recogen la actuación de Miriam Marzouk pudieran llevarnos a tener la tentación de retomar, una vez más, las discusiones empeñadas en diferenciar el videoarte de la



⊙ *Escenario doble*. Virginia Villaplana (2004).

¹⁵ *Kino-Glaz*, término con el que Dziga Vertov titula su manifiesto de 1923, en el que defiende una estética realista, constituida por un cine sin autores ni interpretaciones, basado únicamente en la captación de los acontecimientos ‘reales’ (véase Michelson 1985).

videoperformance o del simple registro audiovisual del llamado “arte de acción”.

La autora de *Escenario doble* habla de su pieza en términos de “ensayo” (uno de los géneros literarios más ambiguos y de límites más difusos), al que además añade el calificativo de “audiovisual”. Estos dos conceptos, en principio contradictorios, nos dan la clave para entender que *Escenario doble* funciona como un tipo de discurso —una “escritura políglota”¹⁶ (Braidotti, 2000)— con la que la artista, gracias al montaje audiovisual, plantea cuestiones relacionadas con importantes debates teóricos contemporáneos, acabando de este modo con aquella otra barrera que también se ha empeñado tradicionalmente en diferenciar la actividad intelectual del ejercicio práctico.

En este sentido, *Escenario doble* es un ejemplo paradigmático de las cuestiones que, hasta aquí, hemos tratado de desarrollar: un tipo de producción cultural de(s) generada, una práctica inter-media que, tomando el cuerpo (los cuerpos) como material fundamental de trabajo, contribuye a la creación de nuevos “imaginarios” listos para ser compartidos. *Escenario doble* no sólo constituye un ejemplo “transfronterizo” desde la perspectiva de análisis más formal sino que, además, logra transgredir otro tipo de límites enunciativos, visibilizando las posibilidades estratégicas de un determinado nomadismo¹⁷ conceptual y corporal.

En el cruce producido entre los planos de Marco y la grabación de Myriam, en ese lugar intersticial, los conceptos de realidad y actuación, naturalidad y teatralidad dejarán de funcionar como binomios de opuestos inamovibles, desvelándose, al contrario, como unidades ficticias, no naturales, aunque no por ello prescindibles.

De esta manera, a través de las dos historias se dota al espectador-lector de las herramientas necesarias para plantearse, de manera compleja, la cuestión identitaria. Así, si en un primer momento la actua-

¹⁶ Según Braidotti, el políglota nómada practica un estilo estético basado en las repeticiones, la arbitrariedad de las lenguas utilizadas y la tolerancia de incongruencias. Estas “prácticas” se convierten así en un proceso encargado de desestabilizar las “significaciones del sentido común” y de “deconstruir las formas establecidas de la conciencia” (Braidotti 2000).

¹⁷ Al hablar aquí de nomadismo me estoy refiriendo especialmente a las ideas desarrolladas por Rossi Braidotti, a su definición de “la conciencia nómada” como un imperativo político y epistemológico para el pensamiento crítico de nuestra época: una “actividad” caracterizada no tanto por “el acto literal de viajar” como por la “subversión de las convenciones establecidas”, “la conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta” (Braidotti 2000).

ción de Myriam Marzouk —y en general el trabajo de las comunidades *drag king*— logra demostrar que el binomio sexo-género no es sino una realidad performativa, corporizada (*embodied*) y legitimada en base a su propia repetición, la historia de Marco relatada en primera persona rápidamente nos hace relativizar el optimismo de quien ha descubierto que “lo objetivo y natural” no es tan esencial y estático como se pensaba. Esto nos lleva a considerar que en todo proceso de cuestionamiento identitario es absolutamente necesario realizar un análisis contextual que tenga muy en cuenta la infinidad de posibilidades de existencia y resistencia que configuran este ‘todo’ complejo. Así, lo que en un caso puede ser una actuación ‘postidentitaria’ y ‘desidentificadora’, en otras ocasiones pasará a ser un proceso largo y duro de autodefinition que, como en la historia de Marco, puede implicar un cambio de nombre, el sometimiento a los procesos hormonales y quirúrgicos que relata y la necesidad de replantearse las propias relaciones sociales y afectivas.

Frente a otro tipo de discursos mucho más inaccesibles, las acciones de Villalobos y los trabajos de Villaplana, así como otras prácticas performáticas ‘de(s)generadas’, ofrecen la posibilidad de crear espacios desde donde configurar un nuevo proyecto epistemológico, social y político. Espacios ocupados y construidos desde los mismos cuerpos que entran a escena, los cuerpos puestos en juego: la relación de unos con otros.

Por discursos inaccesibles me refiero al tipo de discursos legales, médicos, históricos, etc., que han ejercido históricamente un gran poder de control y sujeción sobre individuos que apenas han tenido capacidad de intervención sobre ellos. Al contrario, el terreno de(s)generado de este tipo de prácticas desviadas (desviadas del discurso artístico tradicional, de la representación normativa del género) ofrece la posibilidad de transitar más allá de la rectitud de los discursos ‘legítimos’. En este escenario, inestable y ambulante, podremos negociar la configuración de un nosotros basado no tanto en lo que somos sino en lo que queremos: un interés común, de ensoñaciones y deseos colectivos.

Bibliografía

Batteaux, Charles. 1746. *Les beaux arts réduits à un même principe*. [Fecha de consulta: 07/03/2013] http://books.google.com.mx/books?id=gro8AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad

=0#v=onepage&q&f=false

- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bovenschen, Silvia. 1998. "¿Existe una estética feminista?". *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, pp. 21-58.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós.
- Butler, Judith. 1997. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*. 9.18: 296-314.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2005. "En defensa del arte del performance". *Horizontes antropológicos*. 11.24: 199-226.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*. 14.3: 575-599.
- Haraway, Donna. 2002. "The persistence of Vision". En: *The Visual Culture Reader*. Ed. N. Mirzoeff. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 677-684.
- Hein, Hilde. 1990. "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 48. 4: 281-291.
- Hume, David. 1989. *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- Lozano, Rían. 2007. "Producciones de *entre medio*". En: *Metodologías de análisis del film*. Eds. Marzal Felici y Tarín Gómez. Madrid: Edipo, pp. 241-249.
- _____. 2010. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador*. México: PUEG-UNAM.
- Michelson, Annette (ed.). 1985. *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*. Berkley: University of California Press.
- Parrini, Rodrigo. 2013. *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?* México: PUEG-UNAM.
- Perlongher, Néstor. 1999. *El negocio del deseo. La Prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2011. "Corporalidades políticas: representación,

- frontera y sexualidad en el performance mexicano”. En: *Estudios avanzados de performance*. Selección Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 605-628.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions.
- Said, Edward. 2003. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Shohat, E. & R. Stam. 2002 [1998]. “Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics”. En: *The Visual Culture Reader*. Ed. N. Mirzoeff. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 37-59.
- Taylor, Diana. 2011. “Introducción. Performance, teoría y práctica”. En: *Estudios avanzados de performance*. Selección Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.
- Villalobos, Álvaro. 2013. “El problema de la ciudad”. En: *8 Hemispheric Institute. Instituto Hemisférico de Performance & Política* (catálogo). São Paulo.

Fecha de recepción del artículo: 3 de diciembre de 2012
Fecha de recepción de la versión revisada: 21 de octubre de 2013



© Vicky de Fuentes en *Imam Hussein* (Libreto de Enrique Olmos de Ita, dirección e idea original de Felipe Cervera, 2011). Fotografía de Fezhah Maznan.

Islam postglobal: reflexión alteracadémica inspirada en el Proyecto Imam Hussein

Felipe Cervera

Resumen

Este artículo es una reflexión inspirada por mi experiencia investigativa en el marco del Proyecto Imam Hussein 2007-2012. Su argumento busca ofrecer alternativas a los mitos absolutistas de la cultura unitaria de la globalización y de la autenticidad cultural en el contexto de la escolástica del Islam chiíta, mediante la relectura del proceso del Proyecto Imam Hussein como un espacio indefinido y transitorio pero de diálogo estable en el que el material cultural chiíta se ha convertido en un canal de comunicación creativa. Este tipo de espacios son potencialmente útiles para emprender procesos creativos y de investigación que busquen explorar las tendencias críticas y éticas cosmopolitas que suceden en un ambiente postglobalizado. Se describe el proceso emprendido para la realización de una serie de montajes escénicos que tomaron como punto de partida la tradición ta'ziye, una forma de teatro religioso de Irán.

Palabras clave: Islam chiíta, investigación práctica, mundialización, globalización, cosmopolitanismo, ta'ziye.

Abstract

Post-global Islam: alter-academic discussion based on the Imam Hussein Project

This article is a reflection inspired by my investigative experience in the frame of Imam Hussein Project 2007-2012. Its argument aims to offer alternatives to the absolutist myths of a unitary globalized culture and of cultural authenticity in the context of Shiite scholastics through revisiting the Imam Hussein Project's process as an undefined and transitory but stable dialogue in which Shiite cultural material became a channel for creative communication. These spaces are potentially useful to engage with creative and investigative processes that seek to explore the trends

already visible in a post-global world. The article describes the process of staging a series of plays that took as a starting point the *Ta'ziyeh* tradition of religious theatre from Iran.

Key words: Shiite Islam, practical research, mundialization, globalization, cosmopolitanism, *Ta'ziyeh*.



I. Pensar los intersticios

*Aún cuando tengas que ir a China,
busca siempre el conocimiento.*

Mahoma

En este artículo me propongo releer el Proyecto Imam Hussein como diálogo cultural entre el Islam chiíta y diversos contextos. Iniciado en 2007 en México, este proyecto ha arrojado una variedad de resultados que abarcan una tesis, varios montajes, videos, charlas y artículos, todos ellos enmarcados en una investigación cuya naturaleza reta las nociones de la autenticidad de su material cultural, así como los discursos absolutistas muy característicos de la globalización retratada por la *mass media* euroamericana. En este marco, busco proponer que pensar en un Islam postglobal nos permite elaborar escenarios creativos que reten a la homologación discursiva y de producción teatral dominante en la globalización contemporánea.

El hecho de que los ataques del 9/11 se vean enmarcados por declaraciones como las hechas por Huntington (1996) y su choque entre civilizaciones, deja entrever narrativas que buscan soluciones binarias a conflictos con causas múltiples y planetarias. Es decir, es una brutal ignorancia sobre las redes de interdependencia cultural que han existido desde siempre. A mi parecer, esta ignorancia se origina y fundamenta en el mito de una matriz contemporánea —aquella que deviene de la globalización financiera— en la que lo aparente es el triunfo de una cultura: la occidental (o la norteamericana, a veces son intercambiables) por sobre las otras. Esto es, pareciera que con el flujo de capitales globales viene la suposición de que todas las otras culturas han sido subyugadas por la cultura ‘pro-

cesual' de la globalización y que por lo tanto han partido a morir o a ser ultrajadas. Ya hemos visto cómo cualquiera de estas suposiciones tiende a quedarse corta. Ya sea la de suponer que la globalización es equivalente a la homologación cultural, o la de alegar en pro de la autenticidad de una cultura en contra de su perversión a causa de los flujos que la atraviesan. Por un lado, la globalización ha provocado, entre otras cosas, espacios disímiles que, si bien incorporan la noción de pertenecer a una red global, para nada lo hacen con los mismos mecanismos ni a través de los mismos lenguajes. Por el otro, insistir en la autenticidad cultural no es más que la necesidad de aferrarse a negar el intercambio básico que ocurre en todos los niveles de comunicación, e insistir en la legitimidad de una cultura sobre sus variaciones. Puesto en un contexto específico, estos dos argumentos corresponden, por un lado, a la visión totalitaria de la *mass media* de Estados Unidos que promueve el mito de la homologación, y por otro a la necesidad de los ulemas y ayatolas, que resisten la diversificación cultural del Islam.

El problema de ambos polos radica en que son sintomáticos de una construcción específica de poder que determina una topografía de la globalización de características cada vez menos reales. Respondiendo con el argumento propuesto por Bourdieu (2007) sobre los capitales culturales y sus mercados, Baumann (2011) propone un argumento que me parece describe mucho más eficazmente la naturaleza de los flujos culturales, cuando alega que el enriquecimiento cultural no puede ser concebido como la adquisición de 'una cultura' a la que calificamos como superior o legítima, sino, a la adquisición de capitales diversos, disímiles y variados que le permiten al individuo navegar por entre los diversos mercados o espacios culturales. Los procesos de hibridación cultural que devienen de estos flujos, además de evidentes, retan cualquiera de los dos polos absolutistas descritos y en consecuencia plantean una topografía plana como la que plantea Latour (2005) a propósito de Bauman, y a la que regresaré un poco más adelante.

Por el momento raya en lo obvio, y sin embargo me parece necesario, subrayar lo difícil que es concebir a una cultura y a su civilización como eventos aislados y de consecuencias exclusivamente endémicas. Quizá una de las mayores lecciones que la globalización de finales del siglo XX y principios del XXI nos deja, es caer en cuenta que las redes sobre redes de tránsito mercantil no son las únicas que han alimentado el desarrollo humano y que la globalización que vivimos ahora tiene una

larga historia de historias. Decir *Urbi et Orbi* (“para la ciudad y para el mundo”), por ejemplo, nos remite a la matriz católica a la que más estamos relacionados en los países que, de alguna manera, pertenecemos al bloque occidental. En nuestros contextos es fácil asumir que la matriz católica fue la única en proyectar la construcción de un orbe de entidades —humanas y gubernamentales— con una orientación teológica y política común. En el contexto latinoamericano resulta muy ajena la posibilidad de conocer otras historias y otras matrices.¹ La relación entre la civilización islámica y las demás con las que ha cohabitando —especialmente la europea y, en consecuencia, la americana— es constantemente reducida o deliberadamente eludida en la educación formal de muchos países (qué decir de México y América Latina) y, sin embargo, es fundamental para la aspiración de un entendimiento éticamente planetario y colectivo de la globalización económica de nuestra contemporaneidad y, en consecuencia, del ataque a Nueva York y Washington.

Poco antes de la caída del Imperio Otomano, en 1915, Ibn Saud y su Islam ultraconservador logró aliarse con Inglaterra, y así el Islam, como cultura y como religión, entró de lleno en el discurso internaciona- lista del siglo XX. Luego de las guerras mundiales, nuevas fronteras se erigieron, fronteras ajenas a aquella civilización musulmana de antaño. Con la nación-Estado en pleno apogeo, nuevos países nacieron del vientre de Mesopotamia. Nuevas naciones y nacionalidades que quizá, unidas por la religión que compartían, lograron mantener una cierta unidad iden- titaria que, si bien débil, era una. Estas nuevas naciones se encontraron en el conflicto, entre la adopción del secularismo que entrar en el nuevo mundo les exigía, y sus anhelos de recuperar sus grandes épocas. Y en este conflicto es quizá donde un análisis de la cultura y civilización musulma- na contemporánea debería iniciar. Mientras que, por un lado, la nostalgia de antaño —alimentada por los intereses de los dos polos principales de la guerra fría— engendró a los fundamentalismos más oscuros, por el otro,

¹ Por ejemplo, desde Estados Unidos, el historiador afgano Tamin Ansary (2009) escribe la historia del mundo desde la perspectiva islámica. Ansary escribe, en una elucidación por demás simpática, que quizá si un marciano hubiese aterrizado en nuestro planeta hacia 1600, bien hubiese podido decir que el mundo, este mundo nuestro, era completamente islámico. Es fundamental tener en cuenta que en esos años uno podía caminar en línea casi recta desde el estrecho de Gibraltar hasta Indonesia y encontrarse con una civilización viviendo casi uniformemente bajo los mismos códigos, político, teológico y social.

los grupos más progresistas —influenciados por filósofos como Nietzsche— proponían el renacimiento de la cultura islámica en formas que si bien eran un espejo de las formas europeas, no renunciaban a las particularidades teológicas musulmanas. Es en esta opción de realidades, entre la fundamental y la progresista, que el pensamiento, la cultura, y el arte del mundo musulmán aparentemente habitó todo el siglo XX. Mientras una dio frutos en pensadores tan importantes como Mohammed Iqbal, la otra engendró a Al Qaeda. Con todo, ninguna de las dos opciones puede ser concebida afuera de la noción de ser-con,² es decir, ninguna puede ser concebida desde los adentros exclusivos de una civilización aislada. Ambas opciones del ser de la nación musulmana sólo pueden ser concebidas en el pensamiento de un Islam íntimamente relacionado con el mundo.

Surgen entonces otras posibilidades de abordar la cultura y el arte en los contextos islámicos. Por ejemplo, en lo referente a la creación artística, estas dos opciones, la fundamentalista y la progresista, no son las únicas perspectivas que una ontología crítica de la relación entre arte e Islam puede arrojar a la luz. Hay una tercera, que es la que sugiero en estas líneas, que buscaría los fragmentos de capital cultural arrojados por el mundo. Ésta sería la ontología práctica de diálogos artísticos que diversos sujetos han entablado con un Islam fuera de Medio Oriente y del Islam mismo, de un Islam híbrido que participa de otros diálogos y que al hacerlo viaja en los flujos que se vuelven visibles en los intersticios que escapan a los discursos, tanto de la hegemonía globalizante como de la autenticidad defendida por la escolástica musulmana. Éste es el reto conceptual que, luego de cinco años de trabajo, quiero proponer. Mi base, aunque no completamente teórica, es la de una experiencia investigativa que parte de la premisa desarrollada a lo largo de este tiempo en el marco del Proyecto Imam Hussein.

II. ¿Crear en la alteridad?

The divine attribute of Allah's uniqueness therefore becomes a template for the dynamic individual catalyzing all other attributes, which are then manifested in such an individual. Thus creativity, innovation, wisdom and justice, which are subsidiary attributes of God's uniqueness, are manifested in ever greater degrees as the

² Ver Nancy (2000; 2007).

*individual dynamically seeks to realize his or her individuality.
The Pith of Life is contained in Action. The delight in creation
is the law of Life. Arise and create a new world.*

(Iqbal en Allawi, 2009:51-2).

El Proyecto Imam Hussein comenzó en el año 2007 como parte de mi investigación de tesis para obtener el grado de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México. En aquel tiempo viví la coincidencia de encontrarme con una serie de textos ta'ziye traducidos al español. Esta primera fase de la investigación se encargó de elaborar una monografía sobre la historia y características de esta tradición. El trabajo quizá fue el primero en su tipo en Latinoamérica, y ciertamente el primero en México. La tesis resultante fue defendida en febrero de 2008 y marcó el inicio de una larga serie de resultados académicos y artísticos que, tomando como materia primaria la vertiente iraní de la tradición husseini, el ta'ziye, ha entablado un diálogo estable con la historia cultural y jurisprudencia del Islam chiíta.

El ta'ziye es una forma de teatro religioso que se desarrolló principalmente en Irán. Consiste en una serie de representaciones del martirio del imán Hussein ibn Alí y se lleva a cabo durante los primeros 10 días del mes islámico de *muharram*. Existen principalmente dos teorías sobre sus orígenes y desarrollo: la primera indica que evolucionó naturalmente de una serie de procesiones que se desarrollaban en los primeros años de la Persia safaví (S. XVI), gracias a que los gobernantes chiítas buscaban fortalecer la identidad nacional en oposición al Islam suní del imperio Otomano. Hussein era hijo de Alí y de Fátima, primo e hija del profeta Mahoma, respectivamente. Hussein fue martirizado en la batalla de Kerbala durante las querellas por el poder que siguieron a la muerte de su abuelo y de su padre. Su asesinato marca el cisma final entre el Islam chiíta y el sunita. Por lo tanto, Hussein es el mártir chiíta por excelencia. No es gratuito que los gobernantes safavíes escogiesen las celebraciones luctuosas en honor a Hussein para promover la identidad nacional. La otra teoría sobre el origen del ta'ziye es que, aunada a la tradición de celebrar el martirio de Hussein, las procesiones persas fueron influenciadas por las pasiones de Jesucristo que posiblemente algunos pobladores de las fronteras con el sureste de Europa ejercían.

Sea como fuere, lo atractivo del ta'ziye yace en sus características dramáticas, así como en su participación en la historia política de Irán. Por un lado, los practicantes del ta'ziye (campesinos pobres en su mayoría) desarrollaron una serie de convenciones que al ponerlas en la perspectiva de la práctica teatral contemporánea resultan más que interesantes. Sobre todo resalta la gran presencia del espacio vacío y sus capacidades simbólicas. Es este espacio vacío-simbólico al interior de una representación ta'ziye el que permite que los actores-ejecutantes entren en una dimensión que, si bien no es la realidad, tampoco es la ficción. Es, como indica Peter Chelkowski (1979), un tiempo fuera del tiempo. Recordemos aquí la imperativa musulmana que prohíbe cualquier tipo de representación humana de Dios o de cualquier ser vivo, en especial de Mahoma y de cualquier miembro de su familia. Los actores-ejecutantes que representan a personajes sagrados del Islam son, en el universo del ta'ziye, la representación de las fuerzas del bien (nótese aquí la gran influencia del pensamiento zoroastriano previo a la era islámica, una línea más que cruza al Islam). Estos personajes entran al espacio del ta'ziye con un velo que los coloca en una situación en la que ni son ellos ni son el personaje que representan. Son un signo vacío que se llena por la creencia colectiva que contiene a la leyenda misma. Por otro lado, esta misma 'supraliminalidad' es precisamente el espacio que permite el abuso de la forma, y por lo tanto, de las pasiones que es capaz de albergar, para fines políticos.

Como anexo a la tesis de licenciatura, dirigí una lectura dramatizada de un texto secundario de la tradición, *El mensajero de Dios*, interpretada por un elenco completamente mexicano e informada por una investigación desarrollada casi completamente por fuentes secundarias.³ Este video significó mi primer experimento con la encarnación de personajes islámicos sagrados, práctica fundamental de la tradición ta'ziye. La posibilidad de encarnar una cultura que aparentemente no permite la encarnación performática a través de alguna ficción o teatralidad, me resultó muy atractiva. El impacto de este material en los actores fue importante para mi investigación, en tanto que abordaron el trabajo con un

³ Una de las anécdotas más importantes de esta etapa sucedió al momento de tener que encontrar el manuscrito entero del texto. Encontré un resumen del texto en una antología de obras dramáticas editada por Arturo del Hoyo en 1966. Sin embargo, me fue imposible encontrar el manuscrito completo en América. La única copia localizable fue una traducción al español almacenada en la Biblioteca Comunal de Florencia, Italia. Gracias a un préstamo interbibliotecario, me fue posible obtener el texto.

fuerte sentido ético. Para la mayoría de ellos, éste era su primer contacto con alguna tradición islámica, y el trabajo los condujo naturalmente a asumir el ejercicio como algo extracotidiano a su práctica escénica (algo quizá extra-extra cotidiano).

Un fragmento del video fue utilizado como parte de mi propuesta de investigación para ingresar a la Maestría en Drama (Práctica como Investigación) en la Universidad de Kent, en el Reino Unido. La propuesta fue exitosa, y en enero de 2009 me mudé a Canterbury, al sureste de la isla británica, para cursar mis estudios de maestría. La idea era experimentar con textos ta'ziye y su encarnación en cuerpos mucho más cercanos al Islam, incluso con actores musulmanes. El panorama fue promisorio hasta que surgió la dificultad de encontrar actores que quisieran experimentar con textos musulmanes dirigidos por un mexicano. Las barreras de los mitos coloniales, postcoloniales y globalizantes fueron demasiado fuertes en Inglaterra. Mi única opción fue juntar a un grupo internacional integrado por estudiantes de teatro y amigos entusiastas.

Así, a la par del desarrollo de una tesis titulada *The Story of Imam Hussein, a Cross-cultural Experiment Inspired by Ta'ziyeh* (La historia del imán Hussein, un experimento intercultural inspirado en el ta'ziye) la investigación arrojó dos resultados prácticos de características muy diferentes. Mientras que el primero fue un ejercicio bilingüe (inglés y árabe) de amplia experimentación física que abordaba la anécdota principal de la leyenda de Hussein de manera fragmentada, el segundo fue un ejercicio estrictamente apegado a la jurisprudencia chiíta que regula las pasiones husseiníes en su contexto original, y por lo tanto plagada de mecanismos representacionales, como el empleo de máscaras.

El elenco del segundo montaje en Inglaterra estaba integrado por dos iraquíes chiítas, una inglesa judía, una griega ortodoxa, un camerunés católico y un pakistaní chiíta, todos ellos residentes en Europa (todos, excepto el músico Satar al-Saadi, que reside en Amsterdam, viven en el Reino Unido). Como en esta fase la intención era seguir minuciosamente la legislación chiíta que regula las representaciones en honor a Hussein, la investigación se asesoró de la oficina del Ayatollah al-Seestani, la máxima autoridad chiíta en Europa. El resultado finalizó con características muy diferentes a todo el trabajo realizado anteriormente. La encarnación que los actores lograron fue siempre negociada entre la necesidad de construir un personaje, respetar el material con el que se trabajaba y no violentar los códigos de la legislación. Esto dio lugar a un ambiente restringido, con

límites creativos muy marcados que sin embargo sólo significaron guías para el desarrollo del montaje. *The Story of Imam Hussein* fue presentada en Canterbury en septiembre de 2009, ante una audiencia mixta en la que ciertamente los musulmanes fueron la minoría.



© Abbas Al'Janabi en *La tragedia de Imam Hussein*.

La tercera etapa de la investigación comenzó a mi regreso a México. Mi interés en esta fase ya no era tanto investigar los mecanismos y respuestas que los actores (musulmanes o no) podían tener a este material, sino intentar elaborar paralelos entre la tragedia de Hussein y el devenir de violencia que comenzaba a invadir el panorama social mexicano. Aquí la investigación salió de los marcos académicos y se adentró más en los procesos de producción de una obra como tal. El montaje se estrenó en noviembre de 2010, en el marco de la V Muestra de Artes Escénicas del Distrito Federal. En esta ocasión, *La tragedia del imán Hussein* sólo incluía un elenco de dos actrices: Beatriz Luna y Vicky de Fuentes, ambas mexicanas, quienes dieron vida a la hermana e hija de Hussein, respectivamente.

La historia las localizaba varios años después de la muerte de Hussein —ocurrida en 680 d.C.— y se desarrollaba poco antes de la muerte de Zeineb, quien intentaba convencer a Sekina de heredar la lucha de su padre. Al final de la obra, un video de aproximadamente cinco minutos vaciaba la escena con imágenes de la guerra contra el narcotráfico que azotaba la mayor parte del territorio mexicano. La intención del montaje era reflexionar mediante la representación del fetiche musulmán sobre la poca responsabilidad civil que, a mi parecer, existía alrededor del hecho de que México se estaba forjando un futuro huérfano, ausente de padres y madres caídos en la batalla. Mi intento era elaborar un puente para que la agencia del espectador cruzara entre ambos panoramas culturales. La obra transcurría en un tempo-ritmo lento, casi aletargado, que sólo se rompía cuando comenzaba el video final. Entonces, el impacto de la violencia gráfica era ineludible. Quizá lo musulmán pasaba a segundo plano.

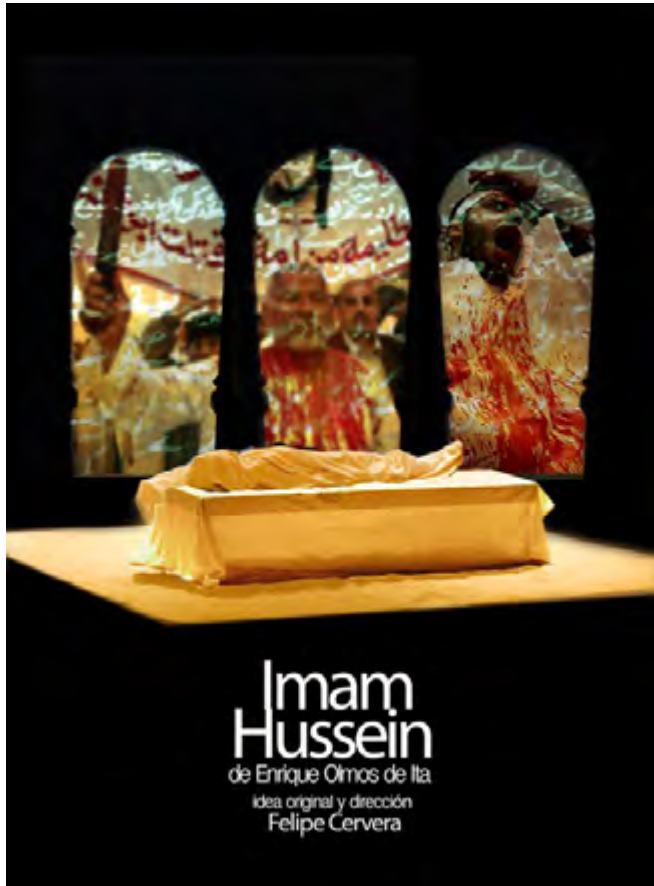


© Beatriz Luna y Vicky de Fuentes en *La tragedia de Imam Hussein* (2010). Fotografía de Jan Suter.

Interesado en investigar si lo opuesto ocurría entre un público más familiarizado con la historia del Islam chiíta, busqué que la obra participara en festivales internacionales. Ya antes, en 2009, *The Story of Imam Hussein* había sido invitada a participar en el Festival de Teatro Universitario de la Universidad de Teherán. Pero entonces no hubo ni los recursos ni las facilidades diplomáticas para trasladar a una compañía integrada por varias nacionalidades a un Irán envuelto en revueltas postelectorales. En cambio, en esta ocasión, al tener un elenco de sólo dos actrices, las posibilidades eran mayores.

En julio de 2011, el proyecto —que para estas fechas había acordado su nombre a Imam Hussein— fue invitado a participar en el M1 Singapore Fringe Festival 2012. El tema del festival era arte y religión, por lo que el proyecto fue fácilmente seleccionado. Singapur cuenta con una población multicultural, de la que sólo el 15 por ciento es musulmana, y de ese porcentaje, la minoría es chiíta. Empero, la posibilidad de presentar la obra en ese contexto significaba la oportunidad de contar con un

público musulmán fuera del contexto académico y, más aún, en el contexto de un festival internacional. Fue bastante grato ver que en las dos funciones programadas, casi 90 por ciento del público era musulmán, y de ellos, la gran mayoría era chiíta. Desde luego, la respuesta varió entre el rechazo absoluto y los saludos calurosos y alegres. No faltó el espectador que nos acusó de apóstatas, no faltó tampoco el espectador letrado en teoría teatral —el montaje fue anunciado como intercultural— que desechó toda posibilidad de



© Afiche publicitario de *Imam Hussein* (2012).
que la obra fuese intercultural, y tampoco faltó el espectador que, contento de observar su cultura puesta en acción, agradeció la obra o propuso preguntas sobre la naturaleza intercultural del trabajo. En general, el público comprendió el paralelo entre la leyenda de Hussein y la violencia en México, que, como era de esperarse, les resultaba ajena. Singapur marca la última etapa de trabajo hasta ahora desarrollado en el marco del Proyecto Imam Hussein. Quizá el recuento realizado en los párrafos anteriores sea algo escueto, pero valga como relato de algo que fácilmente excede los límites y propósitos del comentario que pretendo elaborar en estas líneas.

III. Círculos globales y conclusiones postglobales

A lo largo de 5 años, en diversas geografías, con múltiples participantes y diferentes formatos, el proyecto jamás ha desarrollado alguna de sus etapas en Medio Oriente. Si bien, entre su veintena de colaboradores ha habido árabes musulmanes —casi todos refugiados en Europa— la investigación ha navegado en panoramas en los que el Islam es una religión minoritaria y, sin embargo, gracias al aporte de esa minoría, el proyecto ha logrado acomodarse en un lugar intersticial que, si bien genera reacciones y discursos absolutistas sobre autenticidad y homologación cultural, también ha sido saludado como un proyecto con un espacio propio. Este espacio no es el del éxito comercial, artístico o académico, sino el de una investigación que abarca e incluye procesos tanto de producción teatral profesional, como de investigación académica, y de exploración artística, y que se atañe con el manejo de un material cultural específico y con propósitos estéticos y éticos.

Pavis (2010) escribe acerca de un posible tránsito de la teoría intercultural clásica hacia un teatro globalizado. Sus argumentos, sin embargo, sólo muestran un reajuste conceptual para dar cabida a prácticas ‘globalizadas’ de artistas como Lepage, Brook, y Khan, todos ellos partícipes de un *establishment* bastante homogéneo y sustentado en discursos binarios sobre globalización y antiglobalización. Y es en este punto donde, al momento de intentar elaborar una retrospectiva crítica sobre mi propio proceso como creador-investigador, encuentro, con grata sorpresa, que el Proyecto Imam Hussein ha satisfecho pocos, si no es que ninguno, de los parámetros que definen a un éxito teatral, o a una investigación innovadora o una obra iconoclasta. Y, sin embargo, se mueve, vive y sigue produciendo un espacio para elaborar diálogos que no necesariamente son los populares, pero que me parece son urgentes. El proyecto ha logrado construir puentes estables de diálogo con comunidades y autoridades musulmanas que, concuerden o no, saludan el acercamiento.

Es decir, si pensamos en los ataques de Nueva York desde una perspectiva que permite eludir la narrativa de confrontaciones binarias y por lo tanto nos invita a asumir el entendimiento de causas y consecuencias planetarias, la posibilidad de ser sensibles a otras voces y narrativas nos puede guiar a contemplar la posibilidad de renunciar a tratar de entender el mundo de acuerdo a las voces culturales que, en el marco de la nación-Estado, son determinantes imprecisos de grupos y prácticas que no necesariamente participan de dichas voces. Es decir, el reto está

en traicionar el respeto a los órdenes culturales de la globalización y sus mitos unitarios, y de la pureza de la cultura islámica y sus fundamentalismos. Al hacerlo, se abre la puerta para que voces creativas propongan espacios de conversación que busquen investigar otras posibilidades de construir el mundo en la alteridad.

Es difícil intentar en estas líneas recapitular un proceso de cinco años. Me parece mucho más sensato plantear aquí que, a lo largo de su trayectoria, el Proyecto Imam Hussein ha transitado entre los espacios más cerrados del Islam con argumentos que retan a los discursos y teorías más añejas del interculturalismo teatral, utilizando prácticas que para nada son la moda en la escena contemporánea. Me parece que ha logrado negociar estos aparentes obstáculos gracias a su indefinición. Esto es, en el tránsito entre la creación profesional, la experimentación artística y la investigación cultural, el proyecto ha logrado exponerse a las visiones más críticas sobre autenticidad y escapar al brazo constrictor de la teoría gracias a que sobrevive como un espacio creativo y transitorio. La idea de este espacio transitorio es lo que me inspira a proponer un argumento que aunque un tanto idealista puede hallar cabida en ideas como el cosmopolitanismo estético propuesto por Papastergiadis (2012). El académico griego radicado en Australia señala que en su propia investigación ha podido observar que los artistas visuales se encuentran cada vez más interesados en trabajar sobre las posibilidades éticas del diálogo, entre voces creativas que no necesariamente participan de la hegemonía de una nación o cultura dominante. Papastergiadis parece estar más preocupado por encontrar espacios en donde las identidades nacionales y culturales se traicionan, y por lo tanto dan lugar al surgimiento de otras nociones de pertenencia y ética planetaria mediante la práctica artística.

Por mucho, creo que el Proyecto Imam Hussein no logró esto. Pero sí creo que el mayor logro del proyecto ha sido abrir un espacio de exploración creativa en el Islam chiíta, que ha funcionado como un canal de comunicación entre creadores y audiencias de diversas nacionalidades y culturas. Esta apertura no sólo quiere decir que los canales para dialogar creativamente con este material religioso en específico (y por ende otra suerte de material sensible) son posibles, sino que las avenidas para resistir discursos absolutistas en el contexto de la globalización son también concretas. Esta posibilidad es la de dar voz a afectos que no la han tenido en espacios regulados por discursos de homologación o autenticidad.

Rebellato (2009) argumenta que los espacios cosmopolitas son en

verdad mucho más fértiles para el encuentro y la creación que aquellos regulados por lógicas globalizantes. Si en efecto, como argumenta Pavis (2010), somos testigos de un tránsito entre el teatro intercultural clásico hacia un teatro globalizado, me parece que en todo caso esto sólo es posible si definimos a la globalización en los términos en los que Jan Luc Nancy (2000) lo hace y proponemos la creación del mundo desde una ontología de seres singularmente múltiples. Esto es, crear posibilidades de nuevos mundos que, en su yuxtaposición con otros mundos, acepten la existencia de intersticios con identidades fluidas, como argumenta Baumann (2011), y que no respetan los límites establecidos por la nación, la cultura o la globalización. En *Reassembling the Social, an Introduction to Actor Network Theory (El rearmado de lo social, una introducción a la teoría del actor-red)*, Latour (2005) concluye que las categorías “global” y “local” deben ser destruidas si realmente aspiramos a entender los flujos socioculturales y, por lo tanto, a remover la topografía trascendental que coloca a la globalización como un Leviatán invisible pero que afecta a todo el planeta. Es decir, los procesos de mundialización de aspiraciones cosmopolitas deben ser considerados como consecuencias de las tendencias post-globalizadas que permiten, a su vez, considerar todo agente cultural como una red de afectos y relaciones completamente igual a otro agente. En este ejercicio intelectual, la praxis artística adquiere relevancia, pues es allí que podemos crear los espacios sin sanción y fértiles para la experimentación práctica de nuevos discursos y tendencias cosmopolitas que combatan las tendencias binarias y absolutistas de la globalización financiera y permitan la creación del mundo, tal cual Nancy (2007) nos invita a hacer. Es decir, que nos permita hablar de una mundialización de las cosas —Islam, teatro, etcétera— y no tan sólo la predominancia de una red de comunicación hegemónica.

Como se mencionó antes, el Proyecto Imam Hussein ha investigado el Islam chiíta sin haber llevado alguna de sus fases al Medio Oriente musulmán. Esto pudiera representar retos académicos considerables, sin duda. Me lleva a preguntar si inmediatamente después de optar por una perspectiva que no da importancia a la autenticidad podemos apelar a otros espacios de creación e investigación. Espacios que contemplen, por ejemplo, tendencias migratorias, diásporas y sus consecuentes mutaciones. Sin duda que una investigación sobre el Islam nos permite dicha perspectiva. Las migraciones y diásporas musulmanas son de los fenómenos más presentes en la sociología y estudios culturales de la globalización.

Pero quizá también podamos pensar en otras latitudes y otras geografías para crear e investigar estos espacios mediante la práctica escénica.

El gran obstáculo de una investigación artística de metodología práctica es que al elaborar una reflexión en retrospectiva se suele tender a idealizar los procesos. Por eso, caminando hacia la conclusión de esta reflexión, me gustaría recalcar que no sostengo que el Proyecto Imam Hussein haya logrado nada más que abrir un espacio indefinido pero estable en el cual el diálogo entre creadores ha sido posible gracias al material cultural del Islam chiíta. Mi argumento busca apuntar este espacio como una inspiración para emprender procesos creativos que busquen este tipo de posibilidades, con el propósito de construir discursos alternativos que aborden otras posibles geografías más allá que la del odio,⁴ confrontación, o negociación internacionalista, dejar atrás la globalización para dar paso a construcciones y creaciones que exploren la existencia de posibles paradigmas postglobales. Quizá en estos espacios podremos hablar de otros discursos, otros espacios y otros sujetos creativos en la investigación teatral.

Bibliografía

- Al-Hakim, Abdul Hadi. 1998. *Jurisprudence Made Easy*. Londres: Imam Ali Foundation.
- Allawi, Ali Abdul-Amir. 2009. *The Crisis of Islamic Civilization*. New Haven: Yale University Press.
- Ansary, Tamid. 2009. *Destiny Disrupted*. Filadelfia: Public Affairs.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds; Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____. 2006. *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*. Durham: Duke University Press.
- Appiah, Kwameh Edward. 2006. *Cosmopolitanism, Ethics in a World of Strangers*. Nueva York: Norton & Co.
- Bauman, Zygmunt. 2011. *Culture in Liquid Modern World*. Londres: Polity Press.

⁴ Ver Appadurai (2006).

- Bennett, Susan. 2006. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Segunda edición. Londres: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *Language and Symbolic Power*. Editado por John B. Thompson; traducido por Gino Raymond y Matthew Adamson. Massachusetts: Harvard University Press.
- Cansinos Asses, Rafael. 1925. *Los misterios*. “Colección de Teziés inspiradas en la trágica muerte de Alí y sus hijos”. Madrid: Casa Editorial Hernando.
- Cervera, Felipe. 2008. *El Mensajero de Dios, una obra Ta’ziyeh*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- . 2009b. *The Story of Imam Hussein, A Cross-cultural Experiment Inspired by Ta’ziyeh*. Tesis de maestría. Canterbury: Universidad de Kent.
- Chelkowski, Peter (ed.). 1979. *Ta’ziyeh, Ritual and Drama in Iran*. Nueva York: NYU Press.
- Dabashi, Hamid. 2005. “Ta’ziyeh as a theatre of protest”. *TDR. The Drama Review*, 167: 91-99.
- Gaffary, Farrok. 1986. “Development of Theatre in Iran”. En *Theatrical Movement: a Bibliographical Anthology*. Editado por Bob Fleshman. Londres: Scarecrow Press, pp. 521-538.
- Gilroy, Paul. 2007. *Postcolonial Melancholia*. Nueva York: Columbia University Press.
- Huntignton, Samuel. 1996. *The Clash of Civilizations, Remaking of World Order*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social, an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lo, Jacqueline y Helen Gilbert. 2002. “Toward a topography of cross-cultural theatre praxis”. *TDR. The Drama Review*, 175: 31-53.
- Malekpour, Jamshid. 2004. *The Islamic Drama*. Londres: Frank Cass Publishers.
- Nancy, Jean Luc. 2000. Being singular plural. Traducción de Robert Richardson y Anne E. O’Byrne. Stanford: Stanford Press.
- . 2007. *The Creation of the World, or, Globalization*. Traducción de François Raffoul y David Pettigrew. Nueva York: NYU Press.

- Mignolo, Walter. 2002. "The many faces of Cosmo-polis: Border thinking and critical cosmopolitanism". En *Cosmopolitanism*. Ed. Christine A. Breckenridge. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, pp. 157-187.
- Ong, Aihwa. 2006. *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- Papastergiadis, Nikos. 2012. *Cosmopolitanism and Culture*. Londres: Polity Press.
- Pavis, Patrice. 2010. "Intercultural theatre today". *Forum Modernes Theater*, 25 (1): 5-15.
- Rae, Paul. 2006. "Where is the cosmopolitan stage?" *Contemporary Theatre Review*, 16 (1): 8-22.
- _____. 2009. *Theatre and Human Rights*. Basingstoke, Hampshire, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Rebellato, Dan. 2009. *Theatre and Globalization*. Basingstoke, Hampshire, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Singh, J. P. 2011. *Globalized Arts: The Entertainment Economy and Cultural Identity*. Nueva York: Columbia University Press.

Fecha de recepción del artículo: 12 de noviembre de 2012
Fecha de recepción de la versión revisada: 14 de junio de 2013

Testimonio



© Peter Brook y Jerzy Grotowski conversan. Foto ©Alexander Verlag Berlin 1988.

Los líderes “efectivos” y las comunidades artísticas

Georges Banu

El director de escena y “el temperamento de líder”

El teatro es una actividad unificadora que implica un acercamiento artístico, pero que supone también una toma de poder en el sentido concreto del término. Un amigo director de escena se negaba a seguir enseñando la puesta en escena pues, decía, “¡tengo que enseñarles cómo tomar el poder!”. Noble reticencia cuya formulación conlleva no obstante una ilusión personal, pues todo verdadero director de escena dispone de entrada de un “temperamento de líder”. ¿No se acuerda Patrick Chéreau¹ que, siendo un joven estudiante, obligaba a sus compañeros a escucharlo en los pasillos del liceo Louis le Grand? ¿Y cómo Ariane Mnouchkine,² rechazada por el Teatro Clásico de La Sorbona, se impuso a un grupo de amigos para crear el Théâtre du Soleil? Esto remite al hipotético escenario originario del actor que abandona el grupo de actores para dirigirlos y convertirse en “director de escena”.

Poco importa la manera de ejercerlo, la puesta en escena implica la toma de poder y su gestión por parte del artista que lo detenta. ¿Esto se aprende? Uno podría dudarlo. ¿Existe una disposición previa? Se puede formular la hipótesis de que esta disposición forma parte del código genético de todo ser que se llega a desempeñar como director de escena. Y esto se confirma en aquellos que se convierten en líderes de una comunidad artística. Es cierto que no se trata aquí de la ambición política

¹ Patrick Chéreau (Lézigné, 1944). Director de cine, teatro y ópera, productor, actor y guionista. Ha dirigido dramas como *Hamlet*, *Fedra*, de Racine, *Ricardo III de Inglaterra*, y otros tantos de Chéjov, Marguerite Duras, Victor Hugo, Lope de Vega, Marivaux, etcétera. Como director de cine ganó el premio César en 1999 con *La reina Margot* [Ésta y todas las notas son del traductor].

² Ariane Mnouchkine (Boulogne-sur-Seine, 1939). En 1959 fundó con sus compañeros de La Sorbona la Asociación Teatral de Estudiantes de París que dio lugar en 1964 a la compañía del Théâtre du Soleil con la cual ha realizado montajes que intentan aclarar la historia contemporánea.

banal, o de buscar el poder por el poder, sino del deseo de un artista por emprender una aventura innovadora, apoyándose sobre la base del poder, del cual se hace cargo como líder indiscutible.

Los líderes de origen

Frecuentemente el director de escena es invitado por el director de un teatro que pone a su disposición su compañía y sus equipos, previamente constituidos, con el propósito de hacer un espectáculo. El reto consiste en ejercer temporalmente el poder otorgado en un contexto de acogida, dentro del cual el director de escena se debe integrar y ejercer sus prerrogativas. Esto exige actitudes tanto de adaptabilidad como de toma de poder, con el soporte implícito de la instancia responsable, es decir la dirección “anfitriona”. El director de escena, en este caso, tiene el estatuto de “líder institucional”. Ha sido nombrado por el responsable del teatro, sea por un tiempo determinado (mientras dura la realización del espectáculo), sea como un compromiso a largo plazo. Queda inscrito así en el ciclo de vida de una empresa teatral cuya existencia precede a su llegada y se prolongará más allá de su paso.

Por el contrario, el estatuto de líder de una comunidad difiere a medida que avanza su trabajo; él es el iniciador del proyecto y gana su legitimidad por el hecho reconocido de que no hereda un grupo, sino que lo engendra. Nadie lo ha investido de un poder, nadie se lo ha delegado, él se ha procreado a sí mismo. Los más grandes ejemplos lo confirman: de Copeau³ a Osterwa⁴, de Beck y Malina⁵ a Grotowski o Barba... Ninguno era líder institucional, disponían todos de un estatus de “líderes efectivos”, líderes de un equipo cuyos miembros les reconocían un poder en las decisiones. Porque, de entrada, en una comunidad que lo ha colocado a la cabeza, la legitimidad del líder efectivo se apoya en la historia del proyecto, así como en un acuerdo colectivo. Doble legitimidad, motivada por razones tanto temporales (él tiene la primacía de la iniciativa) como comunitarias (el grupo confía en él). Y el buen funcionamiento de la relación instituida se explica por el hecho de que el líder anima al grupo y

³ Jacques Copeau (París, 1879-1949). Actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, fundador de la La Nouvelle Revue Française y del Théâtre du Vieux-Colombier.

⁴ Juliuzs Osterwa (Cracovia, 1885-Varsovia, 1947). Actor, director y teórico de teatro. Fundó el teatro experimental Reduta, basado en los principios del Teatro de Arte de Moscú.

⁵ Julian Beck y Judith Malina, fundadores de The Living Theatre en la ciudad de Nueva York (1947).

personifica su identidad.

El líder efectivo, no institucional, se distingue en principio por la elección de los miembros del equipo, por razones de “temperamento”, así como por el proyecto que tiene a su cargo; poco importa que sea o no explícitamente formulado. Para constituir su equipo se aparta de todo criterio institucional (por ejemplo, Barba seleccionó a jóvenes actores rechazados de las grandes escuelas, y Brook reunió a actores profesionales en el límite de su actividad, pues confiaba en su intuición). La elección fundadora es enteramente libre y... autobiográfica. Pero no olvidemos que se trata de un gesto autobiográfico compartido: hay una reciprocidad, pues nada obliga a un actor a unirse a esta iniciativa. Elección doble, donde cada uno es el elegido del otro.

Por eso, como dice Barba, “nos tenemos confianza los unos a los otros”. No someterse a un imperativo predeterminado representa el gesto fundador, propio de toda comunidad artística. El líder elige pero, a la vez, es escogido. Las afinidades electivas se encuentran en el origen de una comunidad.

Estas elecciones no son simplemente intuitivas; se explican también por ciertas motivaciones formuladas más o menos explícitamente. Hay, por principio, la atracción centrípeta del “proyecto”, la mayoría de las veces esbozado como ‘vía negativa’ (es un frente de resistencias el que une a los miembros). Se trata de comprometerse en la búsqueda de un arte de protesta y de rechazo, un arte contestatario animado por el deseo de regenerar la escena y sus relaciones con el mundo. Pero existe igualmente “la relación”: se reúnen en nombre de un cierto tipo de lazo teatral y humano que funda a la comunidad. Su líder debe satisfacer las dos exigencias para llegar a constituir y animar al grupo.

Incapaz de instaurar una “relación” efervescente con los otros, Gordon Craig, el gran rebelde, ¡permanecerá para siempre solo! Por el contrario, podemos evocar aquí la imagen de su doble moderno: Robert Wilson, a quien un documento de juventud lo muestra rodeado de un grupo de jóvenes entregados a extraños ejercicios en un campo cubierto de malas hierbas. Ahí donde Craig fracasa, Wilson triunfa: uno teorizó la necesidad de liderazgo autoritario, el otro llegó a ejercerlo en el contexto de una comunidad.

Los líderes efectivos, no institucionales (líderes de origen) se distinguen no solamente por la capacidad de instaurar y desarrollar una red de relaciones que garantice la coexistencia de los miembros, sino porque

con frecuencia se convierten en eso que se llama “líderes carismáticos”. Por más que se la elimine, la connotación religiosa del término no está del todo ausente, pues el término invita a tomar en consideración la capacidad de esos líderes de ampliar, dilatar y desarrollar la creatividad de los miembros. En su presencia, gracias a su capacidad de movilizar, de despertar y de guiar al equipo hacia el objetivo admitido de manera común, cada miembro experimenta el sentimiento de superarse y perfeccionarse. No solamente “experimenta”: realiza efectivamente ese salto creativo que le sería imposible sin la presencia del líder. Bajo la guía de éste, el participante desborda sus propios límites. Habiendo adquirido gran notoriedad y alcanzado los propósitos artísticos que los han conducido a una centralidad unánimemente reconocida, los líderes carismáticos han animado comunidades.

Los líderes carismáticos pueden ejercer su poder de manera directa e intransigente (como Kantor o Wilson), o mediante rodeos sutiles inspirados, a pesar de las apariencias, por una misma finalidad: la de imponer su proyecto. Mnouchkine lo confirma. Nadie más carismática que ella y, por tanto, nadie con una estrategia tan sofisticada. Mnouchkine es una lideresa “poética” más que “política”. Ambos modos de funcionamiento se combinan en ella, lo cual no debe hacernos olvidar la existencia de algunos líderes carismáticos por defecto, cuya perspectiva artística fascina al grupo, sin que ejerzan sobre sus miembros una presión estricta. Estos líderes atraen por el programa artístico que formulan y –fenómeno sorprendente– con su cautivadora fragilidad movilizan a la comunidad, la cual, a su vez, se considera responsable de la salvaguarda de su líder. Algunos, como Grüber⁶ o Gabilly⁷, pueden citarse aquí: líderes carismáticos reactivos al ejercicio directo del poder y, en razón de ello, tanto más seductores. No someten, suscitan un respaldo que se les otorga debido al atractivo que su genio provoca.

Ciertos actores, a fuerza de experimentar en presencia de líderes carismáticos una particular disminución del “yo” artístico, creen que ellos son los únicos que originan este fenómeno, y en ocasiones abandonan a la comunidad. Otros consideran que han agotado la seducción ejercida por el líder, o que sus proyectos se han transformado. Las motivaciones

⁶ Klaus Michael Grüber (Neckarelz, 1941-Belle Île-en-Mer, 2008). Director de teatro y de ópera. Se le reconoce como poeta de la dirección escénica.

⁷ Didier-Georges Gabilly (Saumur, 1955-París, 1996). Escritor, autor dramático, escenógrafo. Fue director del grupo T'chan'G!

abundan, pero, frecuentemente, las consecuencias se confunden (no hay diferencia alguna). Los actores que, después de una pertenencia prolongada, abandonan la comunidad, caen en el anonimato, se manifiestan incapaces de encontrar en otro lugar el mismo nivel de actuación (es decir, fracasan). El caso más celebre entre ellos es Ryszard Cieslak, quien experimentó la separación como una tragedia a la cual fue obligado. Y Priscilla Smith⁸ y Philippe Caubère⁹ o Malick Bowens,¹⁰ quienes ganaron en libertad lo que perdieron en creatividad. Tal vez su partida fue motivada por el debilitamiento del ‘*transfer*’ sobre el líder y ellos resintieron eso como una falta imposible de llenar, como un insoportable desamor, ¡como una ruptura del lazo anteriormente tan productivo! Pero, por su fracaso fuera del grupo, todos esos actores “fugitivos” confirman el rol del “carisma” y de todo eso que forma parte del impacto creativo del líder sobre los miembros de la comunidad. Al formular tal constatación a un amigo experto en pensamiento tradicional, éste me respondió: “¡Ésa es la definición del maestro!”. Sí, no está prohibido asimilar el “líder carismático” al “maestro” como portador de una enseñanza y estímulo para despertar los recursos ocultos de los cuales dispone el discípulo y que se desvanecen cuando éste suspende la relación con el líder.

El líder carismático es el líder efectivo en su versión más completa. Es quien vuelve efervescente a una comunidad y despliega al máximo la creatividad de los afiliados a su proyecto. Toda experiencia decisiva en un grupo lleva la marca de su identidad atípica. Él está fuera de las normas, desborda las fronteras, domina las instituciones, y por su mediación los miembros acceden al más alto nivel de sus recursos.

Coralidad y longevidad

El líder se distingue por su capacidad de reunir y de mantener a una comunidad situada bajo el signo de la *coralidad*. En este sentido, escapa a los riesgos de la secta donde se busca el aniquilamiento de las identidades

⁸ Philippe Caubère (Marsella, 1950). Actor de cine, comediante, escritor y productor de cine.

⁹ Malick Bowens es un actor estadounidense que trabajó con Peter Brook en su Centro Internacional de Investigación Teatral. En cine ha participado en filmes como *Out of Africa* y *Muhammad Ali*.

¹⁰ Anatoli Vassiliev (Moscu, 1942). Director de escena y profesor de teatro. Es considerado uno de los más destacados directores de escena de su generación. Se dio a conocer por su adaptación a *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

individuales y la sumisión integral al “maestro” que ejerce su tarea sobre el conjunto de participantes. Un “maestro efectivo” (incluso “carismático”) llega, por el contrario, a mantener el equilibrio entre el colectivo y el individuo. Por lo tanto, con frecuencia los impugnadores del exterior tratan a esos líderes de “gurús” –y otros calificativos con los cuales Grotowski, Brook o Beck fueron señalados– y tienden a denunciar una cierta dependencia que se instaura entre el líder y sus seguidores y que se supone deriva también hacia una manipulación que tiene por consecuencia la suspensión de todo pensamiento crítico (en suma, de toda autodeterminación). El riesgo existe y no es menor, pues la asimilación del conjunto al líder como ideal opera frecuentemente: se establece una relación parental –¿no se trata a Mnouchkine de “madre” dominante?– y además los líderes mismos emplean este vocabulario (ella en particular). Todo depende del equilibrio que se instaura entre la autoridad del líder y la fascinación que ejerce; condición misma del funcionamiento del equipo que puede permanecer del lado de la creatividad comunitaria o volcarse peligrosamente hacia la dependencia sectaria.

El líder efectivo, lo hemos dicho, no se impone desde el exterior sino que se apoya en lazos emocionales, así como en valores compartidos. Este “conjunto” de parámetros explica la autoridad orgánica –digamos natural– que ejerce sobre el grupo, lo cual se vive entonces como una unidad coral fundada sobre la prioridad del líder que no busca, por lo tanto la disolución del “Yo”. Los peligros aparecen a partir de que opera una focalización abusiva sobre el líder y los valores que él afirma defender. El principio de individuación se debilita hasta su anulación, en provecho de una fascinación por un líder dotado de un excesivo poder personalizado.

Este líder deja de guiar para mandar; la naturaleza de sus intervenciones cambian, y aparecen los peligros de “la secta”. El líder como “guía en la oscuridad”, del cual hablaba Brook, se convierte en adelante en líder autoritario. Investido por el grupo y nacido del grupo, el líder asume el poder como un atributo personal del cual se encarga sin ninguna preocupación de compartir o dialogar. Del poder normativo que practicaba en nombre de un objetivo a alcanzar, pasa a un poder estrictamente coercitivo, abusivamente personalizado, clon de una dictadura política, auténtico “cesarismo” ejercido al seno del equipo. Esto, justamente, porque el mismo grupo, hasta cierto punto, defiende al líder, pues se trata de un grupo desprovisto de la menor reserva crítica frente a cualquier poder o institución que se le imponga y que permanece confiado en su líder, a

quien ha elegido y reconocido. Es por ello que, por un cierto tiempo, se mantiene ciego ante sus actitudes.

He aquí un primer riesgo: la supresión de la relación dialéctica entre el individuo y el grupo en provecho de una individuación extrema del líder en tanto que detentador del poder. Esto conlleva en ocasiones reacciones de rechazo violento que amenazan la existencia del grupo o lo hacen explotar. Otra causa de riesgo de estallidos está en relación con la calidad de las representaciones, pues por muy fuerte que sea la relación psicoafectiva que se pueda tener con un líder, el progresivo o flagrante declive del trabajo artístico –del cual es responsable– engendra crisis y amenaza la unidad del grupo. Sea el sometimiento de relaciones subjetivas al líder, sea la pérdida de confianza en sus aptitudes creativas, ambas causas intervienen para poner en peligro la sobrevivencia de la comunidad, y a veces las dos actúan conjuntamente. Los ejemplos, de Copeau a Vasiliev, de Beck y Malina a tantos otros en el mundo, confirman esta doble amenaza que, cada vez, se encuentra en el origen del estallido o del fin de un grupo.

Conscientes de los riesgos que amenazaban a sus comunidades, algunos líderes se consagraron a verdaderas terapias estratégicas, a fin de garantizar su longevidad. Eugenio Barba, particularmente, se ha mostrado preocupado por la cuestión y ha adoptado soluciones originales. Otorgar a los actores del grupo periodos sabáticos para que tomen distancia y confirmen la necesidad de volver, invitarlos a realizar espectáculos personales, en síntesis: introducir una relación dialéctica entre el deseo de pertenencia y la necesidad de independencia. Estas estrategias han confirmado su eficacia, pues el Odin, hoy por hoy, puede enorgullecerse de ser el grupo con más larga vida. Ariane Mnouchkine, luego de violentas crisis de su Théâtre du Soleil, procede regularmente a una regeneración del equipo, haciendo cohabitar a los actores veteranos con los nuevos, lo que le permite apoyarse en unos y movilizar a los otros. La estrategia que adopta es la de olas sucesivas. Peter Brook ha constituido un núcleo fuerte en torno al cual convida a otros intérpretes, pero, cada vez, tiene cuidado de proceder a un trabajo basado tanto en la improvisación como en ejercicios cuidadosamente elaborados, a fin de instaurar un clima de equipo. Así, cada uno de estos líderes busca salvaguardar la relación dinámica entre su autoridad y el consenso del equipo. Para preservarlo hace falta esforzarse y vigilar para que no se deteriore. Ellos lo saben. Es por eso que se aplican a verdaderas tácticas de “integración” de los nuevos miembros dentro del viejo equipo. Su liderazgo consiste en mantener y renovar la

comunidad de cuya continuidad depende su trabajo.

Hay líderes que temen a la longevidad porque es fuente de petrificación por exceso de conocimiento mutuo y agotamiento del deseo de descubrimiento. Algunos prefieren liquidar al colectivo constituido –fue el caso de Grotowski–; otros, más raros, se asumen como líderes efectivos con una duración determinada. Se puede citar, en Francia, el ejemplo de Armand Gatti,¹¹ quien durante toda su vida animó con talento a comunidades cuya existencia no deseaba prolongar. Hacer y deshacer a los grupos, esa fue su misión que, recordémoslo, suscitó interrogaciones y polémicas. ¿Acaso porque él consideraba que el poder carismático que tenía a su cargo le parecía estar limitado en el tiempo o, como él decía, porque quería transferir la responsabilidad a los miembros que habían participado en la aventura? Un gran hombre de teatro rumano –Radu Penciulescu–¹² ha adoptado el mismo régimen, convencido de que la intensidad de una comunidad tiene que ver con la intensidad de una fascinación personal que no puede prolongarse indefinidamente. El riesgo de la rutina la amenaza. Por lo tanto, se lo evita cambiando de integrantes sin por ello cambiar de actitud. La seducción del líder efectivo exige una perpetua renovación: ¡ésa es su convicción!

Los líderes de larga duración se focalizan sobre un objetivo, los líderes de corto plazo se focalizan sobre las personas.

Modelos políticos y representación ideológica

Cuando se examina el funcionamiento del liderazgo en las comunidades artísticas, es posible constatar que se sitúa en el cruce de los modelos políticos inmediatos y de las representaciones ideológicas de su tiempo. Una comunidad teatral y su líder no se apartan de los modos de funcionamiento de la política, sea cual sea su posición al respecto. A esta primera observación se pueden oponer algunos ejemplos, sin menoscabo de su validez. El líder de una comunidad artística se inspira en un modelo político o en una representación ideológica.

¹¹ Armand Gatti (Mónaco, 1924). Poeta, dramaturgo, director de escena, periodista, cineasta y resistente antinazi. En Montreuil, a partir de 1984, hizo teatro con jóvenes marginales en fase de reinserción en la sociedad (personas recién salidas de prisión, delincuentes, drogadictos).

¹² Radu Penciulescu (Rumania, 1930). Se graduó en teatro y cine en 1956, seguidor del sistema de Constantin Stanislavski. Trabajó como director y profesor en su país hasta 1973, fecha en la que se instala en Suecia, donde se desempeñó como profesor en el departamento de dirección de la Escuela de Teatro de Malmö.

Las comunidades artísticas que se han constituido en los países del Este europeo han sido conducidas por sus líderes, en afinidad o en oposición al ejercicio del poder que, por otra parte, todos ellos impugnaban. Un contexto político totalitario produjo también líderes teatrales totalitarios, como si un efecto de contaminación se produjera. Esto se explica por la necesidad de entregarse a estrategias indispensables que exigían que a un poder político fuerte se le opusiera un poder teatral igualmente intransigente (entre paréntesis, ésta fue la estrategia adoptada por Ronald Reagan, que hizo caer al comunismo adoptando su modo de funcionamiento). De Grotowski a Kantor o Vasiliev, en el Este, el líder de la comunidad artística no se distinguía del líder político al que rechazaba, pues adoptaba el ejercicio autocrático. Pero, a diferencia del líder político, el líder teatral confirma su poder dictatorial por la calidad sin par de sus obras. Los líderes teatrales se distinguen de un Brézhnev¹³ o de un Ceaucescu¹⁴ en que mientras éstos fracasan en el dominio social, aquellos, gracias al mismo modo de practicar el poder, alcanzan resultados notables. El líder teatral es legitimado en su ejercicio de autoridad extrema por el éxito de sus espectáculos: he aquí por qué su dictadura será una dictadura libremente consentida. El equipo lo acepta (hasta un cierto punto: cómo no recordar que hay actores que “huyeron” de Vassiliev, como otros lo hicieron del comunismo).

Esta constatación relativiza la evaluación o la crítica que uno pueda formular con respecto al poder totalitario. Al menos en el arte, invita a una reflexión a partir de las prácticas de poder ejercidas por los líderes teatrales del Este.

Esto amerita una precisión. Los líderes autócratas constituyeron comunidades fuertes no tanto para mejorar las relaciones interpersonales, sino para realizar obras teatrales totalmente controladas. Tomaron prestados los criterios de Craig y se inspiraron en su pensamiento: toda empresa artística de envergadura lleva la marca de una personalidad solitaria. Con relación a Craig, los líderes del Este admitían la necesidad de tener colaboradores totalmente consagrados al objetivo asignado a la comunidad

¹³ Leonid Brézhnev (Dniprodzerzhynsk, 1906-Moscú, 1982) fue Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), presidiendo al país desde 1964 hasta 1982.

¹⁴ Nicolae Ceaucescu (Scornicești, 1918-Târgoviște, 1989). Político comunista que gobernó la República Socialista de Rumania desde 1967 hasta su ejecución, en 1989. Fue Secretario General del Partido Comunista Rumano en el periodo 1965-1989.

constituida. Aquí, la perfección de la obra conducía hacia el mejoramiento de las personas. Ellos adoptaron pues la misma lógica del sistema oficial que rechazaban, pero ahí donde éste fracasó, ellos triunfaron.

Esta aseveración nos invita a recordar y comentar la “ruptura” grotowskiana que llevó al artista de la búsqueda del “espectáculo perfecto” a la búsqueda de técnicas del cuerpo –refractarias a la elaboración de una obra muy precisa– y hacia el “despertar de sí” como horizonte del ser. Grotowski, entonces, dejó de actuar como líder –así fuera carismático– según el modelo del Este. Él se liberó de la obra a favor de la persona (de líder efectivo, se convirtió en ¡maestro que actúa!). Kantor, por el contrario, habitado por la utopía del artista demiurgo, permanecerá hasta el fin como un dictador neurótico. ¿Cómo puede uno desprestigiarlo? Si Grotowski se disolvió en las arenas de una investigación personal, Kantor resistió hasta el fin en tanto que artista productor de obras en el contexto de un régimen totalitario del cual tomó sus procedimientos. Me gusta la deriva de Grotowski, pero adoro la obra de Kantor.

En Occidente esta autocracia, considerada negativa, fue raramente teorizada. Aquí el líder se definía por relación a la comunidad que reunía en nombre de un nuevo modo de producción. La obra no se beneficiaba del estatuto prioritario tan reclamado en el Este –se resiste aquí a lo político por los poderes del arte– pues, en Occidente, la finalidad primera concierne al mejoramiento de relaciones del trabajo teatral y a la transformación de las personas implicadas. Los modelos adoptados se inspiraban y se reclamaban como opciones ideológicas, ya sea con Julian Beck y Judith Malina o con Ariane Mnouchkine. En estos casos, el liderazgo no toma el modelo político en turno, sino se concibe como experimentación de una utopía política. Se coloca en la perspectiva de un futuro al cual el teatro sirve de laboratorio. La unidad del grupo se alcanza gracias al poder carismático del líder, así como por la perspectiva ideológica colectivamente asumida. “Juntos, discutamos el presente y forjemos otra manera de estar juntos”; es el sueño que habitaba en las comunidades artísticas de Occidente.

Cada vez, en el Este como en el Oeste, los líderes se sitúan como opositores, y cada vez su modo de funcionamiento lleva la marca de un modelo político o ideológico exterior al teatro. Ellos lo confirman tácitamente o lo rechazan escandalosamente, poco importa, pues lo que cuenta, para ellos como para nosotros, es reconocer y admitir que el poder del líder en el teatro no será jamás del todo independiente de la relación que mantiene con la política, actual o utópica.

Una excepción: Eugenio Barba, italiano que migró hacia el Norte. Todo lo empujaba hacia el modelo de la creación colectiva con líderes más o menos asumidos, líderes que tenían ideológicamente mala consciencia (¡cuanto tiempo Mnouchkine no ocultó su estatuto y el Living no vivió en la utopía de la anarquía sin líder!) ¡Y, por lo tanto, él adoptó el régimen autoritario propio de los líderes del Este! ¿Cómo explicarlo? Pueden señalarse muchas razones: su filiación (descendiente de un almirante de la marina italiana), su educación (hizo el bachillerato militar), pero, sobre todo, una admiración (la que tuvo por Grotowski, el líder más intransigente). El ejemplo de Barba confirma que, en su manera de actuar y de proceder, el líder integra no solamente los determinismos políticos o ideológicos, sino también los determinismos personales ligados a su historia o, mejor aún, a su identidad. “Tú eres hijo de alguien” decía Grotowski, invitándonos con ello a no negar la influencia de lo biográfico sobre la manera de abordar y de ejercer el poder. Éste se agrega a los otros determinismos, siendo el más discreto y difícil de descubrir.

El director de escena tiene un “temperamento de líder”, el responsable de una comunidad artística adopta el “modelo del líder” porque está emplazado a realizar obras, así como a conducir a un grupo por un tiempo indeterminado. El “líder efectivo” frecuentemente —“líder carismático”— se coloca en el cruce del aura personal, que le permite reunir a la comunidad, y del modelo político contra el cual se subleva o con el cual sueña. Su autonomía, a pesar de las apariencias, es limitada, pero le permite cultivar y mantener “el deseo de insularidad” que funda a toda comunidad.

Traducción y notas: Domingo Adame

☞ **Reseñas de libros**

**Poder y creación artística en México.
Un análisis del Fondo Nacional para
la Cultura y las Artes (Fonca)
por Tomás Ejea Mendoza**

México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, 344 págs.

Ahtziri Molina Roldán

Este es un libro que se hizo a caballo. Tomás Ejea Mendoza, responsable de lo que en él se dice, resulta ser el autor/dramaturgo/actor de esta dramática investigación. Su perfil como sociólogo especializado en políticas culturales lo califica para generar este texto que combina el análisis teórico-práctico de las estructuras de poder, especialmente el de la administración pública en el tema de las artes. Por otro lado, como profesional de las tablas, Ejea ha desarrollado trabajo escénico en este periodo de existencia (1998-2008) del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Su trabajo escénico lo hace también partícipe de las dinámicas kafkianas de la burocracia cultural nacional que anuncian ser democráticas, incluyentes y transparentes, afirmación que se propone comprobar, o refutar, en el libro. Así que nuestro analista/narrador tiene bastantes elementos para hablarnos del funcionamiento de las relaciones de poder en el campo cultural, lo cual lo hace mediante el puntual análisis de las prácticas del Fonca entre 1988 y 2008, los 20 años que su análisis comprende.

Esta doble formación pone a Ejea frente a los temas que conjunta: poder y escena y, si ya hemos visto una numerosa cantidad de análisis de las escenas del poder político, poco se ha escrito científicamente sobre el poder y las tablas. Así que tratar este tema era casi obligado, así como necesario para comprender mejor la administración cultural nacional en el México contemporáneo.

A pesar de su doble perfil, desde un principio el autor hace una necesaria y certera advertencia: éste es un trabajo de corte sociológico, en el que el análisis no revisará elementos estéticos o la naturaleza del arte sino bordará sobre las circunstancias sociales y políticas en las que este arte se genera.

Entonces, ¿de qué trata el libro? Del modo en el que el poder político --y, en ocasiones, también el económico (esferas gubernamentales y empresariales)--, buscan estar presentes en el campo simbólico por excelencia: las artes. El punto de observación elegido es el trabajo desarrollado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), su sonada creación en 1988 y su controvertida existencia.

Es cometido del texto de Ejea dar cuenta de la liberalización de la política cultural en México y no de la pretendida democratización que la creación de este organismo anunció en su momento. Así lo demuestra el análisis que hace el autor de las rutas tomadas por el Fonca desde su instauración, los objetivos y los modos de proceder que ha tenido (estructura organizativa, reglamento, modos de instalación del Consejo Directivo y comisiones de selección), así como los beneficiados por esta instancia en el área artística donde el autor se desempeña: el teatro.

Tanto por el tema como por el modo en que está presentado, este libro invita a leerlo como una pieza dramática (los hallazgos, no son para menos), aunque en realidad contiene dos planteamientos: el primero enumera los elementos teóricos que se incluyen, mientras que el segundo hace un detallado recorrido sobre los antecedentes históricos del Fonca, lo que permite analizar la forma como realiza su tarea fundamental: distribuir los recursos para la promoción de las artes en sus 17 programas de convocatoria pública.

Antes de llegar a esto, el autor expone sus visiones sobre el poder, la legitimidad y la creación artística. Éstos son los elementos con los que analiza cómo estos factores se conjugan en la figura del Fonca y los intereses de quien representan. Así, en esta primera sección, nos habla de los posibles modos de vincular la cultura con el poder, entre los que destacan:

- Como estrategia para obtener legitimidad.
- Como construcción o difusión de formas simbólicas con que se disputa la movilización de afectos y sentimientos.
- Como recursos con los que se construye la identidad (Nivon 2006, en Ejea 2011).

Posteriormente a esta enunciación, que realiza con base en trabajos de Luhmann, Weber, Ricoeur, Bourdieu, Berger y Luckman, Scott, o Martín Barbero, entre otros, Ejea desarrolla con amplitud las intersecciones creadas entre los conceptos de poder, legitimidad, creencia, violencia

simbólica, pureza del arte y autonomía relativa del ámbito artístico, con los cuales elabora las bases sobre las que se asienta su análisis.

La otra base teórica está colocada en conceptos que han buscado un acercamiento a la comprensión de la política pública y la política cultural: Brunner, Nivon, Roth, De la Rosa, Garretón, Gutiérrez, Bobbio, Canetti, Cordera; especialistas en el tema de Estado, políticas públicas y sistemas políticos democrático-autoritarios. La consulta de estos autores permite a Ejea llevar la discusión al punto donde quiere colocarla, y desde donde se pregunta si se cumple la promesa gubernamental de tener políticas culturales democráticas o democratizantes y participativas; las cuales, siguiendo a Latapí (2006) considera que deberían caracterizarse por tener: 1) continuidad, 2) legalidad y 3) participación ciudadana.

Es sobre estas bases que cuestionará más adelante la viabilidad de que el Fonca se erija como una instancia de carácter democrático y participativo, en un régimen “en transición” de un sistema autoritario a uno más democrático, de modo que esta pregunta servirá como hilo conductor de su investigación.

En el segundo capítulo, nuestro autor deviene en narrador y cronista, pues nos da elementos históricos nacionales e internacionales que ayudan a comprender las circunstancias en las que el país, las políticas culturales nacionales y la comunidad cultural llegan al proceso de liberalización social/económica que el Estado mexicano propondrá como medida de modernización, y sobre todo de legitimación de un gobierno (el de Salinas de Gortari), lo que habrá de cristalizar en las figuras del Conaculta y del Fonca.

Este capítulo, además, presenta varios casos internacionales, como los modos de gestión de países que han marcado rutas en el globo. Así aparece el caso de Francia, que en 1959 tuviera el primer Ministerio de Asuntos Culturales en el mundo, y también los modelos británico (con su *Office of Arts and Libraries*, 1965) y norteamericano (con el *National Endowment for the Arts*, establecido ese mismo año).

El autor revisa con mayor profundidad los dos modelos que han generado nuestra “confusión” actual: el modelo francés y el modelo norteamericano. Por muchos años, el modelo creado por André Malraux (Francia) fue la principal inspiración de la administración cultural en nuestro país, pero la creación del Conaculta y el Fonca está inspirada en el *National Endowment for the Arts* (Estados Unidos), el cual cuenta con participación social para asignación de los recursos; y entre ambos mo-

delos estamos aún atrapados, aún después de su “tropicalización” y adaptación al marco político autoritario en el cual se forjaron los caminos de la política cultural nacional.

Más cerca de casa, analiza la historia de la administración cultural en Iberoamérica. Se trata de modelos con los que idiosincrásicamente es más viable medirse, comparar resultados. Así, Chile, aunque es el país que tiene el órgano de administración cultural más joven del continente, es elegido por el autor para hacer comparaciones entre el desarrollo del Conaculta-Fonca (México) y el Consejo Nacional para la Cultura (Chile), lo cual se justifica porque el modelo chileno, nacido en 2003, tiene cierta inspiración en el mexicano; aunque este Consejo sí tiene consejeros y la distribución de los recursos tiene formas un tanto más incluyentes.

A nivel nacional, Ejea realiza una revisión historiográfica y analítica del desarrollo de las instituciones culturales mexicanas a partir de 1921, cuando se crea la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Con ella da cuenta de las distintas instancias generadas al interior de la Secretaría de Educación, de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como de las diversas instituciones culturales que, a lo largo del siglo XX, respondían a distintos momentos históricos, e incluso gustos personales de los gobernantes.

En esta sección, el autor pone de manifiesto la gran confusión y duplicación de funciones que generó no tener una administración central, lo cual en gran medida se debe a que estos organismos fueron creados para legitimar al Estado en sus distintos momentos y no respondían a planeaciones de largo alcance. También hace una caracterización de los actores sociales implicados en la toma de decisiones de este sector: funcionarios, burócratas, intelectuales, creadores reconocidos, la comunidad artística, públicos, etcétera, a los cuales considera como los elementos centrales en la construcción de estas políticas, prácticas e inercias generadas a lo largo del siglo XX.

Señala que debido al abandono, duplicidad de funciones y falta de ordenación de los distintos organismos existentes, la llegada del Conaculta pareció promisorio para poner orden en un aparato cultural altamente discrecional que respondía a intereses de Estado y difícilmente consideraba las demandas de la comunidad artística o de la población.

Pero el momento político elegido para promover la modificación de este sector fue el inmediatamente posterior a la toma de posesión de

Carlos Salinas de Gortari como Presidente de la República, el primero de diciembre de 1988. Pues “la caída del sistema” durante las elecciones de ese verano a duras penas había evitado un completo desastre político-electoral para el PRI-gobierno. En este contexto la instalación tanto del Conaculta como del Fonca probó ser una herramienta de conciliación y acercamiento al sector intelectual que hubiera podido oponerse al régimen a lo largo del sexenio.

Llegamos así al tercer capítulo, donde el autor analiza los elementos más significativos de la estructura jurídica y administrativa del Fonca, lo que le permite argumentar cómo esa entidad que aparenta democracia, en el fondo es vertical y responde a los intereses directos del poder ejecutivo federal.

En este capítulo el autor evidencia cómo el discurso democratizante e incluyente no corresponde con las prácticas que resultan de esta orquestación de recursos. Con un detallado recorrido por los distintos instrumentos de toma de decisiones al interior del Fondo, ejemplifica lo vertical de su proceso central: la designación de las comisiones seleccionadoras, las cuales son asignadas por selección vertical por el propio Secretario Ejecutivo del Fonca.

Además, el autor echa mano de la estadística para organizar y analizar su información, y delinea la estructura general de distribución de recursos del Fonca, señalando que 17 programas de libre demanda (entre ellos el Sistema Nacional de Creadores de Artes, el Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, el programa Jóvenes Creadores, y el programa Estudios en el Extranjero) obtienen 25.3 por ciento del presupuesto disponible. Existe otro rubro, que es el de Recursos Invertidos a Subfondos (52.4 por ciento) que el Fonca sólo administra pero no asigna. Dentro de estos programas están: Desarrollo Cultural Municipal, Desarrollo Cultural Infantil, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, y el Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados. Sin embargo, también llama la atención el hecho de que la estructura permite al Secretario Ejecutivo destinar recursos para “proyectos especiales” a discreción (18.4 por ciento) Mientras que el tres por ciento restante se destina a gastos operativos.

Ejea habla también de cómo se distribuyen los recursos por perfil regional, de género, por edades, por tipo de estímulo y por concentración individual, datos que nos permiten tener una idea más clara del éxito alcanzado en materia de democratización e inclusión cultural. Los

resultados obtenidos en esta sección indican que los modelos centralistas, machistas y de concentración de apoyos se repiten. Un asunto curioso, aunque explicable, sucede en el aspecto de la edad: a diferencia de lo que se aprecia en muchos sectores del país, un alto número de beneficiarios son jóvenes. Sin embargo, mientras los artistas reconocidos pertenecientes al Sistema Nacional de Creadores de Arte concentra 43.56 por ciento del total de los recursos destinados a concurso (25.3 por ciento del total de los recursos del Fonca), a los programas de jóvenes creadores se destina solamente 6.22 por ciento.

Los datos que presenta Ejea tienden a confirmar la máxima de que “todo cambia para permanecer igual”. Se han perpetuado las formas de selección, con reglas más o menos actualizadas, pero que aún responden al centralismo, a esquemas verticales de gobierno, y a inercias sociales que se reproducen casi de modo inconsciente. Tal es el caso de la participación femenina en las convocatorias, pues aunque representan aproximadamente una tercera parte del total de las solicitudes, el total de premiadas equivale a 26 por ciento de los beneficios otorgados.

El capítulo cuarto es de especial interés para los miembros del campo teatral. Aquí, el autor analiza la cantidad de recursos que las actividades teatrales obtuvieron entre 1989 y 2008, y también nos habla de cómo funciona el Sistema Nacional de Creadores y quiénes —y, sobre todo, cómo— se han hecho acreedores a ser parte de este sistema.

Un aporte interesante es la categorización de los tipos de teatro, donde nos habla de tres circuitos: el comercial, el comunitario y el artístico, de modo que rompe con el círculo vicioso de la denominación de teatro independiente versus comercial e institucional.

Más adelante, presta atención a los evaluadores y comités de las Comisiones de Creadores Eméritos y del Sistema Nacional de Creadores. Con dinámicos diagramas, Ejea nos muestra el modo en que los evaluadores han ejercido influencia sobre aquellos a quienes transfieren el poder de elegir proyectos artísticos. A fin de cuentas, los criterios utilizados por el seleccionador no están claros, o no suficientemente explicitados.

Para muestra, un botón: desde la primera emisión del Sistema de Creadores de Artes en 1993 y hasta 2007, la presencia e influencia de Emilio Carballido fue definitiva, ya que inicialmente fungió como único miembro del Consejo Directivo durante los tres primeros años, y continuó participando en él hasta su muerte.

Ejea también habla de la situación que se dio en la primera selec-

ción de creadores eméritos del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) en 1993, cuando la junta de notables decidió discrecionalmente otorgar la distinción a ocho de sus miembros (Daniel Catán, quien no cumplía aún la edad mínima de 50 años para pertenecer a esta categoría, ingresó al sistema en la categoría de Creador Artístico).

En resumen, este análisis cubre hasta 2008 y nos deja con ganas de ver cómo avanzó el Fonca durante las gestiones de Felipe Calderón y Roxana del Consuelo Sáizar, para lo cual estamos en buena fecha, ya que la vuelta a los gobiernos priístas abre un espacio para la evaluación de las políticas culturales durante esta última parte de la “primera alternancia”.

Sin embargo, por lo pronto nos podemos sentir agradecidos porque Ejea nos ha brindado este muy recomendable ejercicio, que ya venía siendo necesario para comprender mejor ese sector lleno de misterio y de incompreensión que es el campo de las artes en México.

Prácticas de lo real
en la escena contemporánea
por José A. Sánchez,
prólogo de Rodolfo Obregón

México: Toma, Paso de Gato, Conaculta, 2012, 341 pp.

Said Soberanes Benítez

¿Qué es lo real? ¿Qué es la realidad? Más importante aún, para nosotros; ¿qué es eso que se lleva a escena cuando se afirma que “se ha llevado a escena lo real”? ¿Cómo responder a estas preguntas tras la caída de los grandes relatos que dan sentido a lo real? Tales son las preguntas que nos llevan de la mano en el libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, escrito por el investigador español José A. Sánchez y recientemente coeditado para el público mexicano —en versión corregida y aumentada— por Ediciones Toma, Paso de Gato y Conaculta.

Suele utilizarse el término “erudición” para expresar un factor positivo de un libro cuyo único valor es el de recopilar información sin presentar una postura ante sus contenidos; sin embargo, cuando esta erudición se mezcla con un análisis crítico de los personajes, directores, autores, actores, teorías, obras, de los acontecimientos históricos que se presentan, el resultado —como lo es este libro que reseño— es un trabajo de una calidad tanto teórica, como pedagógica de alto nivel.

Asumiendo una postura teórica que podríamos denominar de postmoderna, Sánchez se coloca en un punto intermedio entre narrador, historiador, teórico y hombre de escena; sin dejar de ser estricto en su elaboración teórica y en su reconstrucción histórica, el texto es construido con un apasionamiento narrativo y uno alcanza a apreciar el desarrollo de una técnica personal de montaje escénico desarrollada en el texto.

La historia y la teoría de las prácticas de lo real, montadas en el texto de la forma acertada en que lo hace Sánchez, evita que sea sencillo

resumir fácilmente los contenidos de este libro. Su estrategia, aparentemente a la deriva, provocará la disposición del autor a escuchar lo que las otras artes exponen sobre sus temas, por lo que podremos apreciar análisis técnicos, poéticos y teóricos de montajes teatrales, instalaciones, performances, películas, cuadros; entendiendo que el contenido asistirá a la construcción de un entramado teórico coherente.

La construcción del libro como se puede apreciar en el breve y final quinto capítulo, se estructura de acuerdo a cuatro ejes temáticos desde los cuales se piensa la inclusión de lo real y la realidad en escena: la imagen, el cuerpo, el tiempo y los otros. Y aunque cada uno de los cuatro primeros capítulos trata de ahondar en cada tema de forma plena e individual, esto no evitará que los temas sean revisitados o previstos en los diferentes capítulos.

De igual manera, la reconstrucción historiográfica no se funda en una linealidad temporal, sino que funciona a partir de identificar coherencias en los discursos escénicos correspondientes y cotejarlos a pesar de no ser sincrónicos. Confrontando el trabajo escénico de Brecht, en los años veinte, y con los títeres y el trabajo de instalación escénica de William Kentridge, en los noventas, Sánchez construye una serie histórica que expone una continuidad de la concepción de la imagen —uno de los temas axiales del libro— y no su continuidad cronológica.

El gran éxito del libro radica en contextualizar el trabajo de los artistas reseñados y hacer de los mecanismos técnicos y estéticos que ponen en pie sus obras, consecuencias de ese contexto y no sólo producto de una voluntad caprichosa. El que José A. Sánchez haya cuidado no sólo catalogar formas poéticas, sino ligarlas a sus condicionantes históricos, políticos y sociales, hace de este libro una excelente guía para comprender el arte escénico del terminado siglo XX y del comienzo del XXI.

Ahora bien, nos encontramos con una edición nueva del texto originalmente editado por Visor Libros en Madrid (2007), por lo que surge una pregunta obvia: fuera del evidente tema de la distribución en México, ¿qué ventajas ofrece esta nueva edición?

Lo primero que llamará la atención de quien conozca la primera edición será la reducción de fotografías de las obras estudiadas, por razones que supongo atañen a asuntos de derechos de autor, el número de fotografías quedó reducido a dos, una al inicio del libro, (*La hija de Elisa*, el montaje de André Antoine que canónicamente inicia el realismo en el siglo XIX) y otra al final (*Amnesia de Fuga*, el trabajo de Roger Bernat

que José A. Sánchez defiende como representante de su ensayismo escénico). Pese a que ocasionalmente las imágenes se extrañan, la habilidad de Sánchez para describir los montajes que reseña, hacen de la presentación fotográfica un instrumento poco urgente, no es imperante verlo para entender la argumentación del autor.

La edición busca una reflexión mucho más inclusiva de los últimos acontecimientos escénicos; ya el prólogo de Rodolfo Obregón, al reflexionar sobre las temáticas del libro en la vida escénica contemporánea mexicana, nos habla de esta actualización de los contenidos. La actualización más evidente en el trabajo de Sánchez es la inclusión de una reflexión en el capítulo cuatro sobre el trabajo de Rimini Protokoll (trabajos no abordados en la edición anterior, simplemente porque no habían sido realizados).

Aunque esta edición contiene varias erratas menores corregibles, el resultado general es una edición bien cuidada de un libro de fácil lectura, de indiscutible relevancia y que ya se prevé como un texto obligado en el estudio de las artes escénicas; un libro que merece estar en la colección de cualquier profesor, ejecutante, alumno o aficionado.

**Reseñas de
puestas en escena**

Sololoy, de Shaday Larios

Zulema Castillo Baltazar

¿Qué es estar solos? [...] Así es como nosotros los niños de la calle vivimos, sin familia, hacemos refugios en medio de los peligros, como pajaritos de alta tensión.

Sololoy

Sololoy es una obra del colectivo Microscopía Teatro, dirigida por Shaday Larios. Se trata de una singular pieza unipersonal de Iazua Larios —hermana de la realizadora—, quien actúa y manipula diversos objetos para narrar metafóricamente la historia de una anciana, su despertar en un mundo lleno de recuerdos de la infancia, pasos que deambularon por las calles. “Los juguetes con los que trabajamos son una donación del Museo del Juguete Antiguo de México (colección del arquitecto Roberto Shimizu), la protagonista, por ejemplo, es una muñeca alemana de los 30’s” (Larios 2013).¹ La temática de la obra entretiene dos mundos: el de las personas de la tercera edad y el de los niños de la calle, encontrando un mágico escaparate de similitudes entre la fantasía y la realidad. Desde su estreno el 30 de abril del 2011 hasta el día de hoy, *Sololoy* se ha presentado en diferentes ciudades de la República, entre ellas la ciudad de Xalapa, Ver., en el teatro *La Caja* el día 16 de marzo del 2013, donde vi la versión aquí reseñada.



¹ Todas las citas de Larios provienen de la entrevista personal realizada el día 16 de marzo de 2013 en la ciudad de Xalapa, Ver.



© Amigo imaginario de la protagonista. Fotografía de Pili Pala, cortesía de Shaday Larios.

La propuesta escénica está dirigida a un público adulto, pero la “convivencia” teatral se extiende a un público infantil.² Este convivio muestra la lúdica lucha por descontextualizar a los objetos así como el tránsito de un lenguaje contado, es decir, la voz de fondo es una narración de la historia por parte de la muñeca (objeto) que le da vida a la anciana. En palabras de Larios: “La anciana de *Sololoy* tiene 96 años y es la sra. María Guadalupe Ruiz Santillán, abuela de nosotras”. Esta narración nos lleva a observar de igual forma la narratología en el teatro como un medio que proporciona tonos y gestualidades que el creador tiene como reto. “*Sololoy* está por iniciar un recorrido con la gente de la tercera edad en la Península de Yucatán a través de algunas instituciones. En adelante, la

² Según Jorge Dubatti, “el convivio implica una asistencia *in praesentia*, es decir que de los teatristas no consideramos en convivio sino sólo a aquellos que se encuentran presentes físicamente en el acontecimiento teatral y en relación directa o indirecta con los técnicos y con el público. Indudablemente, nos referimos a los actores (cantantes, titiriteros, bailarines, mimos, músicos...), agentes protagónicos de la acción escénica y del acontecimiento poético, cuya presencia responde a un principio de la necesidad porque sin ella el acontecimiento teatral no sería imposible” (Dubatti 2007, 49).

pieza se planea como un microlaboratorio de memoria con la gente de la tercera edad” (Larios 2013).

La poética teatral de la obra está dirigida por un lenguaje construido en el proceso de la manipulación de los objetos. En este sentido, estamos ante un teatro de objetos, que retoma *técnicas y estructuras planteadas* a partir del futurismo, y posteriormente, en los años noventa del siglo pasado en países como Canadá y Argentina. Según Larios, “el objeto permite una lectura simbólica, el objeto memoria cargada de tiempo puede ser detonador de la dramaturgia. De la relación con los intérpretes se descontextualiza el objeto para ir más allá de la propia animación”³.



© El mundo imaginario de la protagonista. Fotografía de Pili Pala, cortesía de Shaday Larios.

Cuando la acción escénica emociona, se puede atribuir una exaltación corporal que sucede cuando nuestro mundo interno se transforma mediante lo que observamos en la creación del otro. Nuestra mirada vigilante se torna así emocional en la medida en que trabaja la parte creadora del montaje escénico en su expresión profunda de los sentidos. Preguntas que me surgieron durante la función fueron: ¿por qué *Sololoy* establece y vincula la soledad infantil con la soledad acumulada con los años, la de la

³ Entrevista hecha a través de un programa de radio llamado “*La cuarta pared*” difundido en la web por medio de Youtube: www.youtube.com/watch?v=F6A1vQoABY

tercera edad? ¿Cuáles son los sentimientos que quiere exponer, sacar a la luz? En la obra, la soledad se muestra como una fragilidad constante en los individuos, un tema de dimensiones universales.

Shaday Larios retoma elementos de la historia tanto oral como social, transformada mediante los pequeños lenguajes de los juguetes escénicos en una suerte de microhistoria teatral. La directora afirma que este trabajo con objetos se convierte en un teatro documental porque surge a partir de lo cotidiano, en hechos históricos e individuales, tales como las catástrofes, las guerras, la felicidad, la soledad, el vacío y la supervivencia.



© Iazua Larios en una escena de *Sololoy*. Fotografía de Pili Pala, cortesía de Shaday Larios.

La soledad es un sentimiento que denota, por lo regular, nostalgia; el percibirnos como seres solitarios en un mundo sobrepoblado. La soledad en *Sololoy* es evocada como un estado de las cosas, de los propios objetos utilizados en escena. Los viejos juguetes son metáforas del pasar de los años, de las historias olvidadas de nuestros seres queridos. En la infancia existe soledad, sobre todo cuando la vida transcurre entre las calles, cuando un periódico viene bien de cobija. La soledad como el fruto de un mundo individualista y sumergido en el letargo de la indiferencia hacia el otro. *Sololoy* logra transmitir estos sentimientos de una forma sencilla, sin grandes materiales ni un escenario ostentoso; sus objetos son los que le dan vida a la propia ambientación escénica.

“Trabajar con juguetes es una [hermosa] locura”, afirma Larios.

Sololoy permite ver y trastocar la locura mediante situaciones que hacen reír al público, y otras que pueden impactar por su alusión a la indigencia infantil o la soledad de la ancianidad. La soledad que se narra no es exclusiva de los niños indigentes o las personas de la tercera edad, sino también de nosotros como espectadores. Sin embargo, me parece que en la obra, la soledad se transgrede por medio de la construcción de un sueño imaginario pero palpable.



© Iazua Larios manipula una muñeca en una escena de *Sololoy*. Fotografía de Pili Pala, cortesía de Shaday Larios.

Bibliografía

- Arieti, Silvano. 1979. *La creatividad: La síntesis mágica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diéguez, Ileana. 2004. “Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)”. *Teatro al Sur*. No. 27 (noviembre 2004). Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge. 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2008. *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Ficha técnica de *Sololoy*

Estreno: 30 de abril del 2011, Ciudad de México.
Dramaturgia: Shaday Larios
Dirección: Microscopía Teatro (creación colectiva)
Intérpretes: Shaday Larios/ Iazua Larios
Voz anciana: María Guadalupe Ruiz Santillán
Música original: Suetszu
Juguetes: Donación del Museo Antiguo de México
Escenografía: Microscopía Teatro (creación colectiva)

Tabú, de Abraham Oceransky

Claudia Marín Inclán

Los hombres están destinados a no poder conocer nunca la verdad de los demás.

Gao Xingjian



© Escena de *Tabú*. Liliana Hernández, Arikel Geróm y Leonardo Hernández. Fotografía de Angélica Zamora Chong (2013).

Tabú, escrita y dirigida por Abraham Oceransky, es una compleja construcción dramática y actoral en la cual conviven mito, rito, sueño, realidad, lo profano y lo sacro. La obra surge de una investigación motivada del encuentro con el texto *Las suplicantes*, en ambas versiones (Esquilo y Eurípides). *Tabú* se estrenó el 31 de enero de 2013 en el Teatro La Libertad, espacio del Teatro Studio T, compañía a cargo de Oceransky en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Yo asistí al reestreno de la obra en su breve temporada a partir del 10 de mayo del mismo año.

Los espectadores que entramos al espacio escénico pudimos ver a Oceransky sentado ante las consolas de iluminación y audio. Tras la segunda llamada, el director dejó los controles, se puso de pie y nos habló de la obra. No hubo programas de mano, y posteriormente el director me explicó que buscaba generar un contacto directo con el espectador: “El programa de mano es muy impersonal, no se trata de que la gente lea por su lado, sino que realmente se entere de dónde partimos”.¹

Después de la tercera llamada, entró a escena una mujer que tenía la piel púrpura, no pintada, sino cubierta con estambre. El tejido cubría su rostro, manos, piernas; “simulación de la negritud”, pensé. Un conejo apareció; entre ellos un romance inocente y onírico nos recordó el poder de las acciones. Hasta ese entonces ningún diálogo en escena, era la plasticidad del cuerpo la que comunicaba. El conejo salió de escena y la mujer de piel púrpura fue atacada (violada y asesinada) por unos seres con atuendos claramente alusivos al Ku Klux Klan.

La obra está ubicada en Memphis, Tennessee, en los años cuarenta. La investigación sobre Memphis, provincia Egipcia, de donde parte la tragedia *Las suplicantes*, evocó a Oceransky una liga directa por el nombre del lugar (Memphis) hacia Estados Unidos. Tras algunas exploraciones descubrió que en ambos lugares había pantanos, discriminación, asentamientos de negros y le pareció perfecto construir desde ahí el mundo griego antiguo.

La tragedia de las hermanas, Procné y Filomela, describe el matrimonio por conveniencia con un terrateniente egipcio. Este matrimonio tenía como objetivo generar el mal y romper un maleficio familiar. La obra muestra una constante contraposición de fuerzas; el dominio sobre la víctima y la venganza del débil cuando Filomela decide destruir al hijo que ha engendrado. “Son casos muy raros en la actualidad que sólo maten a sus hijos. En la nota roja se encuentra la muerte de toda la familia y un suicidio final, me interesó; ¿quién mataría a su hijo?, y, ¿por qué razón?” La obra desea mostrar las cosas que no pueden decirse, repercutiendo en diferentes niveles: actoral, plástico, musical, dramático y considerando la comunicación sensible con el espectador.

Una leyenda conocida y una historia simple, se hacen complejas porque la dramaturgia se construye en fragmentos, yuxtaponiendo espa-

¹ Todas las citas de Abraham Oceransky son de la entrevista personal realizada en el Teatro La Libertad, el 18 de mayo de 2013.

cios y tiempos diferentes. Oceransky genera un rompecabezas escénico, en el cual el mundo sensorial, sensitivo, intuitivo, mágico, sensual y erótico tiene cabida. Las acciones contundentes van enunciadas desde el silencio. La música y el trabajo vocal acompañan la fragmentación plástica.

Los cuerpos tienen su propia danza, su propia partitura y su propia historia; cuerpos que contienen deseos y frustración. La idea de no comprender todos los elementos que hay en escena es reconfortante porque el espectador puede dejarle a otras partes de su cuerpo la asimilación de la obra, no sólo a su cerebro. La dirección, la actuación, la dramaturgia, la escenografía y la iluminación parten de un proceso en conjunto, van construyéndose unos con otros, no son ajenos. Los vestuarios son alusivos al sur de Estados Unidos de los años cuarenta. La estética de la escena es impecable, las formas, los cuerpos, los trazos, son una pieza completa. La escenografía es un dispositivo parecido al sistema giratorio del escenario griego. Podemos ubicarnos en los pantanos con un ciclorama abierto, luego aforando el espacio con paredes movilizadas se crean las habitaciones, cada elemento construido por el director y los actores. La iluminación construye en complicidad de crear espacios lúgubres que transiten de una atmósfera a otra.

Durante la representación hubo diferentes reacciones del público que parecían provenientes de la ansiedad e inquietud. Un hombre que estaba en la primera fila salió y entró dos veces; una mujer con su hija salieron en los primeros treinta minutos, la niña se agarraba el estómago, se miraban algo alteradas; los



© Escena de *Tabú*. Arikel Geróm, Sandra Perea y Berenice Beaven. Fotografía de Angélica Zamora Chong (2013).

demás asistentes aplaudieron, algunos parecían complacidos y otros mostraban rostros confusos.

Me sorprendió ver cómo los actores crearon imágenes escénicas como si fueran cuadros plásticos que se diluían. Pinturas en movimiento que en ocasiones hablaban, pero que todo el tiempo estaban comunicando. *Tabú* no es un teatro de diálogo; el trabajo vocal es exagerado, buscando una estética que salga de la realidad. No estamos viendo un hiperrealismo en escena o la imitación de la realidad, por el contrario, observamos imágenes provocadoras que llegan a coquetear con los espectadores, a componer belleza y luego, fugazmente, a lanzar un zarpazo hacia el miedo y el terror. El director me explicó que “los actores están entrenados con diferentes técnicas, entre ellas orientales, para poder trabajar su energía y comunicar el miedo u otras sensaciones; no lo dicen, pero puede sentirse” (Oceransky 2013).

La obra no quiere hablar de la razón lógica sino desafiarla. Desafiar al cuerpo de los intérpretes, la sensibilidad de los espectadores, incluso si los fastidian o los llevan al hartazgo, porque construyen sueños que se tornan en pesadillas. Pesadillas con la posibilidad de tornarse en realidad de forma abrumadora. Por ello, la razón y la lógica no pueden ser los únicos lugares donde la experiencia del sueño impacte a cada individuo, sino lugares dentro del inconsciente.

La obra con sus diferentes niveles de comunicación: verbal, no verbal, sensorial y sensible, produce conexiones personales. Cada espectador puede conocer la anécdota o no, y aún así podrá relacionar lo que ve en *Tabú* con su historia personal por los símbolos manejados en ella. En *Tabú* vemos un planteamiento escénico armonioso entre los actores, la música, la escenografía y el texto, todo se genera a partir de un trabajo holístico. Los actores tienen una profunda y sensible capacidad de creación en los detalles de producción, dirección y dramaturgia. Juego escénico en el que la musicalidad y la danza rebasan la mera palabra y el movimiento. Elementos diluidos, parecidos a un sueño o una pesadilla.

Ficha Técnica de *Tabú*

Estreno: 31 de enero de 2013, Teatro La Libertad, Xalapa, Ver.

Libreto y dirección: Abraham Oceransky

Producción: Teatro Studio T

Escenografía, vestuario e iluminación: creación colectiva
de Teatro Studio T

Elenco: Liliana Hernández, Arikel Geróm, Sandra Perea,
Leonardo Hernández, Berenice Beaven, Metzner Mandujano

El sueño de Martina: cine hecho a mano, teatro con títeres y electroacústica

Yoloxóchitl García Santamaría

La migración es un acto de supervivencia que implica buscar un ambiente en el que la movilidad de un lugar a otro favorezca las condiciones de vida. Las aves, principalmente, son un ejemplo; con su vuelo llegan a tierras donde el clima, la fauna y demás elementos les permiten sobrevivir. Podemos observar en ellas movimientos cíclicos causados por el cambio de estaciones, vuelos que se convierten en necesidad de su propia naturaleza. Ante las adversidades de la vida, el ser humano adquiere naturaleza de ave cuando se transforma en migrante, cuando abre sus alas y vuela a otras tierras para encontrar su propia subsistencia. Esto, en tanto situación que concierne al diversos seres vivos, es también inquietud de creación dramática.

En *El sueño de Martina*, basada en la obra de Mónica Hoth: *Martina y los hombres pájaro*,¹ encontramos la metáfora del ser humano que, como los pájaros, emigra en primavera para regresar al terminar el año. Martina, el personaje principal, emprende un viaje onírico para encontrar a su papá que se ha ido “al otro lado”. Mantiene la esperanza de la promesa hecha por su padre: el día que él regrese le traerá una bicicleta de regalo. La niña no se conforma con esperar, como su madre le ha pedido. Muchos hombres son los que han regresado, menos su padre.

El sueño es producido como una alucinación causada por la picadura de una víbora. Lo onírico lleva una carga de realidad que Martina debe afrontar. Lo fantástico ocupa un lugar importante en el sueño. De ello resulta la confrontación entre la realidad dura y triste que siente la niña, con la resolución de problemas donde su inteligencia es puesta a prueba; resolución que se apoya con elementos fantásticos que constituyen un nivel metafórico, como las llaves con las que libera a los hombres pájaro.

Personajes que van desde los polleros, las brujas, el lobo, hasta el

¹ Premio Nacional Obra de Teatro para Niños 2003.

señor que conduce programas de concursos televisivos, la tendera, el vecino, la amiga, etc., dan pie para que la obra, aunque se mueva en el terreno de los sueños, tenga tendencia en el plano de lo real.

Más allá de la trama que toca el ser sensible de cada espectador, está la forma en que ha sido concebida la puesta en escena. En el escenario no vemos actores representando un rol. Vemos, más bien, artistas visuales (Benjamín Barrios) y sonoros (Iker Arce) que van narrando, con los dibujos de arena y los sonidos, una historia emotiva. Las voces que conforman los diálogos, a cargo de Norma Torres, Lourdes Meraz e Iker Arce, están en off. Por otro lado, también intervienen títeres manipulados por los mismos ejecutantes que se encargan de la música y las imágenes, sin embargo, sus voces se escuchan siempre en off. Así, el titiritero sólo se encarga de los movimientos, y la voz corresponde a una grabación fuera de escena. La técnica que utilizan con los títeres es de manipulación directa.



© Benjamín Barrios y Martina. Foto: Edgar Ramírez. 2013.

Con el apoyo de una pantalla, las imágenes se convierten en el hilo narrativo de la obra. Éstas son creadas a partir de una mesa de luz con arena ubicada al centro del escenario, conectada a un circuito que las

proyecta. De esta forma se obtiene la impresión de la anulación del actor, siendo los personajes dibujos de arena que adquieren vida a través de la voz en off. El trazo preciso y fluido de las imágenes dan ritmo al argumento de la obra, acompañada de música reproducida y creada en vivo con una computadora que podemos ver en escena. Sonidos eléctricos que se acoplan con el ritmo del movimiento de los personajes al ritmo del trazo de la arena.

Como punto de partida para la representación oímos una resonancia, que a pesar de no ser tan clara, podemos suponer que hace referencia a un tren. Mientras esto sucede, se enciende la pantalla en el centro del escenario y vemos la animación de un hombre que camina con una mochila en la espalda; éste se convierte en un ave que emprende el vuelo y en lo alto del cielo se convierte en pluma; la pluma en hombre, el hombre en ave, el ave en pluma. Esto sucede repetidamente. El sonido cambia a una canción popular mexicana, sin más instrumentos que la voz, interpretada por Juan Pablo Villa. Las imágenes también cambian: ahora nos remiten al desierto. Así, a lo largo de la obra, lo que vemos es la manipulación de materiales que cuentan la historia; la utilización de títeres refuerza los momentos del sueño.

Las imágenes evocan un pueblo en medio del desierto, con animales ponzoñosos, pero con unas vías del tren que lleva a otro lugar donde



© Manipulación directa de títere, por Iker Arce y Benjamín Barrios.
Foto: Zhil Dreem. 2012.

los hombres encuentran trabajo, donde aquellos que han emigrado les mandan dinero a sus familias. Ese lugar, lleno de edificios, se contrapone con los paisajes montañosos que nos regala la naturaleza.

La iluminación se centra en la pantalla donde vemos lo que sucede. Hay un momento en que se utiliza un estrobo y se conjuga —en ese instante— con humo que cubre todo el escenario, dando la ilusión de ser neblina y entre ella cae lluvia de arena en los costados. Plumas de aves vuelan por el escenario y Martina se pregunta por qué una de ellas en vez de caer, sube.

La recreación de un ambiente desolado, de nostalgia y tristeza se presenta para reforzar la situación que viven todos los que esperan que algún día vuelva aquel que voló; sobre todo si no se sabe nada de esa persona, como es el caso del papá de Martina, que no ha llamado ni escrito.

El sueño de Martina es una propuesta escénica en la que los actores ya no son los que ocupan la escena, sino que lo hacen de otra manera, realizando animaciones, programando los sonidos y manipulando a los títeres. Es una propuesta que transforma el espacio y la manera de ocuparlo, así como la concepción clásica del actor. Estamos frente a una condición distinta de hacer teatro para niños. Su peso reside en la imagen multimedia.

Al final de la obra se lee una carta con micrófono. Iker Arce, quien ha estado haciendo la musicalización, toma la carta y lee. Se plantea con ello un final en el que el sueño de Martina se hace realidad. Este final, que ha sido encauzado desde el inicio, se refuerza con una canción que habla de tristeza y esperanza. Y, aunque el ambiente que se ha creado es de nostalgia, también se puede percibir cierta alegría porque sabemos que el papá regresará. Es así como *El sueño de Martina* se convierte en un viaje por las emociones del ser humano, que van de lo terrible a lo esperanzador.

Esta obra nos sitúa en una realidad conocida por todos: la migración y la pobreza. Nos muestra al hombre pájaro que regresa o se queda en el camino, aquel que vuela para sobrevivir. Hay en esta puesta en escena una necesidad por contar lo que acontece en muchos lugares de México y del mundo. Pone la confianza en los niños para que conozcan parte de su realidad, sin evasiones ni censuras, maneja un lenguaje directo. Muestra también a la niña que no pierde los deseos de cambiar su situación, y que intenta reconstruirla con sus acciones, sin conformarse ni esperar que las cosas lleguen solas.

Si bien la dramaturgia ya es un acierto para el teatro actual que se muestra a los niños —a través de un tema cercano a la cotidianidad de muchas familias mexicanas que tienen que emigrar a Estados Unidos para subsistir—, la manera en que se materializan las palabras en escena es propositiva desde una óptica en la que las nuevas tecnologías de la imagen y el sonido son preponderantes.

Esta obra es una muestra del cambio en la dramaturgia mexicana dirigida a los niños. Mónica Hoth confía en la inteligencia, comprensión y percepción del niño. El INBA, a través del Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, en colaboración con Conaculta, apoya la producción de la obra que, después de una temporada en la sala “Xavier Villaurrutia” del Centro Cultural del Bosque, en el 2012, fue seleccionada para el Programa de Teatro Escolar del INBA, 2013. Asimismo, se ha presentado en el Teatro La Capilla, en el Centro Cultural de España y en el Centro Cultural Carretera 45, además de festivales y encuentros escénicos.



© Imágenes de arena como hilo narrativo en la escena. Foto: Zhil Dreem. 2012.

Ficha Técnica de *El sueño de Martina*

Basada en *Martina y los hombres pájaro* de Mónica Hoth
Temporada del 22 de septiembre al 25 de noviembre de 2012
Sala “Xavier Villaurrutia” del Centro Cultural del Bosque
(Ciudad de México).

Diseño escénico, cine a mano y manipulación de títeres: Benjamín Barrios

Diseño sonoro y música original: Iker Arce

Diseño de iluminación y producción ejecutiva: Adriana Ruíz

Voz en off de Martina: Norma Torres

Voz en off de Tendera, Mamá, Niña 1, Gigante 1, Dorothea y Bruja: Lourdes Meraz

Voz en off de Don Chipote, Víbora, Lobo, Skinhead, Gigante 2 y Memo: Iker Arce

Canciones “Al pie de un árbol” y “Yo ya me voy a morir a los desiertos” (canciones tradicionales canderches): Juan Pablo Villa

Multimedia: Ismael Carrasco

Animación: Mario Dártiz y Mirshand Gutiérrez

Asistente de producción: Gerardo Méndez.

Realización escenográfica: Antonio Valle

Instituto Nacional de Bellas Artes (Programa de teatro para niños y jóvenes) y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**∞ Colaboradores
en este número**

Colaboradores

Georges Banu

Crítico de teatro, Profesor en la Universidad París III (La Sorbona Nueva) y en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Co-redactor en jefe de la revista *Alternativas teatrales*, Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Arte Teatral y Cinematográfico de Bucarest. Presidente de Honor de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (ITI-UNESCO). Laureado en tres ocasiones con el premio de la crítica por el mejor libro de teatro en Francia. Miembro del Centro International de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios (CIRET- París).

Zulema Berenice Castillo Baltazar

Egresada de la Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas y de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente alumna de la Maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Pamela Brownell

Licenciada en Artes y en Periodismo. Es doctoranda de la Universidad de Buenos Aires y becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Es docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cátedra de Análisis y crítica del hecho teatral. También participa del área de Políticas Culturales del Centro Cultural de la Cooperación e integra la comisión directiva de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

Felipe Cervera

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro con mención honorífica por la Universidad Nacional Autónoma de México; Maestro en Drama por Investigación Práctica por la Universidad de Kent, Reino Unido. Ha participado como actor, director e investigador en obras, festivales, conferencias y simposios en México, Estados Unidos de América, Colombia, Argentina, Polonia, Reino Unido, Egipto y Singapur. Ha sido maestro invitado en las Universidades de Manchester en el Reino Unido y de Antioquia en Colombia; maestro adjunto en la Universidad de Kent y maestro de

tiempo completo en la UNAM, en la que también fungió como coordinador académico de la Unidad de Vinculación Artística del Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Actualmente cursa estudios de doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Nacional de Singapur, en dónde también labora como maestro.

Ileana Diéguez

Profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, México, D.F. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Trabaja sobre problemáticas del arte contemporáneo y escénico, así como sobre los procesos de performatividad y desmontaje. Curadora de exposiciones de artes visuales, entre ellas *Navajas*, de Rosa María Robles (centro de las Artes de Monterrey, e Instituto Potosino de Cultura, 2012) y *La domus del ausente*, de Juan Manuel Echavarría y Mayra Martell (Galería Metropolitana, 2013). Ha publicado los libros: *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba-Argentina: Documenta/Escénicas, 2013; *Des-tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: Universidad Iberoamericana-CITRU/INBA/CONACULTA, 2009; *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Yoloxóchitl García Santamaría

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, por la UNAM. Ha escrito y dirigido obras para niños, tales como *Cuéntame tu sueño* y *Tan grande como la luna*. Escribió la obra *Pretexto*. Publicó los cuentos *Los días sagrados de Ana*, y *En la regadera*, en la revista *Siempre!* Dirigió la compañía Pretexto Teatro. Coordinó y formó parte de la compañía de teatro La Barca de Bambú. Ha impartido talleres de arte, teatro y títeres para niños. Actualmente cursa la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana.

Rían Lozano

Investigadora de la Coordinación de Humanidades de la UNAM. Licenciada en Historia del Arte, doctora en Filosofía por la Universitat de València (España). Realizó una estancia posdoctoral en la Université Rennes 2 (Francia). Entre junio de 2011 y enero de 2014 coordinó la Secretaría de

Investigación y Proyectos Académicos (SIPA) del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) de la UNAM. También trabaja como curadora independiente y crítica de arte. En 2010 publicó el libro *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo (alter)mundializador* (ediciones del PUEG/UNAM). En 2012 editó, junto con Marisa Belausteguigoitia, *Pedagogías en Espiral. Experiencias y Prácticas*.

Claudia Marín Inclán

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Realiza sus estudios de Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana. Ha colaborado en asociaciones civiles, internados, hospitales y centros penitenciarios utilizando al teatro como método de integración social y autoconocimiento. Actualmente, investiga la inserción de las nuevas tecnologías en las artes escénicas y su impacto en la construcción espacio/tiempo.

Ahtziri Molina Roldán

Doctora en sociología por la Universidad de York, Gran Bretaña y actualmente se desempeña como investigadora en el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Sus intereses de investigación versan sobre la composición de la comunidad artística, el consumo cultural y los estudios de juventud. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Said Antonio Soberanes Benítez

Licenciado en Filosofía por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, becario del Programa Nacional de Posgrados de Calidad promovido por el CONACyT, estudiante de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana.

❧ Información para autores

Investigación Teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen en las secciones de: **ensayos, testimonios, documentos y reseñas.**

El Consejo Editorial de la revista se reserva el derecho de aceptar o rechazar textos enviados, y la decisión será notificada a las autoras o los autores.

Pedimos que se tomen en cuenta los siguientes criterios:

1. Las fechas límite para recibir trabajos son: para el número de verano, 1 de febrero, para el número de invierno, 15 de junio.
2. Se podrán enviar **ensayos** (trabajos de investigación con aparato crítico, entre 20-25 cuartillas); **documentos** (libreto inédito de obra breve, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas, acompañados de una presentación de 3000 a 4000 caracteres que explique su relevancia); **testimonios** (exposición sobre los procesos/experiencias, promedio de 10 cuartillas), **reseñas** de libros y espectáculos (entre 4 y 6 cuartillas). Todos los trabajos deben ser inéditos y no deben haber sido simultáneamente presentados en otras revistas para su consideración.
3. Las colaboraciones se acompañarán de una breve nota curricular sobre los (las) autores (as) que contenga: nombres completos, institución de pertenencia, áreas de investigación y dirección de correo electrónico que será el contacto con el o la autor/a y aparecerá publicado como referencia de el o la autor/a.
4. Los ensayos deberán incluir un resumen/abstract con extensión máxima de 8 líneas y siete palabras clave que no estén en el título. Los resúmenes deben estar en español y en inglés (traducir también el título del trabajo).
5. Las notas críticas o reseñas de espectáculos deberán incluir la ficha técnica completa. Las reseñas de libro deben incluir la referencia bibliográfica completa.
6. Las normas de citado siguen la modalidad de "autor-fecha" (referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, seguido de una coma y la página citada. Las referencias bibliográficas al final del artículo son como sigue: Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
7. Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New

- Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible.
8. Las imágenes digitales en JPG y resolución de al menos 240 pp (no exceder de un megabyte en peso), deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre de la autora o autor, nombre del archivo, ciudad, país). Indicar en el cuerpo del texto dónde corresponde insertarla.
 9. Los ensayos académicos estarán sujetos al dictamen ciego a cargo de árbitros de la especialidad. Otras contribuciones serán evaluadas por al menos dos miembros del Consejo Editorial o el Consejo Asesor. Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados.
 10. Favor de enviar los documentos a: investigacionteatraluv@gmail.com

Próximo número de *Investigación teatral*

DOSSIER: TEATRO EN EL MUNDO ÁRABE

- 🌀 **Teatro e Islam en el norte de África durante la época colonial**
Khalid Amine y Marvin Carlson
- 🌀 **La primavera árabe y sus reverberaciones en la escena teatral egipcia**
Hadia abd el-fattah Ahmed
- 🌀 **Crítica radical de las lecciones performativas de Rabih Mroué**
Katia Arfara
- 🌀 **La revolución tunecina en el teatro**
Monica Ruocco
- 🌀 **El arte de la astucia en el teatro egipcio**
Lenin El-Ramly

Se imprimieron 350 ejemplares
en marzo de 2014.

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



27 *Número*

LA PALABRA
y el HOMBRE

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Migrantes
DOSSIER DE ELSA MEDINA

FazzUV
CRÓNICA DE UN FESTIVAL

Reforma
PETROLERA EN MÉXICO



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial