

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



Artes
escénicas
en contingencia

**INVESTIGACIÓN
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Director: Antonio Prieto Stambaugh
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)
Editor: Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)
Coeditora: Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García
Asistentes de redacción y corrección: María Elena
Rivera Guevara e Indra Haritza Murillo Flores

Consejo Editorial

Elka Fediuk (CECDA, UV, México)
Octavio Rivera (Facultad de Teatro, UV, México)
Domingo Adame (Facultad de Teatro, UV, México)
Arturo Díaz (Centro Nacional de Investigación
Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA, México)

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad
Iberoamericana, México)
André Carreira (Universidade do Estado
de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)
Jorge Dubatti (Universidad de
Buenos Aires, Argentina)
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)
Donald Frischmann (Universidad
Cristiana de Texas, E.U.A.)
Óscar Armando García (Universidad
Nacional Autónoma de México, México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad
Autónoma Metropolitana-A, México)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto
Hemisférico de Performance y Política, E.U.A.)

Diseño editorial y composición tipográfica:

Cynthia Maribel Palomino Alarcón

Corrección de estilo: Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: Imagen promocional de
La Casa de Papel de baño. Diseño y diagramación:
Oswaldo García/Komune. Imagen cortesía de Cecilia
Sotres

Dirigir correspondencia a:

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

Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas
y performatividad*, Vol. 11, Núm. 18, octubre
2020-marzo 2021. Revista semestral del Cuerpo
Académico Consolidado Teatro y el Centro de
Estudios, Creación y Documentación de las
Artes de la Universidad Veracruzana. Editor
responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh.
Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de
derechos al uso exclusivo del título: No. 04-2013-
032212535000-102, e ISSN 1665-8728 (impreso)
2594-0953 (electrónico), ambos otorgados por
el Instituto Nacional de Derechos de Autor.

Revista publicada con la colaboración del Centro
Nacional de Investigación, Documentación
e Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”.

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.

Índice

Presentación	
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i>	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	1
FORO ARTES ESCÉNICAS EN CONTINGENCIA	
Nota introductoria	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	4
Textos de	
<i>Rolf Abderhalden Cortés, André Carreira, Óscar Cornago,</i>	
<i>Jorge Dubatti, Gloria Luz Godínez, Didanwee Kent Trejo,</i>	
<i>Shaday Larios, Vivian Martínez Tabares, Rubén Ortiz,</i>	
<i>Elvira Santamaría, Alejandra Serrano, Cecilia Sotres,</i>	
<i>Margarita Tortajada</i>	6
DOSSIER: ARCHIVO Y MEMORIA EN LAS ARTES ESCÉNICAS	
Archivo vivo en las prácticas performáticas	
<i>Claudia Cabrera</i>	58
Ciclo Escena y Memoria: una rebeldía amorosa	
<i>Mauro Alegret</i>	79
La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)	
<i>Patricia Ruíz Rivera</i>	100
<i>Motezuma</i> , la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti	
<i>Laura Elizabeth Espíndola Mata</i>	121

SECCIÓN GENERAL

- Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana
Lola Proaño Gómez 145
- La reina de las polvaredas: contracultura, género y poder en *Sol blanco*
Pamela Torres Martínez 172
- La comunicación entre actor y espectador: una aproximación al psicoanálisis
Iván Zúñiga Vargas 195

RESEÑAS

- Dos experiencias escénicas argentinas en tiempo de pandemia
María Natacha Koss 212
- Mujer raíz* de Lucila Castillo
Sandy Karyme Deseano Aparicio 218
- La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial*
Enrique Mijares 227
- Teoría y técnica teatral*
Mónica Patricia Falfán Carrera 234
- Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas*
Emanuela Jossa 240

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Presentación

Carlos Gutiérrez Bracho*

Antonio Prieto Stambaugh*

* Centro de Estudios, Creación y Documentación
de las Artes, Universidad Veracruzana, México.

e-mail: cargutierrez@uv.mx

e-mail: anprieto@uv.mx

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2650>

Presentación

La contingencia sanitaria del año 2020 puso en pausa a la humanidad entera, cambió nuestra manera de entender y estar en el mundo. Desde que irrumpió la pandemia del COVID-19 hace siete meses, han surgido infinidad de reflexiones sobre el cambio de paradigmas al que conduce esta crisis, así como la emergencia de nuevas formas de interacción social, donde la tecnología ha tenido un protagonismo inédito en la historia. Sin duda, el campo de las artes escénicas se ha visto drásticamente afectado, de tal forma que en redes sociales y foros virtuales circularon cuestionamientos en torno a si es posible llamar “teatro” a lo que se produce desde la virtualidad, y si esta expresión artística subsistirá a pesar de la pandemia. A fin de reunir propuestas constructivas, decidimos invitar a un grupo de especialistas internacionales en teatro, danza y performance, para que nos compartieran por escrito sus formas de abordar la problemática en el Foro “Artes escénicas en contingencia”. Con esta sección extraordinaria –que plantea novedosas perspectivas conceptuales y también ejemplos concretos de cómo seguir creando en el contexto pandémico– abrimos el presente número de *Investigación Teatral*.

Le sigue a este Foro el dossier “Archivo y memoria en las artes escénicas”, con algunos trabajos desarrollados a partir del VIII Coloquio de Investigación en Artes, realizado por el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana en octubre de 2019. En el dossier se encuentran textos que abordan la construcción de la memoria y la historia en diferentes expresiones en la escena. Así, Claudia Cabrera reflexiona sobre el “archivo vivo” en prácticas performativas, principalmente del trabajo del artista brasileño Paulo Nazareth. Desde Argentina, Mauro Alegret se pregunta si es posible representar el horror del terrorismo de Estado, en una reflexión sobre el cruce entre teatro

y militancia política. Por su parte, Patricia Ruiz Rivera contribuye a la visibilización de las mujeres escenógrafas con un recorrido histórico sobre sus aportaciones al teatro mexicano del siglo xx. Finalmente, a partir de una novedosa investigación en archivos de Italia, Laura Elizabeth Espíndola demuestra que fue el libretista Girolamo Giusti quien escribió la ópera *Motezuma*, con música de Antonio Vivaldi, y problematiza su representación eurocéntrica de la Conquista de México. Este artículo contribuye a las diversas reflexiones que se están haciendo sobre los 500 años de la caída de Tenochtitlán en 1521.

Después del dossier, en la sección general, participan las investigadoras Lola Proaño, quien subraya los vínculos entre el poder y la escena teatral latinoamericana, así como el papel de la afectividad en dicha relación, y Pamela Torres Martínez, quien analiza *Sol blanco*, un texto del dramaturgo mexicano Antonio Zúñiga, obra de teatro que aborda las violentas dinámicas de poder y género que se dan en la “contracultura” del narcotráfico. Además, desde el psicoanálisis Iván Zúñiga propone un modelo de comunicación entre espectador y actor que evidencia la complejidad psíquica de su relación.

Invitamos a leer también la sección de reseñas de puestas en escena, donde María Natacha Koss analiza dos experiencias escénicas argentinas que, en tiempo de pandemia, exploran dimensiones de teatralidad sonora. Por su parte, Sandy Deseano reseña la obra *Mujer raíz*, de la joven dramaturga veracruzana Lucila Castillo. Cerramos este número con la reseña de tres libros: *La nostalgia de los sentidos*, un novedoso “manual de dramaturgia testimonial” de Conchi León, a cargo de Enrique Mijares; la nueva edición de *Teoría y técnica teatral*, de Fernando Wagner, a cargo de Mónica Patricia Falfán, y *Cuadernos de Dramaturgias Contemporáneas*, publicación periódica salvadoreña reseñada por Emanuela Jossa.

Esperamos que estos escritos no sólo ayuden a reflexionar sobre el devenir de las artes escénicas en tiempos de crisis, sino que contribuyan a reconocer que, a pesar de las circunstancias adversas, la comunidad de artistas, investigadores y públicos está más presente, activa y comunicada que nunca.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Doi: 10.25009/it.v11i18.2649

Foro

Artes escénicas en contingencia

Nota introductoria:

Antonio Prieto Stambaugh

Rolf Abderhalden Cortés

André Carreira

Óscar Cornago

Jorge Dubatti

Gloria Luz Godínez

Didanwee Kent Trejo

Shaday Larios

Vivian Martínez Tabares

Rubén Ortiz

Elvira Santamaría

Alejandra Serrano

Cecilia Sotres

Margarita Tortajada

Nota introductoria

Antonio Prieto Stambaugh¹

Este Foro es una sección extraordinaria en la revista *Investigación Teatral* y manifiesta la urgente necesidad de reflexionar sobre el impacto que ha provocado la pandemia del COVID-19 en el quehacer escénico actual. Aquí están reunidos los textos de 13 de especialistas de México, Argentina, Brasil, Colombia, Cuba y España que respondieron a la invitación que les hicimos a principios de junio de 2020 para abordar algunas de las siguientes interrogantes:

1. ¿Cómo se están transformando las artes escénicas a raíz de la pandemia?
2. ¿Cuáles son las posibilidades y los límites del *tecnovivio* escénico?
3. ¿Qué nuevas performatividades y corporalidades escénicas emergen en situación de contingencia?
4. ¿Qué impacto ha tenido la pandemia en grupos, compañías y foros escénicos tanto independientes como institucionales?
5. ¿Qué nuevas políticas culturales para las artes escénicas pueden plantearse a raíz de la contingencia?

Es así como logramos reunir voces provenientes de reconocidos colegas dedicados a la investigación, la creación, la docencia o la gestión del teatro, la danza y el performance. Algunos textos plantean novedosas reflexiones teóricas; otros exponen las decisiones creativas tomadas para seguir trabajando en el contexto del aislamiento social impuesto por la contingencia sanitaria. En su gran mayoría, el contenido de estos escritos está atravesado por cargas afectivas que van desde la frustración y resistencia a las biopolíticas institucionales, a la emoción de encontrar nuevas técnicas para montar y difundir internacionalmente un proyecto. Sobre todo, este Foro expresa la común convicción de que una crisis como ésta no debe ser motivo para abandonar el trabajo escénico, sino de reinventarlo.

¹ Universidad Veracruzana, México. *e-mail*: anprieto@uv.mx

Volar como colibrí mientras arde la selva

Rolf Abderhalden Cortés¹

No he tenido fuerzas para nada. Menos para escribir sobre *esto* que aún no sé nombrar. Esto tan incierto y concreto que me ha hecho llorar como no recuerdo haber llorado antes. ¡Si Antonio Prieto no me hubiera insistido en colaborar con un texto para este foro, no hubiera escrito nada! Cuando logré escapar de mi ciudad y huir de las imágenes, el llanto disminuyó, pero los efectos de las imágenes persisten y ahora se suman otras, las imágenes que produce, ya no la visión, sino la escucha. O el olor a desinfectante cuando, por alguna necesidad, entro a la farmacia del pueblo donde estoy ahora (Villa de Leyva, Colombia), despidiéndome de mi madre. Ya no lloro ante la pantalla, lloro ante el paisaje. No sé qué pensar, no sé qué decir, me quedo mudo y lloro. Como cuando uno espera callado el turno para despedirse y el llanto no brota con el abrazo, sino en la fila, mientras se espera, antes del adiós.

Antes de la actual –llamémosla como el título de este foro– “contingencia”, no recuerdo haber sentido de forma tan radical el abismo: éste que nos separa a unos/as de otros/as. Los del “norte” y las del “sur”; los de “arriba” y las de “abajo”; los blancos y los negros, las indias, las mestizas; los sanos y los enfermos; los de la economía formal y las de la economía informal; los ricos y los pobres del mundo. Así, sin matices ni sutilezas, pura dualidad, antagónica e irreductible.

Soy aquello que Occidente ha llamado un “artista”; pertenezco a esa singular comunidad que produce algo intangible, aparentemente inútil, efímero y fugaz, creado a partir

¹ Director escénico y docente, Mapa Teatro, Colombia. *e-mail*: rolfmapa@gmail.com

del deseo y la necesidad. Como la gran mayoría, he tenido que dejar súbitamente mi que-hacer artístico para encerrarme entre cuatro paredes a esperar que *esto* pase. Hace exactamente cuatro meses vivimos en estricto confinamiento, intentando evitar lo inevitable: el colapso del sistema sanitario y de todo el sistema económico que lo envuelve. Seguimos confinadas/os y aún no hemos llegado, en esta parte del mundo, a ese momento de catástrofe. Sin embargo, el hambre, hace tiempo, llenó las calles y la necesidad golpea, con más urgencia cada día, a nuestras puertas.

Hago parte de esa minoría que puede permanecer en casa y transitar libremente por el ciberespacio. Pero mi condición de privilegiado no me protege del todo; me afecta, me vulnera. Esta sensación de malestar me ha servido para radicalizar nuestra visión de lo que hacemos las y los artistas: ese trabajo que consiste en darle forma a las fuerzas de la vida que nos afectan en el cuerpo; tan improductivo como útil y necesario en una sociedad. Si hace un par de décadas sentimos que lo que nos impulsaba a im/producir era una urgencia de “artes vivas”, hoy pensamos que la “nueva normalidad” no puede obligarnos a re-inventar con “creatividad” nuestro obrar en el régimen espectral *globalitario*, en el no-lugar y el no-tiempo de la virtualidad.

Cada día van surgiendo más iniciativas en este sentido, estímulos económicos que, obviamente, necesitamos las y los artistas para vivir y realizar nuestro trabajo, dirigidos a sustituir el acontecimiento producido por la presencia vital de los cuerpos, que antes compartíamos en el espacio común de la calle, del teatro, el museo, la ciudad, por la tele-presencia en la pantalla del evento post-producido. Del *in vivo* y el *in vitro*, pasamos ahora al *in silicium* del no-cuerpo.

Es cierto que el arte no puede exigir condiciones ideales para llevarse a cabo y que es su deber dialogar con su tiempo, incluso en las peores condiciones, anticipándose al tiempo por venir con nuevos modos de hacer. Pero esto que se nos pide hoy día, de manera generalizada, nada tiene que ver con una reflexión sobre las condiciones actuales de vida y de trabajo, ni con una actualización de los modos de producción del artista: se trata de un dictamen, de una consigna que impone, no la pandemia misma, como pretenden hacernos creer, sino el régimen del capital financiero global, para ser más “creativos”, es decir, más productivos.

La creatividad había sido ya cooptada, desde hace tiempo, por este régimen; fagocitada por las llamadas “industrias creativas” y, en esta emergencia económica, fatalmente absorbida e instrumentalizada por el *estado de excepción*. La “creatividad”, tal como se entiende actualmente, ya no tiene que ver con los procesos –impredecibles y sin finalidad– de la creación artística. Estos dos principios, otrora motores de un mismo gesto poético/político, se muestran hoy incompatibles, irreconciliables. Imaginar tácticas y gestos para resistir a la presión de ser “creativos” en este nuevo orden mundial es para nosotros, las y los ar-

tistas, una responsabilidad ética/estética con nuestro obrar: indisciplinado, desobediente, improductivo, siempre atento al llamado de lo vivo.

Mientras me pregunto qué más puedo decir para llegar al final de mi intento de escritura “no-creativa”, recuerdo una potente fábula que escuché, durante estas interminables horas de confinamiento, en voz del filósofo italiano Nuccio Ordine y se me ocurre contarla así:

Para ser más rentable, innovadora y expansiva, los artistas dejaron la selva de la creación en manos del *necro-liberalismo* que la ha puesto en llamas. Alejándose del incendio, igual que los animales, los artistas huyen despavoridos. Sólo una artista vuela en sentido contrario, en dirección de la selva: es una colibrí. ¿Qué haces? –le gritan los demás–, ¿no ves que la selva está en llamas? Sí, claro –responde– llevo una gota de rocío en mi pecho, ¡voy a intentar apagar el incendio!

La escena confinada: persistencia e incertidumbre

André Carreira¹

La polarización entre la ética de los cuidados y la servidumbre a las lógicas de los mercados parece ser el dilema que nos presenta esta pandemia que cambió el mundo de golpe. Por eso, es necesario pensar el momento presente, intenso y complejo. Sin embargo, aunque esta sea una tarea urgente, no es fácil reflexionar sobre las artes escénicas en la actualidad.

Vivimos la primera pandemia en un tiempo globalizado y articulado a través de medios de comunicaciones inmediatos. La amenaza de muerte por el coronavirus y las consecuentes medidas sanitarias nos obligaron a resituar las condiciones de nuestras vidas; como artistas de la escena, tuvimos que recrear nuestras prácticas artísticas en una situación completamente adversa.

La velocidad de la información que se tiene sobre la enfermedad, así como las dudas sobre lo que se debe o no hacer, sobre cómo se sitúan los poderes y los discursos sanitarios, además de cómo organizarnos socialmente frente a eso, provocan desconcierto. La incertidumbre acerca del futuro inmediato y cómo podremos salir de la parálisis total de la actividad escénica nos ha llevado a un lugar desconocido. Frente a eso, hemos emprendido acciones que nos hacen sentirnos vivos, pero es como nadar para no hundirnos sin tener una orilla a la vista.

¹ Director escénico, docente e investigador, Universidad Estatal de Santa Catarina, Brasil.
e-mail: carreira@udesc.br

Por un lado, nos organizamos para exigir, de los gobiernos, apoyo financiero para artistas y grupos creativos;² por otro, nos pusimos a experimentar formas de seguir creando mientras imaginamos un futuro post-confinamiento. En Brasil, a esto se suma la lucha contra el gobierno neo-fascista del presidente Jair Bolsonaro, que abandona la población a su suerte y ataca a los artistas. Aquí, la experimentación creativa se combinó con acciones contra las medidas económicas ultra liberales y los planes golpistas del presidente del país.³

Durante el confinamiento, han surgido proyectos de puestas en escena teatrales videogradas, presentaciones en vivo con video-conferencias, charlas, talleres y concursos.⁴ Estos modos de desarrollar formas de estar juntos creando o discutiendo la coyuntura, han sido responsables de una gran cantidad de materiales que han producido artistas e investigadores a través de las redes.⁵ Pero, ¿tenemos capacidad de asistir a esta inundación de videos y *lives* que las redes nos sugieren en todo momento durante nuestros confinamientos?

El encierro ha llevado a la gente de las artes escénicas a una intensa movilización que intenta recrear el campo teatral. Sin embargo, estábamos atrapados por los medios electrónicos, que se constituyeron como las únicas formas de estar juntos. Aun así, las actuales plataformas que nos habituamos a usar abrieron espacios de interacción. Artistas, familias e instituciones se abocaron a las pantallas buscando modos de encontrarse y producir. Eso generó una fuerte y, quizá, inevitable sensación de que estos medios podrían transformar nuestros modos de trabajo. No fue difícil percibir cómo se podía ampliar la audiencia de nuestras creaciones por medio de celulares y computadoras. Algunos artistas y grupos pudieron actuar o dialogar con centenares de espectadores simul-

² En Brasil, algunos grupos de artistas se movilizaron para defender la cultura. Entre estos grupos se puede destacar Artígo 5 y A.T.A.C. (*Articulação de Trabalhadores das Artes da Cena pela Democracia e Liberdade*), que impulsaron campañas virtuales en defensa de la financiación pública de socorro a las artes, incluso participando de la creación de un proyecto de ley en defensa de la cultura.

³ Artistas se organizaron en redes como Artígo 5º y A.T.A.C realizando campañas de denuncia del gobierno y articulación de iniciativas y leyes en defensa de las artes, incluyendo propuestas de auxilio financiero de emergencia.

⁴ Junto a Vanéssia Gomes y Narciso Telles, organizamos el concurso de textos teatrales “Escenas del confinamiento” que, a pesar de ser una iniciativa informal sin ningún financiamiento, reunió más de 30 artistas en un jurado internacional y recibió 325 obras de diversos países de América y Europa.

⁵ Hay innumerables posibilidades en el uso de plataformas de intercomunicación en vivo por internet, y es innegable que la pandemia mostró eso con el acceso a plataformas como Zoom o Jitsi, entre otras. Las personas confinadas en sus casas inventaron formas de convivencia en grupos, yendo mucho más allá que las simples conversaciones.

táneamente y medir la repercusión en las redes sociales. Esto es seductor y estimula pensar que estas formas de conexión mediadas podrían representar un nuevo camino para el quehacer teatral.

Buscamos formas de estar con las otras personas y de seguir creando ficción en este tiempo de control estatal, de distancia social y también de miedo al contagio. Parte de esta actividad se dedicó a la difusión de trabajos anteriormente realizados, en una suerte de puesta en circulación de archivos. Otras iniciativas se volcaron a la creación en confinamiento, lo que estimuló la experimentación poética.

Estas prácticas conformaron una reinención de usos de las herramientas digitales. Pero, ¿podemos decir que eso implicó la aparición de nuevas performatividades o corporalidades o de una nueva teatralidad? ¿Estamos transformando el teatro o, en realidad, es apenas un cuarto intermedio táctico, antes de que volvamos a disputar formas de estar con otras personas?

Producir proximidad, materia fundamental del teatro, es un desafío en la pandemia. ¿Cómo continuar explorando aquello que nos parece natural cuando nos vemos sometidos a una situación tan adversa? Podemos magnificar las tecnologías como soporte de una nueva teatralidad o comprender que, como arte superviviente, el teatro usó las herramientas virtuales disponibles para afirmar su resistencia y su capacidad de experimentación.

Mucho antes de la pandemia, diversas experimentaciones escénicas probaron utilizar las redes como ambiente performativo, poniendo en discusión las formas de convivencia a través de internet.⁶ Sin embargo, la singularidad de lo teatral está relacionada con la experiencia corporal que se realiza en presencia de otras corporalidades en un espacio y tiempo compartido. Su centro está en la posibilidad del contacto físico, aunque este nunca llegue a ocurrir. La certeza de que los cuerpos pueden experimentar un acercamiento que rompa de forma radical con el plano de la ficción hace especialmente arriesgada la performance teatral.

El *teleconvivio* que fuimos obligados a poner en el centro de nuestra actividad no reemplaza el estar juntos, porque no existe el riesgo de la proximidad. El confinamiento mostró que somos capaces de convivir a través de medios virtuales, aunque con restricciones, por un tiempo prolongado. No obstante, cuando estamos charlando frente a una pantalla sabemos que nos falta el abrazo como materialización de una existencia frágil que merece cuidados; sabemos que mirando a la cámara del dispositivo no nos estamos mirando a los ojos simultáneamente. Tenemos consciencia de una mediación en la cual

⁶ En 2014, con un elenco internacional, dirigí *Odiseo.com*, proyecto para el cual Marco Antonio de La Parra creó el texto original. *Odiseo.com* fue un espectáculo realizado simultáneamente en Buenos Aires, Florianópolis y Bremen (Alemania) con uso del Skype y plateas presenciales.

los cuerpos no se afectan directamente. Por eso, la mediación electrónica no puede constituir una nueva naturaleza del teatro.

El teatro –arte “inútil” por naturaleza– no puede sobrevivir como práctica comercial en el confinamiento. Otros lenguajes artísticos tienen alguna posibilidad de autofinanciamiento, pero el teatro depende de la intervención de un estado social. El impacto financiero de nuestra paralización no parece afectar más que a artistas y personal técnico de la escena. La sociedad no clama por la reapertura de los teatros. Nos auto-organizamos reivindicando protección en la crisis y llamando la atención de la sociedad sobre la importancia de cuidar la cultura.

La repercusión mundial de la crisis sanitaria puede propiciar la percepción de que fuimos atravesados de forma irrecuperable por la potencia de las plataformas de comunicación en vivo. Pero si algo nos afecta de verdad son los cambios –positivos y negativos– que se dan en el fondo de las sociedades.

Aunque estos cambios están transformando el teatro de una forma menos visible, impactarán seguramente en la forma de pensar nuestro arte. Otro acontecimiento, como la revolución antirracista que inició en los Estados Unidos y llegó a otras partes del mundo, se define por la toma de la calle como espacio común, el cual debe ser considerado como elemento fundamental en este momento histórico. Se trata de una disputa por el derecho a ocupar las calles con otras personas como un modo radical de transformación.

Es cierto que los medios electrónicos pueden ser fundamentales para conectar y convocar a las personas, pero no podrán sustituir aquello que es el verdadero estar juntos, es decir, el sentir la vibración del otro, y experimentar los impulsos que nos llevan a vivir la proximidad como un estar en el mundo que, por ser arriesgado y comprometido, nos deja algo más de lo que son capaces de dar los videos de YouTube.

Sobre la naturaleza del teatro

Óscar Cornago¹

La capacidad del *Homo sapiens* para naturalizar sus condiciones de vida pareciera no tener límites, pues ahí se pone en juego su propia capacidad de supervivencia. Naturalizar algo implica una doble operación; por un lado, invita a asumirlo como inevitable, por lo que no tendría sentido oponer resistencia, y por otro, se apunta al lado no natural, es decir, a la cultura como forma de reaccionar, organizarnos y protegernos de las inclemencias de lo que termina imponiéndose como “natural”.

No es casual que las teorías críticas que se ocupan de cuestiones aparentemente tan naturales como lo era el género en su momento, o el medio ambiente, hace tiempo que vengán advirtiéndolo de los peligros de esa caja negra que llamamos “naturaleza”. Tampoco es casualidad que dicha caja negra haya sido uno de los objetos recurrentes de la poesía y las artes, sobre la que han proyectado toneladas de lirismo y buenas intenciones, quizá movidos por su mala conciencia en tanto que son dispositivos culturales que miran con envidia lo que se da de forma aparentemente espontánea, sin trucos, técnicas ni artificios.

El teatro no es una excepción, al contrario. Quizá sea, entre todas las artes, la que más abiertamente exhibe su trauma por la expulsión de un paraíso donde las personas interactuaban de forma natural. Por supuesto, no habría público, pues todos serían actores, y accedían así a una experiencia plena como integrantes de una comunidad donde se vivía en proximidad, sin caretas, ni distancias impuestas.

¹ Investigador, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España.
e-mail: oscar.cornago@cchs.csic.es

Pero el teatro es sobre todo una técnica, quizá de las más antiguas, por lo que no ha tenido problema, a pesar de todos sus traumas, en incorporar los avances de otras técnicas de la imagen, el sonido o la iluminación. Esto no ha ido en detrimento de lo que todavía hoy se consideran derechos por naturaleza del teatro, el deseo de encontrarnos, la experiencia de la proximidad, el cara a cara y la palabra “viva”. Pero los mitos, tan viejos y tan necesarios como el teatro, no dejan de ser otro producto cultural, aunque aparenten esa misma familiaridad con el reino de lo natural que dan los años.

En medio de este conflicto entre naturaleza y técnica llega la COVID-19. Un virus natural que ha sacado a la luz muchos otros virus no naturales que ya estaban ahí, aunque los teníamos tan incorporados que empezábamos a olvidarlos: el virus de los medios, de las redes y los móviles, de la economía inmaterial, el virus de tener que pensar cada cosa que hacemos en términos de rentabilidad, el virus de lo artístico como un proyecto social con una utilidad certificable. Y nos preguntamos lógicamente por la postura que debe adoptar el teatro ante este nuevo virus y cuál puede ser su función cuando no podemos encontrarnos físicamente. Esta situación, que parece atentar contra la esencia del teatro, supera los niveles de anormalidad en los que ya vivíamos, aunque podría leerse como un acelerón de la historia en la misma dirección que ya traíamos.

En mi opinión, lo mejor que puede ofrecer el teatro, y en general las artes, no es poner al día su currículum para demostrar su utilidad ante esta emergencia, como tampoco negarse a aceptar lo que ya está pasando, sino aprovechar, como ha hecho siempre, la anormalidad de lo aparentemente normal, bautizada por algunos –por si quedara alguna duda– como la “nueva normalidad”, para tomar conciencia de que no hay normalidades que no sean las que una determinada sociedad se concede a sí misma. ¿Cómo denunciar las pretendidas (a)normalidades? Como lo ha hecho siempre, conspirando y en secreto, diciendo una cosa y haciendo otra, utilizando la creatividad, los trucos, técnicas y artificios a su alcance para protegerse de los dictados de la madre o el padre naturaleza.

Lo que llamamos naturaleza, los discursos, valores y formas de representación que la sostienen, es una invención cultural, un producto esencialmente contingente al medio desde el que se genera. Y el teatro, que no deja de mirar ese horizonte perdido de lo natural, es también algo esencialmente contingente a los contextos en los que opera. ¿Cómo se adapta un medio contingente por naturaleza a las contingencias de este nuevo virus? Es hasta cierto punto una pregunta redundante, ya que el teatro no ha hecho otra cosa a lo largo de su historia que adaptarse a los tiempos sin renunciar a esas otras partes que Georges Bataille definió como *malditas* por desbordar los canales habituales de la economía, las partes que se nos escapan, que no controlamos del todo, espacios no diría de libertad, pero que no responden en todo caso a las lógicas de producción y rentabilidad. De este modo, el teatro se ha ido adaptando a las demandas de dioses, reyes y señores, a las demandas de

curas y pedagogos, de teóricos e investigadores, del público y las instituciones, de la economía, las tendencias y las líneas de programación. Adaptarse y, sin embargo, sobrevivir como expresión y práctica de disidencia.

La COVID-19 no es un virus teatral. Para el teatro, como para el resto de la sociedad, es simplemente un accidente, algo que ocurre y no queda más remedio que asumir para aprender. Un virus teatral puede ser el teatro documental, la performance, la *narraturgia*, el teatro posdramático o cualquier otra corriente que se extienda de manera incontrolada amenazando la supervivencia de otros lenguajes o usos teatrales. Un virus teatral puede ser la idea de que el teatro exige la proximidad entre actor y espectador, y de que, si no es así, eso no es teatro. Pero estos virus no son nuevos, aunque esta situación haya servido para ponerlos en evidencia. Para el teatro, la COVID-19, además de una catástrofe, es un apasionante campo de pruebas para seguir explorando otras posibilidades.

Si quitamos todas las capas con las que hemos ido enterrando o desenterrando la imagen de lo que podría haber sido teatro en otras épocas, llegaríamos a la idea de que lo único que tienen en común todos estos teatros es el esfuerzo por adaptarse y sobrevivir en los medios en los que les tocó desarrollarse. La situación provocada por la COVID-19, que se ha venido encima de forma aparentemente más violenta que otras, aunque con la misma autoridad y exigencias, es una oportunidad para repensar lo que creíamos que ya conocíamos de la naturaleza del teatro y de nosotros mismos, de nuestras potencias y fragilidades.

Los accidentes no preguntan, simplemente ocurren. Provocan un *shock*, un vacío, un momento de detención en el que parece que todo lo que sirvió para dar sentido al mundo se hubiera quedado suspendido. Ese vacío encierra una fuerza innegable, nos descoloca, nos retrata en toda nuestra desnudez, nos hace sentir vulnerables, pequeños, extraños en nuestro propio medio. Miramos alrededor y no reconocemos nada. El mundo se hace ajeno y oscuro. Luego, progresivamente, las cosas se van asumiendo y normalizando, nos vamos habituando y volvemos a hacer habitable lo que nunca pensamos que podría ser habitable. Ésta es la única naturaleza del ser humano o antihumano, su capacidad para sobrevivir, pero el arte, que forma parte también de su naturaleza, no tiene la función de hacer el mundo más habitable, ni tampoco menos, sino de insistir en esos momentos de *shock* y vacío, en esos instantes de extrañamiento y suspensión que nos obligan a mirar alrededor y hacernos cargo de todo lo que nos supera, instantes que nos reconcilian con la parte más desconocida de nosotros mismos. El arte es un accidente para sobrevivir a ese otro accidente que es la historia.

Los accidentes están constantemente sucediendo, aunque en muchos casos no alcanzan la magnitud suficiente para que sean percibidos. Si aceptamos la incertidumbre que provocan como una potencia, y ciertamente un riesgo, antes que un impedimento, acep-

taremos también que el panorama abierto por este virus es un contexto más, quizá no tan distinto de los que se dieron en otros momentos de la historia, para medir nuestra inteligencia como sociedad, una inteligencia en la que la imaginación, la capacidad para delirar e inventar son instrumentos fundamentales.

Aprovechar esta situación para insistir en la oposición entre la naturaleza humana del teatro y lo deshumanizado de las tecnologías es como volver la mirada a ese paraíso del que se dice que un día fuimos expulsados, encerrar el teatro en unos formatos y códigos fijos en lugar de preguntarnos qué otras cosas puede ser y qué otras posibilidades puede tener.

Crear en los paraísos es hoy tan necesario como siempre, pero pensar que ese paraíso tiene unas condiciones determinadas, de las que además estamos seguros, sería convertirlo en un infierno. Frente a las promesas del paraíso perdido y del teatro de la verdad quizá habría que creer, como decía Donna Haraway a comienzos de los ochenta –cuando el virus de la cultura digital estaba comenzando– en las promesas de los monstruos, los ciborgs, los robots, los engendros y los inadaptados.

Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica¹

Jorge Dubatti²

I

Con sus 500 espacios teatrales clausurados, sin la oferta aluvional de cartelera en escena, nos cuesta reconocer a Buenos Aires en Buenos Aires: más bien, parece la luna. El extrañamiento, casi destierro, va acompañado, sin embargo, de fascinación: la vida cotidiana se ha transformado en un vasto laboratorio de (auto) percepción de ausencia convivial. La cuarentena nos confirma que la base del acontecimiento teatral está en el convivio, el cuerpo y su peligrosidad de contagio, de allí la obligatoriedad de su brutal restricción. Desde hace 100 días, la cultura convivial se ha retirado (no solo la teatral, toda: la de las calles, los templos, los estadios y las canchitas, la de las clases y las bibliotecas, las reuniones familiares y las juntadas con amigos, las de los transportes públicos, los restaurantes y los bares, los negocios, las fiestas, etcétera). La cuarentena vino a poner en primer plano la relevancia de los convivios en nuestras existencias. Antes, como la “carta robada” de Poe, la teníamos ante los ojos, pero no la veíamos. A esta altura ya todos experimentamos un síndrome de abstinencia convivial. Si algo demuestra la cuarentena es el fracaso e impotencia del *tecnovivio*³ en la sustitución del convivio.

¹ Algunas secciones del presente texto fueron publicadas recientemente en un artículo más extenso titulado “Experiencia teatral, experiencia tecnovivial”, en la revista brasileña *Rebento* (vol. 1, núm. 12, enero-junio 2020).

² Investigador y docente, Universidad de Buenos Aires, Argentina. *e-mail*: jorgeadubatti@hotmail.com

³ Para la distinción *in extenso* entre convivio (reunión territorial de cuerpo presente, en presencia física) y *tecnovivio* (actividad en soledad o reunión desterritorializada a través de recursos neotecnológicos, en

II

En cuarentena asistimos, en nítida proporción directa, a una retirada del teatro y de las artes liminales conviviales, así como a una avanzada de las artes tecnoviviales. Fundamentalmente, en busca de una salida laboral (porque la cuarentena ha puesto al desnudo la condición precaria de los trabajadores teatrales en la Argentina), pero también en algunos casos por auténtico interés creativo y experimental, los teatristas y las salas de todos los circuitos (el teatro oficial, el independiente, el comercial) se han volcado masivamente a las redes. Hay hambre y no se pueden dar funciones ni dar clases. Se cortó el ecosistema teatral. En consecuencia, cuelgan videos de espectáculos grabados y los preceden con charlas telemáticas en Instagram, Facebook o YouTube a manera de presentación; hacen funciones en vivo (generalmente unipersonales) y las transmiten por *streaming*; multiplican las opciones del audio-teatro, variantes convencionales o más experimentales del radioteatro (ahora también por WhatsApp o YouTube); dan clases y organizan foros en la web.⁴ No siempre los resultados son buenos económicamente, pero como el público no tiene el límite del aforo, se juntan unos pesos o la recaudación puede ser importante, sea “a la gorra” (por contribución voluntaria del espectador) o a través del pago de una entrada.

III

En la praxis, experiencia convivial y experiencia *tecnovivial* se manifiestan claramente diferentes, tanto ontológica como epistemológica, ética y políticamente. Sin afán de binarismos (hablamos, como se verá, de canon de multiplicidad), nos interesa registrar principales diferencias de sus reomodos⁵ al confrontar artes teatrales (conviviales) / artes *tecnoviviales*, en sintéticas estructuras nominales separadas por barras:

presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico), véase nuestro recién publicado libro *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado* (Barcelona: Gedisa, 2020, e-book).

⁴ También, con una solidaridad conmovedora, organizan reparto de comida, dinero y vales, pura ayuda y colaboración con los teatristas que menos tienen.

⁵ Mauricio Kartun, “El teatro sabe” y “El teatro teatra”, en su *Escritos 1975-2015* (Buenos Aires: Colihue, 2015, respectivamente 239-240 y 136-137). Kartun se basa en David Bohm, *La totalidad y el orden implicado* (Barcelona: Kairós, 1998).

- Materialidad del cuerpo y del espacio / signo y virtualidad.
- Calor de los cuerpos vivos / frialdad táctil de los dispositivos electrónicos.
- Presencia física / presencia telemática.
- Territorialidad (intraterritorial) / desterritorialización (interterritorial).
- Proximidad y cercanía / distancia y vínculo remoto.
- Relativa independencia de la tecnología y las máquinas / absoluta dependencia tecnológica de los equipos, las máquinas, la energía eléctrica, los servidores, las empresas y el mercado.
- Inmersión contagiosa (que favorece la inefabilidad y la ilegibilidad) / intercambio lingüístico verbal y no-verbal (que favorece la comunicación).
- Mayor organización desde la experiencia que se resiste al lenguaje / mayor organización por el lenguaje.
- Políticas de la mirada y desempeños del espectador muy diferentes.
- Diferentes mediaciones institucionales que modifican la zona de subjetivación (ir a una sala independiente en un barrio porteño es bien diferente a pagar conectividad a Cablevisión).
- Los convivios son menos monitoreables por las agencias de inteligencia / los *tecnovivios* son fáciles de grabar y archivar.
- Paradigma de la cultura viviente, que no se deja enlatar / paradigma de la cultura *in vitro*, registrable.
- Duelo, pérdida, transformación de la relación con la muerte en la cultura viviente (teatro de los muertos) / ilusión de inmortalidad de los soportes tecnológicos (el libro, la grabación de audio o audiovisual).
- Formas diversas de ejercer el trabajo de la memoria.
- Mayor peligrosidad social en la proximidad y el encuentro territorial / menor peligrosidad social en la distancia y el aislamiento.
- Diferentes relaciones con la historia y sus manifestaciones: historia del convivio / historia del *tecnovivio*.
- Unas poéticas de actuación conviviales / otras poéticas de actuación *tecnoviviales*.
- Herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos teatrales / otras herramientas críticas para el análisis de los acontecimientos *tecnoviviales*.

Paro aquí, porque me quedo sin espacio para lo que falta decir. Experiencias diferentes, en suma, reenvían a paradigmas diferentes porque exigen constelaciones categoriales diversas.

IV

Las mayores diferencias surgen cuando (filosóficamente) se politizan el convivio y el *tecnovivio*. Dijo McLuhan: “El medio es el mensaje”. Por ejemplo: 1°) Para el neoliberalismo, el convivio teatral tiene “enfermedad de gastos”. Es más económico multiplicar hologramas que educar actores en las escuelas y pagarles un sueldo (los hologramas no se enferman, no se cansan, no faltan, no hacen huelga, no opinan, no abandonan los proyectos, no se embarazan y pueden estar en muchos lugares al mismo tiempo). Argumento neoliberal: cerremos las escuelas de teatro y contratemos ingenieros de inteligencia artificial. 2°) El *tecnovivio* pone, en primer plano, la exclusión social. En la Argentina, incluso en Buenos Aires, hay muchísima gente sin máquinas, sin conectividad, sin energía, sin dinero suficiente para pagar a las empresas de servicios. También en la clase media. Lo he comprobado durante la cuarentena con decenas de alumnos en los cursos virtuales de la Universidad de Buenos Aires y de universidades de las provincias. No tienen la tecnología necesaria: quedan afuera. 3°) Algunos equipamientos neotecnológicos, exigidos para ciertas expresiones de las artes tecnoviviales, son costosísimos y no se consiguen en Buenos Aires o, sencillamente, no hay presupuesto para comprarlos o repararlos. ¿Por qué será que hay tanto teatro en Buenos Aires sino, entre otras razones, porque existen enormes limitaciones de equipamiento neotecnológico y de repuestos? El 15 de junio de 2019, bajo un gobierno neoliberal, un “desperfecto en la red argentina” dejó sin luz a “todo el territorio nacional” durante casi todo el día. No sólo no andaban las computadoras, los televisores, los celulares; tampoco funcionaban los cajeros automáticos, los ascensores, las estufas (en pleno invierno), las luces de las habitaciones, la cocina, etcétera. De pronto, sólo había convivio. En términos políticos, el convivio, la reunión de cuerpo presente, y en especial el convivio teatral, van en dirección contraria al empoderamiento de la derecha internacional y su biopolítica, que afirma (¿por qué será?) que la única “modernización” que le queda a la Humanidad es la tecnológica.

V

Ahora bien, para cerrar en medida: cinco conclusiones y cuatro corolarios.

Conclusiones: 1°) No confundir de convivio y *tecnovivio*: constituyen experiencias diferentes, ni mejores ni peores: simplemente, no son lo mismo. No son lo mismo. 2°) No campeonato: convivio y *tecnovivio* no compiten, no son River y Boca. Coexisten. 3°) No superación evolucionista: el convivio no es el estadio del simio y el *tecnovivio* el del *Homo sapiens*. Ridículo, insostenible darwinismo. 4°) No destrucción: si aceptáramos que la cultura

convivial puede ser reemplazada por la cultura *tecnovivial*, o las artes teatrales por las artes *tecnoviviales*, estaríamos promoviendo un naufragio cultural incalculable, la pérdida de uno de los tesoros culturales más maravillosos de la humanidad (eso que llamamos el acontecimiento teatral). 5°) Las relaciones entre convivio y *tecnovivio* son asimétricas: el convivio puede incluir el *tecnovivio* en su matriz teatral (el teatro, todo lo que toca, lo transforma en teatro), pero el *tecnovivio* aún no se las ha ingeniado para incluir la materialidad corporal y territorial en la matriz virtual.

Corolarios: 1°) Deseable pluralismo: en el *pluriverso*, hay lugar para las artes teatrales y para las artes *tecnoviviales*; pueden y deben convivir y liminalizarse en la destotalización contemporánea, en el canon de multiplicidad. El teatro ha demostrado históricamente que puede convivir y cruzarse con el cine, la radio, la televisión, el video y el mundo digital. 2°) Deseable diversidad epistemológica, diseño de constelaciones categoriales diversas, como señala Samuel Beckett en la “Carta alemana de 1937”: “Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo”.⁶ 3°) Deseable formación múltiple de los artistas en actuación, para que estén capacitados tanto para las artes teatrales como para las artes *tecnoviviales* (y multipliquen así su salida laboral). 4°) Deseable formación múltiple de espectadores abiertos, que puedan disfrutar tanto de un Shakespeare en convivio como de la transmisión por *streaming* de un espectáculo cuyos actores se encuentran en diversos puntos del planeta.

⁶ Samuel Beckett, “Carta alemana de 1937”, *Beckettiana* 5. Traducido por Ana María Cartolano, 91. También en su *Disjecta*, bajo el título “Carta de 1937 en alemán” (Valencia: Pre-textos, 2009).

Prótesis afectivas¹

Gloria Luz Godínez²

Nuestros cuerpos sanos, enfermos, vulnerables, interdependientes, persistentes e insistentes han conformado la historia de la salud y la enfermedad, que es también la historia de las culturas, porque cada sociedad construye su forma de pensar, sentir y evitar las enfermedades. Por eso, la historia del cuerpo y la enfermedad es también una cuestión política. Creo que en este 2020 estamos ante un parteaguas global para percibir nuestros cuerpos como agentes/pacientes del COVID-19, a la vez que ausentes/presentes de los espacios públicos a través de las tecnologías de la comunicación.

Es necesario ver la relación que tiene la enfermedad del momento con el aparato económico y político de turno. Lo que Walter Benjamin llamaba “estetización de la política” y “estetización de la guerra” (*Discursos interrumpidos* 57) coincide también con lo que aquí podríamos llamar la estetización de la enfermedad, semejante a la que se dio con la tuberculosis en la era victoriana.³ Es necesario revisar la historia para situar a nuestros cuerpos porque, además de coincidir con la moda, la enfermedad también coincide con la implan-

¹ “Prótesis afectivas” fue el título que le di a una video charla transmitida en directo el 18 de abril de 2020 para un colectivo virtual en redes sociales llamado “Aislados Conectados”, que surgió en Gran Canaria, España, durante el confinamiento derivado de la pandemia del COVID-19.

² Investigadora y creadora independiente, México-España. *e-mail*: lucurita@gmail.com

³ Para los hombres y las mujeres de la era victoriana, la tuberculosis era una enfermedad a la que se le atribuía una energía menguante, pero una sensibilidad exacerbada, pues el aspecto pálido de la tuberculosis era bien estimado entre los aristócratas del XIX. La moda Tribly de las mujeres o la aparentemente marcada sensibilidad del tuberculoso fue una estetización de la enfermedad.

tación y la justificación de acciones de poder para mantenerla o bien para combatirla, acciones que se han descrito con lenguaje bélico: rayos, extirpaciones y contraataques, en el caso del cáncer, por ejemplo, o con el miedo a lo invisible, miedo al contacto y el rechazo al otro, en el caso del COVID-19. Sin embargo, hay que subrayar que la vigilancia biopolítica y la distancia social impuestas actualmente no tienen precedentes.

Las medidas para permanecer sanos nunca habían desarticulado con tanta fuerza nuestro tejido comunitario como ahora en plena pandemia por coronavirus, fortaleciendo al mismo tiempo el uso de las tecnologías de la comunicación. Por eso, además de la enfermedad, hay que revisar las formas de percepción que hoy reestructuran nuestra forma de entender el mundo y la manera en que interactuamos con él.

El aparato, como artefacto o conjunto de instrumentos, interviene en la manera en que una época percibe. Hay que recordar la repercusión de los microscopios como prótesis del ojo para poder ver, precisamente, esos organismos tan pequeños como los virus y tan decisivos en la salud. También hay que reparar en nuestra forma de entender el mundo a partir de la fotografía, el cine, la televisión y las computadoras, pero, sobre todo, hay que detenernos a pensar con urgencia en los equipos móviles y las tecnologías de comunicación que nos permiten hacer videoconferencias con una o cientos de personas en directo.

Los periodos de cuarentena actuales se han podido extender, en buena medida, gracias a las tecnologías de comunicación, ya que, en virtud de su temporalidad, hacen posible el transporte inmediato de la imagen y el afecto. Estos aparatos son parte de nuestro día a día; nos relacionamos a través de ellos como si fueran nuestras prótesis afectivas, entendiendo por afecto no sólo el cariño y el cuidado a los otros, sino, en términos spinozianos, la huella que un cuerpo deja sobre otro, es decir, la forma, la fuerza y el poder de percibir. Según Spinoza (89) tenemos una capacidad enorme para percibir las cosas, pero tanto más aptas estamos cuanto de más maneras pueda estar dispuesto nuestro cuerpo.

Un cuerpo protético está equipado con cámaras, móviles y tabletas; es activo en redes sociales, teletrabajo y constantes videoconferencias. Sin embargo, está ausente en los espacios públicos, plazas, calles, teatros y escuelas. Nos revestimos con prótesis afectivas como si fueran parte de otra piel, dando lugar a otro modo de ser, reconfigurando nuestra corporalidad. En 1984, Donna Haraway nombró “ciborg” a este híbrido de organismo y máquina que se mueve entre la realidad social y la ficción. Hoy, en el linde de un antes y un después de la pandemia de 2020, estamos destinadas a hacer política, a hacer arte, bajo otros parámetros.

No hay naturaleza ni cuerpo que no sea mediado. Todas estamos más o menos conectadas a través de redes virtuales. Si las tecnologías de comunicación permiten instalar equipos sofisticados de vigilancia, entonces, las mismas tecnologías darán lugar a dinámicas de

reflexión y de ruptura. La tarea de las artes vivas no es mantener condiciones heredadas del teatro, la danza o la performance, sino modificarlas y exponerlas.

La época actual nos pide volver al distanciamiento brechtiano como técnica de producción, incluso desde el confinamiento; las artes vivas *transmediadas*⁴ deben aplicar distancia a la distancia social precisamente porque el cuerpo, sano o enfermo, no es, no debería ser, ninguna propiedad sobre la cual sea posible ejercer vigilancia ni dominio. Esto lo sabemos las artistas de la escena expandida: sabemos que el cuerpo es un territorio de exploración, que es autogestionable y autoproducible a partir de técnicas y prácticas; por eso, nuestro “progreso técnico” es la base de nuestro “progreso político” (Benjamin, *Tentativas* 126). Hoy más que nunca estamos llamadas a las artes vivas transmediadas para convocar a un público real y virtual sin olvidar que hay algo en nuestra práctica que no puede ser intermediado.

La generación de artistas de la escena y *performers* que vive esta crisis global sabe que las artes vivas son esas formas imprescindibles por las cuales vale la pena correr el riesgo. Hay algo en el convivo escénico, en el movimiento y en las relaciones entre los cuerpos que no puede ser objeto de telecomunicación, algo que nos otorga salud y que sólo sucede en la *incorporación*.

Aunque nuestros cuerpos debilitados por la pandemia necesiten de prótesis afectivas, lo asombroso sigue siendo el cuerpo, precisamente por su capacidad de ser afectado o modificado. Todos los aparatos y tecnologías de comunicación son obsoletos sin los cuerpos y sus relaciones. Por el contrario, las artes vivas, como la danza, despiertan nuestra memoria ancestral evocando una época en la que todas y todos podíamos bailar sin la mediación de ningún artefacto. Por eso, hoy, desde la palabra y el texto impreso, antiguo artefacto de la humanidad, hago un llamado al baile, porque la historia de los pueblos más oprimidos y adoloridos nos ha enseñado que, a través del baile y la música, podemos sobrevivir individualmente y en comunidad. Por eso, durante el confinamiento y después de él, hay que bailar; de otro modo –como decía Pina Bausch– estamos perdidas.

⁴ *Trans* quiere decir mediación. En una video charla grabada para el Museo Universitario del Chopo en la serie “Romper el tiempo. Diálogos desde el aislamiento” desarrollo una reflexión sobre las artes vivas a la par de prefijo. Tiempos de confinamiento, transdisciplina y artes vivas *trans*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=HfjibGG1-lo>

Fuentes consultadas

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.

Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1999.

Haraway, Donna. (1984) *Manifiesto ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Traducido por de Manuel Talens, xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf, consultado el 23 de junio de 2020.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editado y traducido por Vidal Peña. Madrid: Ediciones Orbis, 1980.

¿Escuchas?... ¡hay mucho ruido!

Didanwy Kent¹

Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles.²

Jacques Atalli

Arden los ojos, las piernas se adormecen, una punzada en las lumbares se ha vuelto recurrente. Para las personas que tenemos el privilegio de mantenernos en casa, estos días se han convertido en jornadas largas en las que nuestras relaciones laborales, vida social, espacios de entretenimiento e, incluso, necesidades básicas, como conseguir provisiones, viajan en la intermitencia de los dedos tecleando a los ojos cautivos en la pantalla. ¿Qué cuerpo es este que escribe? ¿Qué potencias de pensamiento pueden abrirse para pensar la escena desde estos cuerpos atravesados por nuestra realidad contingente?

–*Ruido, hay mucho ruido*–, es un pensamiento constante en mi cabeza. En las múltiples comunicaciones que entran a la intimidad de mi casa a través de la pantalla, las frases más pronunciadas son: ¿me escuchan?, ¿se escucha bien?, ¿me oyen? Intentando establecer un flujo comunicativo siempre amenazado por la fragilidad de la señal, hemos vuelto estas frases parte de nuestro lenguaje. Esta sutil, pero contundente, subversión de las je-

¹ Investigadora y docente, Universidad Nacional Autónoma de México. *e-mail*: didanwykent@filos.unam.mx

² *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1997, pp. 11.

rarquías sensoriales no puede pasar desapercibida: ¿qué es eso que está ocurriendo que ha logrado que el sonido se nos presente hoy como la condición más sustancial para la comunicación afortunada de nuestros sentires y pensamientos?

Hasta hace poco, la vista parecía ser, indiscutiblemente, el sentido que articulaba nuestra comprensión del mundo. No es novedad que nuestras sociedades contemporáneas han sido *ocularcentristas* y que nos hemos habituado a confiar más en aquello que es comprobable por nuestros ojos. Esbozo algunas notas sobre por qué pienso que el ruido puede ser una categoría de interés para pensar este panorama de contingencia. Cuando digo que *hay mucho ruido* no pienso en la noción de habitual, como algo que interfiere con la vida humana; para precisar, recorro a esta cita de Atalli:

Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente (11).

Cuando digo que *hay mucho ruido*, estoy tratando de aludir a la ebullición de sonoridades múltiples que noto en las reacciones de la comunidad de artistas e investigadores de las artes escénicas. La escena es un hipermedio, en el sentido de que es capaz de alojar otros muchos medios que, al llegar a ésta, necesariamente se rigen bajo las leyes de la cultura viviente; otro gran hipermedio es la red, en donde todo está regido bajo las leyes de la cultura digital.³ Ante la imposibilidad de realizar los diversos haceres de la escena en esta contingencia, éstos han transitado de un hipermedio a otro. Esta transmedialidad ha ocasionado *mucho ruido*. ¿Qué clase de ruido es éste?

En esta suerte de comunidad ruidosa que hemos venido configurando, que hace ruido y a la que le hacen ruido las tensiones del tránsito de lo convivial a lo *tecnovivial*, sentimos que nuestra acostumbrada forma de trabajar está bajo amenaza. Un doble flujo performa estas imágenes de lo amenazante: 1) nuestros haceres implican la reunión física de los cuerpos, por lo que entrañan una amenaza para la vida de nuestra sociedad. 2) En un flujo inverso, las prácticas escénicas, sus modos de ser y hacer se ven amenazados por no saber cuándo ni cómo encontrarán la vía adecuada para sus expresiones. La necesidad de tran-

³ Para ampliar la noción de hipermedio véase: Chiel Kattenbelt, "Intermediality in theatre and performance: Definitions, Perceptions and Media relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación*. Revista de Estudios Culturales de la Universidad de Jaume I, vol. 6, mayo 2008.

sitar al espacio digital ha hecho surgir una gran diversidad de formas de presencia virtual (no se comparte el mismo tiempo ni espacio) y telemática (se comparte el mismo tiempo, pero no el mismo espacio). Tenemos contenidos de grabaciones de acontecimientos pasados, reverberaciones que ahora se nos presentan desde su virtualidad; piezas intermediales surgidas durante la pandemia que ensayan formas de lo escénico en otros medios jugando con la presencia telemática y virtual; un repertorio de conversatorios, charlas y conferencias paradójicamente articuladas bajo el título de “en vivo” (en Instagram o Facebook) en donde compartimos el espacio digital desde nuestras presencias digitales. Más allá de las categorías que se tensan en estos tránsitos y del ruido que se hace presente monopolizando buena parte de las discusiones, ruido que celebro por ser potencia que devela una comunidad dispuesta a pensar sus límites disciplinares, me interesa resaltar que, en las formas de transitar de la escena, observo como denominador común una importante necesidad comunicativa a partir del discurso de la voz, la música y el sonido.

El territorio de lo sonoro, y de manera específica la voz como único medio capaz de abandonar al cuerpo y continuar siendo vehículo de los afectos, han jugado un rol sustancial en estos momentos, pero además son quizá el lugar donde se articula una promesa de futuro y una vía de emancipación vital para los tiempos por venir. En los últimos meses tuve que mudar mis actividades a la pantalla. El imperativo de dar clases frente a la computadora, guiar o participar en un conversatorio, o dar una conferencia en línea me representó un desafío y una crisis respecto a los principios pedagógicos y participativos que suelo defender. El obligado estrabismo de la mirada que la pantalla dicta es uno de los factores que más problemático me ha resultado de superar. Como atinadamente señala Georges Simmel:

Todo el trato entre los hombres, sus acuerdos y sus repulsiones, su intimidad y su indiferencia, cambiarían de un modo incalculable si no existiera la mirada cara a cara, que engendra una relación completamente nueva e incomparable, a diferencia de la mera visión u observación del otro (623).

Es decir, aquello que miramos cuando nuestras presencias físicas están en el mismo espacio y tiempo nos mira de vuelta, por lo que me resultaba imposible que en los encuentros telemáticos se pudieran establecer relaciones de confianza y profundidad para el intercambio de saberes.

Con el pasar de los días se fueron dislocando algunos de mis prejuicios sobre estas formas de comunicación y fui comprendiendo que son otras las potencias que habilitan nuestras relaciones telemáticas y virtuales. Desde mi sentir el territorio de la escucha, de la voz y el sonido ha sido una suerte de sustituto de la presencia física de los cuerpos, quizá porque algo de la energía de lo vivo pareciera preservarse en la transmisión sonora. La experiencia

por las plataformas digitales en reuniones ha implicado frecuentemente apagar las cámaras y dejar de tener una imagen visual de los rostros, para estabilizar la red cuyo tráfico sobrecargado amenaza permanentemente con tumbar la conexión. Esto para mí ha sido revelador de una subversión en las lógicas comunicativas pues, en el momento en que dejamos de insistir en que sean la miradas, de todos modos imposibles, las que establezcan un territorio comunicativo eficaz, el cuerpo puede recobrar su movimiento articulado, transitar por el espacio, tumbarse de panza en un sillón, preparar un café, echar una carga de lavadora, poner el pollo a cocer, lavar los trastes..., todo esto sin dejar de tener una escucha atenta, interesada y empática en el flujo de las voces que acontece en la pantalla.

Mi cuerpo emancipado de la tiranía de la pantalla, la silla y la mesa, comenzó a entender que un mundo otro, distinto, que no se ve, sino que *se escucha*, puede ser un mundo en el que se compartan saberes, se estimulen debates, se construya conocimiento, se aprenda y se enseñe desde un espacio de libertad para el cuerpo. No estoy implicando que la visibilidad no sea también una vía sustancial, no quisiera que estas palabras se leyeran como si se seccionaran nuestras experiencias sensoriales que, como la propia etimología lo implica (sentidos = vías), siempre están presentes todas a la vez. Lo que intento subrayar es que el mundo que está naciendo va a requerir que dejemos de pensar que la atención implica un cuerpo estático mirando.

En los años por venir, las probabilidades de que nuestra vida implique una constante hibridación de presencias (físicas, telemáticas y virtuales) a la vez son muy altas. Por ejemplo, la asistencia a las aulas al parecer será escalonada y habrá personas que estén compartiendo el espacio mientras otras estarán en línea siguiendo las clases. Quizá tengamos que empezar a atender las capacidades performativas de nuestras voces para la transmisión de conocimiento, será vital hacerlo a menos de que en la necedad de querer que sea la mirada la que rija nuestros intercambios nos decidamos por una vía de domesticación de los cuerpos sometidos frente a las pantallas y los teclados. La contradicción de pensar los procesos formativos desde/para/por la escena sin que sea el cuerpo el territorio de exploración y el laboratorio de trabajo me parece que es un desafío mayor; debemos imaginar modalidades híbridas en las que los cuerpos no pierdan su libertad de tránsito.

En otro orden de ideas, esos espacios que actualmente percibimos como amenazantes/amenazados –el aula, la sala de ensayos, el teatro, etcétera–, que necesariamente, ante los protocolos de sanidad, habrán de reconfigurar la disposición de los cuerpos en el espacio y representarán un desafío para los lenguajes acostumbrados de las artes escénicas. Ya hemos comenzado a ver imágenes circulando de posibles semblantes de la escena: teatros que retiran butacas, sillas con distancias claras acomodadas en las plazas, escenarios con actores y actrices adentro de burbujas plásticas o con caretas y tapabocas. ¿Qué va a pasar con el gesto del rostro?, ¿cómo vamos a ser capaces de fundar el territorio del convivio con distancias

físicas tan marcadas? Ensayo, como promesa de futuro, una imperiosa necesidad de confiar en el potencial que los lenguajes intangibles de la escena, la luz y el sonido tengan para fundar ese “mundo paralelo al mundo”. Creo que estos lenguajes tendrán un rol protagónico en los años siguientes, si la cercanía de cuerpos, el tacto y el contacto, se nos siguen apareciendo como territorios de amenaza, el sonido y la luz se nos ofrecen como promesas.

El sonido, además, posee una capacidad increíble para la creación de ficciones, pues el oído es, de nuestros sentidos, el más fácil de engañar. Si las performatividades sonoras serán o no fundamentales para la escena es algo que sólo el tiempo dirá; lo que hoy alcanzo a escuchar es el ruido de una comunidad que se está interrogando a sí misma sobre sus prácticas. Un gremio que ha ido habilitando modalidades de escucha que yo no había visto surgir. Mi impresión es que se advierte una escucha más abierta sobre nuestras posturas éticas y políticas; escucho, en la diversidad de espacios en las plataformas, una suerte de democratización de las voces, en donde los diálogos se dan de manera más horizontal.

Me resulta particularmente sintomático que la vulnerabilidad que nuestros ojos, boca y nariz tienen ante este virus, expresada en el uso del cubrebocas, lentes, y artefactos para proteger nuestros sentidos del contagio, deje exento a nuestros oídos y a la epidermis, órganos de la escucha. Esta condición puede ser leída como una invitación a la escucha, como un exhorto a no ser sordos al ruido potente y poderoso, por ser señal de vida, contrario al silencio estremecedor de los escenarios de muerte por los que la humanidad está atravesada en estos momentos. Vaticino que harán falta muchos espacios de escucha sensible, atenta y hospitalaria, tanto para el grito, como para el murmullo, el secreto o, incluso, para los sonidos inaudibles que quedarán de lo que esta experiencia está implicando para nuestra sociedad. Abrir la escucha, aprovechando que nada la amenaza, podría ser un buen principio para imaginar un futuro posible. En lo que podemos volver a abrazarnos, a tocarnos, a respirarnos cerquita, podemos por lo pronto escucharnos. Quizá en las vibraciones del sonido y la voz encontremos otros modos de sentir y procesar nuestros afectos hoy tan reprimidos. Por lo pronto, disfrutemos *el ruido* que esta contingencia nos está regalando.

Fuentes consultadas

Atalli, Jacques, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

Simmel, Georg, *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Estudio introductorio Gina Zabłudovsky y Olga Sabido. Traducido por José Pérez Bances. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Teatro de objetos y pandemia: hacia un giro matérico de la mirada

Shaday Larios¹

Durante el confinamiento, logramos hacer que nuestros espacios domésticos se convirtieran en escenarios. Distintos ciclos de creación lanzaron la propuesta de intervenir las casas a partir de las afecciones del aislamiento y a partir de traslaciones estéticas con los objetos que, *per se*, co-habitan con nosotros.² En este estado de excepción, un fuerte fenómeno de “rematerialización” de la vida ha acompañado nuestra sensibilidad y sus distintas manifestaciones creativas a lo largo de los días de cuarentena. Para quienes nos dedicamos al teatro de objetos, el contexto pandémico se ha convertido en un observatorio muy fértil para pensar distintos puntos de fuga de los vínculos del cuerpo con la materia, el encuentro de sus memorias y presencias en la escena,³ pues nos dedicamos a practicar la conciencia material de lo que nos rodea, ya que nuestras investigaciones están centradas en los tránsitos inusuales, extraordinarios, de la cultura material.

Nuestra mirada está enfocada en detectar y capturar los instantes y razones por las que un objeto abandona sus funciones utilitarias o prácticas para devenir en un caudal

¹ Investigadora y creadora, México. *e-mail*: microscopiateatro@gmail.com

² Por ejemplo: *Acción + Aislamiento: 15 ejercicios de liberación virtual*, organizado por Teatro UNAM, México: teatrounam.com.mx/teatro; *Desde mi cocina*, organizado por el Centro Dramático Nacional de España y *Ciclo objeto*, organizado por Ina Morales y Catalina Corredor en Buenos Aires a través de una cuenta de Instagram: www.instagram.com/cicloobjeto.

³ Adelanté algunas de estas ideas en el artículo “Casa y teatro de objetos: intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia”. *Titeresante, revista de títeres, sombras y marionetas*, 20 abril del 2020.

poético, pleno de asociaciones que lo abren a otra subjetividad y otros significados. En este sentido, las catástrofes naturales y sociales son discontinuidades, irrupciones del mundo material más próximo, en las que los flujos cotidianos de las cosas se alteran y visibilizan otras formas de relación posibles entre lo humano y lo no-humano.⁴

Pienso que, después de este encierro inducido, de esta obligación de “vivir intensamente el espacio íntimo”, después de permanecer alertas ante aquello que tocamos, de esta desaceleración del tiempo de nuestra existencia absorbida por el capitalismo cognitivo, los objetos pueden tener una nueva oportunidad de reivindicarse como protagonistas performativos, agentes en potencia portadores de un lenguaje propio capaz de desvelarnos psicosocialmente desde territorios aún desconocidos.

En un *dossier* sobre diarios de la pandemia, la escritora mexicana Cristina Rivera Garza escribió un texto que acompañó y reforzó mis pensamientos; de ella tomé la palabra “re-materialización” para tratar de comprender este giro *matérico* de la mirada en su vínculo con la escena. Tomo un pasaje:

[...] los objetos *queer* –esa silla incómoda, la mesa que de repente brilla por su presencia– no se desvanecen en el trasfondo. Los objetos *queer* se resisten a fusionarse en el segundo plano de las cosas. La pandemia, que no nos ha dejado olvidar el límite material de nuestra experiencia, también ha obligado a la mirada, a todos nuestros sentidos, a reconocer los objetos de los que dependemos en su valor de uso (y no en su valor de cambio). Los sartenes, despostillados, ya casi sin teflón. El matamoscas. El sofá, que se ha movido de la sala donde nadie lo utilizaba hacia la barra de la cocina, donde es posible recostarse a leer algo mientras hierve el agua. La suela de los zapatos, con las huellas del afuera que dejamos a la entrada. La materialidad del hogar nos circunda, nos cerca, a algunos hasta los asfixia, pero al final del día está aquí, físico y sólido, contra las borrascas de la información y el miedo, en un tú a tú contra la abstracción del Estado y el capital, incitándolos o conminándolos a saberse cuerpo de nuestro cuerpo.⁵

⁴ En el capítulo “Los objetos en tiempos de guerra” de mi libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (México: Paso de Gato, 2018) abordo las relaciones entre catástrofe social, alteraciones de los tránsitos cotidianos de los objetos y teatro, a propósito de la obra de Tadeusz Kantor.

⁵ “Del verbo tocar: las manos de la pandemia y las preguntas inescapables”. Especial: Diario de la Pandemia, *Revista de la Universidad de México*, abril de 2020, www.revistadelauniversidad.mx/articles/6428d816-f2cf-420d-977e-c9c0f8fc7427/del-verbo-tocar-las-manos-de-la-pandemia-y-las-preguntas-inescapables. Consultado el 22 de agosto de 2020.

En estas palabras encuentro una resonancia esencial para desentrañar las distintas poéticas de lo doméstico, sucedidas a la par de esta atmósfera de irrealidad. Esa condición *queer*, o extraña de la materialidad que reclama su sitio y está aquí para anunciar algo, para afectar-nos y liberarse de su posición silente. A este giro perceptivo le beneficia el uso de dispositivos de filmación (desde los más sofisticados a los más “caseros”). El ojo de la cámara que se entromete ahí donde el ojo humano no llega es un aliado del tiempo de los objetos. Las experimentaciones de registro funcionan como encuadres específicos que construyen un marco preciso para aquello insignificante que de sólo se pierde en la abundancia de los estímulos de la vida.

La intimidad para con lo no-humano se crea a través de esta intromisión digital que engrandece la micro-experiencia *matérica* y no es más que un desplazamiento de la proximidad inherente al teatro de formas animadas en general (públicos reducidos, cercanía con la audiencia debido al trabajo con la pequeña escala y sus gestos ínfimos) encauzado por la propia situación de emergencia. Un contacto que no sabemos ni cuándo ni cómo podrá volver a defender la plenitud de su experiencia presencial.⁶

Con mi compañía de teatro de objetos documentales, Oligor y Microscopía, nos adentramos en este uso para una video-creación llamada *Zurcido invisible*, que forma parte del ciclo *Escena viva: intervenciones al espacio doméstico*, organizado por Gabriel Yépez, en el departamento de Artes Vivas del Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México.⁷ La pieza descubre nuestra casa, como una casa anterior por lo que guarda en su memoria: el confinamiento de una mujer que, por motivos de género, no pudo estudiar y se vio privada de su libertad hasta que pudo casarse. Su adolescencia destinada al cuidado de lo doméstico y de las necesidades del padre y del hermano dejó su huella en múltiples objetos que todavía están en nuestro entorno y que aún utilizamos.

Nuestros confinamientos, tan diferentes, se acompasaron de algún modo en este tiempo suspendido. En *Zurcido invisible*, el recorrido de la lente de la cámara busca transmitir esta sensación de encuentro a través de aquello que tocamos tanto ella como nosotros en épocas diferentes y que, al final, se convierte en una pregunta implícita sobre las políticas invisibles del cuidado. Este ejercicio nos marcó especialmente, porque pese a que nos dedicamos al universo objetual, nuestra conciencia material no había alcanzado

⁶ Al día de hoy que escribo esto, 22 de junio del 2020, en España se prevé que los teatros vuelvan a sus funciones regulares, pero con el tercio de su aforo y respetando un metro y medio de distancia entre espectadores, entre otras normativas. Esto es que si en mi obra entraban cuarenta y ocho personas, ahora entrarán doce, distantes y con mascarilla. Una modalidad que con mi compañía, Oligor y Microscopía, estamos próximos a vivenciar.

⁷ El registro se puede ver en: www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artesvivas/escenaviva.html

a percibir ese otro encierro espectral que habitaba en nuestra casa, hasta que nos vimos retenidos, envueltos en el tiempo de excepción de la pandemia.

Es imposible prever lo que dejará el paso del trauma en nuestros cuerpos y cómo impactará en la imaginación escénica porvenir, y si realmente podremos hablar de “un antes y un después”. Pero la reconexión con la intimidad del propio cuerpo fuera de las dinámicas de explotación laboral, provoca, ciertamente, otra vivencia de los espacios, percibidos como en una condición refleja, en sus más mínimas insinuaciones, mismas que no creo que pasen desapercibidas por los teatros de objetos en proceso de enunciación. Sólo espero que no perdamos la memoria de las afecciones de este detenimiento, de este impacto en la subjetividad singular y colectiva.

Volver a los escenarios

Vivian Martínez Tabares¹

El impacto de la pandemia COVID-19 sobre las artes escénicas es demoledor, porque las limitaciones preventivas que impone un virus de alta capacidad de contagio se oponen directamente a condiciones intrínsecas de su naturaleza, pues probablemente son las que involucran más la intimidad del ser humano. Artes vivas que se construyen colectivamente desde la presencia y a través del contacto más o menos cercano entre los cuerpos, además de que se concretan en el intercambio en vivo y frente a frente con los espectadores; acostumbradas a retroalimentarse de su energía, se ven amenazadas en su esencia.

La profusión de iniciativas desarrolladas por los artistas al reproducir espectáculos por numerosas plataformas virtuales o transmitiéndolos vía *streaming* habla de la urgencia por comunicarse con su público y con los colegas del oficio. Es un grito de atención sobre una actividad que les/nos es entrañable y necesaria, además de una forma de ocupar activamente la mente y/o el cuerpo, como antídoto contra la soledad y el aislamiento, contra el tedio y la muerte; en algunos casos, además, representa cierto ingreso económico para paliar la crisis que se cierne sobre buena parte de la escena, especialmente en América Latina, donde escasean políticas culturales que valoren el arte y protejan la labor de los artistas, donde muchos padecen de precarización laboral y de falta de seguros médicos y sociales.

He ayudado a difundir anuncios y enlaces de muchas de esas presentaciones virtuales, que saludé con alegría en sus inicios, por lo que contenían de resistencia; comienzo a sobresaturarme de ellas, porque ni la pantalla de la computadora, ni ninguna otra por

¹ Directora de la revista *Conjunto*, Casa de las Américas, Cuba. e-mail: vivianmtmr@yahoo.es

grande que sea su formato, suplen la experiencia viva del convivio, el enlace invisible, pero palpable, que se tiende el entre actor y el espectador, a nivel de la atención, la concentración, las emociones, y a través de un frágil, pero enorme, compromiso psicofísico en ambas direcciones. Cada vez más me convenzo de que cuanto antes sea posible, hay que volver a las salas y a los espacios alternativos, y aun con medidas de protección, salvar el encuentro, no vaya a ser que algunos –sobre todo, aquellos con poder de decisión– lleguen a creer que esas nuevas formas puedan ser un sustituto práctico, más viable y rentable, a largo plazo, para el teatro, la danza, el performance o el circo.

Escribo desde Cuba, donde el Estado se empeña en la informatización de la sociedad, pero donde aún padecemos severas limitaciones que nos impiden acceder a muchas de esas transmisiones por poco ancho de banda y por carencias económicas, muchas de ellas derivadas del bloqueo económico del gobierno de los Estados Unidos. He replicado, por las redes sociales, enlaces de espectáculos de calidad apreciable que conozco, puesta en función de promoverlos para otros artistas y públicos, sin que yo misma ni mis coterráneos hayamos podido disfrutarlos.

Sin embargo, retomando el hilo del discurso, más allá de lo que ocurre sobre las tablas, ¿qué quedaría para los espectadores, mortales que acudimos a las salas a recibir una sacudida al intelecto y a los sentimientos, a encontrar explicaciones para tantas inquietudes sociales y existenciales, que nos permitan penetrar con mayor lucidez la compleja realidad del mundo de afuera, encontrar fuerzas para lidiar con nuestras contradicciones y seguir batallando contra adversidades e injusticias? Perderíamos la ocasión de volver a ser, regularmente, parte de un rito que alimenta nuestro espíritu y fortalece nuestra condición humana y nuestra voluntad ciudadana. Renunciaríamos a la emoción y a la expectativa de integrarnos voluntariamente con otros, para vibrar juntos al ritmo de respiraciones suspendidas, risas, toses incómodas y chirriar de lunetas, claves inequívocas de reacciones conocidas que procesamos juntos como coro.

Quienes reflexionamos sobre el teatro, solemos insistir en su condición de arte vivo e irrepetible. En estos tiempos, reafirmo cómo ambos adjetivos tienen que ir indisolublemente juntos, como garantía del encuentro y el disfrute con una forma de creación que jamás agota sus armas, y que mantiene la capacidad de renovarse y de crecer –o decrecer y morir– ante nuestros ojos.

El *tecnovivio* será siempre un vehículo útil para apreciar formas escénicas distantes en el tiempo o en el espacio, o que por su magnitud, presupuesto y especificidad que las hace imposibles de trasladar, no nos son accesibles. Para los profesionales de la escena –críticos, investigadores, estudiantes–, es también una forma de acceder al teatro o la danza del pasado, irrecuperable de otro modo, a sabiendas de que se está viendo teatro o danza grabados y que la mediación impide apresar una parte importante del hecho artístico; también

es la forma de volver una y otra vez a visionar una representación concreta para analizar aspectos técnicos y soluciones específicas con propósitos de estudio.

El *tecnovivio* ha sido, de hecho, un lenguaje más del cual el teatro se ha apropiado, como recurso útil de complemento, contrapunto, o arma de amplificación de la mirada, pero integrado a la dinámica vital, que en definitiva domina la calidad viva de la acción. Las alternativas del *tecnovivio* no son nuevas ni resultado de la pandemia. La escena también ha ensayado antes, radicalmente, con montajes que se concretan de manera interactiva y simultánea desde distintos puntos del orbe, pero éstos no se han planteado desterrar la condición primigenia, sino coexistir con ella (Carreira, "Performance"). Su principal limitación es que, por mucho tiempo, en las condiciones de desigualdad socioeconómica del mundo, y conscientes de la diversidad cultural en que inserta cualquier práctica, esa opción estaría muy lejos de llegar a amplios sectores del público.

La pandemia ha instaurado en nosotros altos niveles de incertidumbre, por lo que aún me resulta difícil discernir nuevas performatividades y corporalidades como reales aportes a la teatralidad que hayan llegado para quedarse. Las urgencias del día a día y la precariedad de medios en las condiciones de encierro dejan ver propuestas con sentido minimalista, en las cuales la pretendida síntesis sacrifica matices y riqueza expresiva, por lo que espero que sean sólo alternativas de ocasión. Loables y sostenibles a mi juicio son las nuevas formas de la escena de la calle, como las prácticas de artistas circenses venezolanos y de los grupos de Matanzas (Cuba), con espectáculos y acciones para espectadores en balcones y ventanas, con lo que se potencia además el componente comunitario.

En mi país, inmerso hace más de 60 años en un proceso revolucionario de justicia social y orientación socialista, en el cual la cultura goza de una atención prioritaria, el Estado y el Ministerio de Cultura han sabido proteger la escena y a sus agrupaciones y artistas en tiempos de pandemia. Cuba reportó el primer caso de contagio el 11 de marzo de 2020 y el 15 se cerraron los teatros y otros espacios públicos; asimismo, se decretó el aislamiento social.² Todas las provincias excepto La Habana, que lo hizo recientemente, entraron en la primera fase de recuperación el 17 de junio, lo que abrió la posibilidad a los artistas de comenzar a ensayar según protocolos sanitarios de protección, con vistas a prepararse para el futuro, cuando se reabran los teatros con otras medidas (uso obligatorio de mascarillas y desinfección a la entrada para el público, ocupación de asientos alternos, etcétera). Durante dos meses de inactividad, los artistas escénicos afiliados a grupos y compañías estables mantuvieron protección salarial completa y, en el tercero, el 60% del ingreso regular para quienes no podían ejercer ninguna actividad; los que

² Por insistencia de la psicóloga Carolina de la Torre, en mayo, el término oficial se cambió por aislamiento físico, mejor ajustado a la realidad.

mantuvieron acciones de cualquier tipo percibieron el 100% de sus salarios. Para los actores independientes, que cobran según trabajen, se equiparó el tratamiento salarial al de los primeros, tomando como referente su evaluación técnica. Cada agrupación con sede propia la ha mantenido, aún cerrada, en algunos casos con labores de reparaciones y mantenimiento, igual que las principales salas y teatros de uso colectivo.

Hemos gozado de relativa tranquilidad, gracias también a un sistema de salud capaz de manejar con excelencia la COVID-19, como resultado del derecho universal a la medicina gratuita –desde la atención primaria (médicos de la familia y policlínicos), hasta hospitales e institutos especializados– para toda la población, con un fuerte componente preventivo y pesquisas casa a casa. No obstante, sufro la situación de los artistas del mundo y especialmente de los de América Latina y el Caribe, donde tantos amigos teatreros sobreviven a duras penas al abandono de sus gobiernos neoliberales a falta de políticas culturales. Innumerables grupos han perdido salas por no disponer de recursos económicos, pues normalmente no tienen garantizados salarios ni subvenciones.

Urge que estados y gobiernos respalden el arte y la cultura, como expresión de identidad, patrimonio humano y sostén espiritual de los pueblos. También, que concienticemos como ciudadanos –y sobre todo los decisores–, que de esta pandemia y de esta crisis planetaria sólo nos salvaremos juntos.

Fuente consultada

Carreira, André. 2017. “Performance entre lo real y lo virtual: el proyecto *Odiseo.com*”. En *Territorio Teatral* núm. 15. Revista digital, disponible en línea.

¿Qué tecnologías? ¿Qué expolios? ¿Qué teatros?

Rubén Ortiz¹

I

En 1918, Vladimir Maiakovski se acerca al chofer del comisario de Educación ruso, Lunacharski, para leerle su obra *Misterio bufo*. El chofer lo escucha y bajo el compromiso de la insistencia, elogia la obra del poeta. Más tarde, el chofer le comentará a Lunacharski que, verdaderamente, no entendió mucho. La obra, sin embargo, se estrena como parte del primer aniversario de la Revolución rusa, bajo la dirección de Meyerhold.

Poco tiempo después, Maiakovski, además de diseñar números para el *clown* Lazarenko, hará también piezas cortas para *La blusa azul*, periódico escénico viviente que se mueve en plazas públicas, y que tendrá tal importancia que será replicado por más de 300 compañías en la nueva Unión Soviética y en algunas ciudades europeas. Asimismo, el impulso dramático y escénico de Maiakovski se metamorfoseará en imagen cuando, en 1920, desde la agencia de comunicaciones ROSTA llene de carteles satírico-didácticos las vitrinas de las tiendas.

Las famosas ventanas ROSTA se hacían con la premura de los nuevos medios: las noticias llegaban por telégrafo a la agencia, donde los artistas ilustradores elegían las más relevantes para el público, corrían al escritorio y luego a la imprenta, para que a primera hora de la mañana el público se acercara a ver las ventanas. El nombre de *ventanas* venía básicamente por

¹ Creador escénico e investigador, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, INBAL, México. *e-mail*: rubgomer@gmail.com

la composición del cartel en cuatro imágenes; dos arriba y dos abajo en el papel y podemos pensar fueron algo más que sólo una serie de caricaturas montadas en un papel. Su composición correspondía con una brevísima dramaturgia que planteaba: tema, desarrollo, peripetia y desenlace; y donde, en el caso de Maiakovski, podemos adivinar el gesto de la lectura de la obra al chofer del comisario. Las preguntas formales no estaban dirigidas tanto al medio (¿el pensamiento dramático debe hacerse en los teatros?), ni al estilo, sino al punto de encuentro entre la obra y el público.

Pero esta metamorfosis de pulsiones artísticas no era exclusiva de Maiakovski, estaba en gran cantidad de artistas que apostaron por el mundo nuevo que parecía avecinarse. Por citar un ejemplo más, el trabajo cinematográfico de Dziga Vertov se sumó a los trenes de agitación que recorrían el gran territorio ruso para mostrar, a través de documentales montados por él, las diversas formas de vida del territorio, así como la cadena de producción los productos básicos. Mostrando cómo un pedazo de pan disfrutado en Moscú era amasado por cocineros, la masa era fabricada por obreros, el grano llevado en carros por cocheros y cargado por trabajadores que, por medio del ferrocarril, se vinculaban con las familias campesinas las cuales, además, eran ayudadas por los jóvenes pioneros. Vertov se oponía, así, al uso ilusionista del cine, pero también desmontaba el ciclo de producción, distribución y exhibición del cine al uso.

II

Pareciera que en las emergencias encontramos dos tipos de preguntas: unas que nos llevan hacia la nostalgia por aquello que creemos perdido y otras que apuntan hacia el presente: ¿qué hacer? Se trata bien de las preguntas por la *esencia* o bien de las preguntas por la *estrategia*. De entrada vale decir que ningún arte se ha hecho con las primeras. O, en todo caso, habría que traer a cuento la frase de Godard: “La cultura es la regla, el arte la excepción”.

Y ese “¿qué hacer?” estratégico es, en primer lugar, la constitución de un teatro de operaciones: la puesta en cuerpo sobre un territorio que precisa ser cartografiado. ¿Qué flujos se mueven en este territorio? ¿Qué herramientas dan forma a ese flujo? ¿Hasta dónde ese flujo deprecia la vida y qué de él puede pervertirse para apreciarla? ¿Con qué cuerpos contamos? ¿Con qué saberes? ¿Qué tenemos que modificar en esos saberes para ser eficientes en este territorio?

Y el segundo movimiento no puede ser otra cosa que un ensayo. ¿Dónde emplazarse? ¿Cuál es el mejor lugar para el encuentro? ¿Qué protocolos podrían inventarse para que el encuentro suceda? ¿Qué escenarios imaginar para potenciar el encuentro una vez

que se dé? La estrategia, entonces, nos reserva una serie más de preguntas que no pueden ser sino preguntas situadas, nunca tan abstractas y vacías como “¿qué es el teatro y cómo preservamos su herencia?”.

Ahora bien, aunque las preguntas se sitúen en el epicentro de la situación, es importante hacer notar que una estrategia es lo contrario de la improvisación angustiada. Para hacer una cartografía eficiente hace falta la impaciente paciencia de la que, por ejemplo, hablaba Ludwik Margules con respecto a los procesos de asimilación de los actores. Más que una cabeza fría, hace falta comprender que toda situación está en marcha y es un proceso. Y para reconocerlo hace falta la pausa de la observación. La potencia mayor emerge desde un pensamiento situado que está en la paradoja de saberse en el proceso y, al mismo tiempo, poder interrumpirlo para generar un espacio que lo pueda analizar y confrontar.

III

El director ejecutivo de una farmacéutica declara hoy, 30 de junio de 2020, que:

[...] el remdesivir, un medicamento que acorta el tiempo de recuperación de enfermos de coronavirus, costará las siguientes cantidades: 2 mil 340 dólares, unos 54 mil pesos, para personas con seguro médico en Estados Unidos y otros países desarrollados. Cada dosis del medicamento tendrá un precio de 390 dólares y cada tratamiento implica unas seis dosis. El remdesivir costará 3 mil 120 dólares para pacientes con seguro privado. Lo que desembolsen los pacientes dependerá de su seguro, los ingresos y otros factores. “Tuvimos que desviarnos realmente de las circunstancias normales” y ponerle precio al medicamento para garantizar un amplio acceso en lugar de basarnos únicamente en el valor para los pacientes, dijo.²

El enigma de este empresario, por supuesto, no es la preservación de la vida, sino la multiplicación del capital. Pero eso ya lo sabíamos.

Nuestro enigma (digo, de quienes hacemos práctica en territorio) no es el teatro, es un vértice donde x es el espacio común y y son las formas de vida. Y ese vértice se llama para nosotros *teatralidades*.

² “El remdesivir ya tiene precio; Gilead fija costo al fármaco contra coronavirus”. *Milenio*, Grupo Multimedia, 26 de junio de 2020, www.google.com/amp/s/amp.milenio.com/negocios/coronavirus-gilead-pone-precio-remdesivir-medicamento-covid. Consultado el 22 de agosto de 2020.

¿Qué es un espacio ahora mismo y cómo hacerlo común?

¿Qué formas toma la vida en las circunstancias presentes?

¿Qué pueden desatar las teatralidades en el entrecruce?

Nuestro enigma, ahora, son nuestros espacios y nuestras formas de vida en medio de una interrupción y de una transformación. ¿Qué potencias se pueden cernir de la situación y qué apuestan nuestros propios cuerpos y nuestra propia situación particular? Plantear preguntas. Dejar que el presente nos apele. Responderle. Nada que no hayamos hecho antes. Todo por inventar.

Fuentes consultadas

Meyerhold, Vselvolod. *Textos teóricos volumen 1*. Madrid: Alberto Corazón, 1972.

Peixoto, Fernando. *Maiakovski. Vida y obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

Encierro solar: un proceso voluntario

Elvira Santamaría¹

“**O**axaca, Oax., 3:20 am, 11 de mayo de 2020, año de la gran pandemia mundial del COVID-19. Yo, Elvira Santamaría, doy cuenta de estos días en este diario y en acciones en proceso...” Así inicié el diario escrito –con tinta de rosas elaborada por mí– que daría cuenta de mi hacer, pensar y sentir en la obra de proceso *Encierro solar*. Nadie dudará de que este encierro fue impuesto por la contingencia; yo afirmaré que lo realicé por voluntad propia.

El año pasado propuse al Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) un proyecto de obra de arte de proceso a ser realizado durante 20 días, para trabajar la vivencia y transformación del tiempo y del espacio físico, psicológico y artístico como ejercicio creativo de resiliencia performativa. La intervención sería parte del proyecto Corpología de la Resiliencia Performativa, apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Mi propuesta planteaba una inmersión, mediante procesos *duracionales* de arte acción, en el duelo humano, la resiliencia y la elaboración simbólica contra la deshumanización.

Antes de la infame pandemia, la visión de esta obra partía de una de las ideas que me llevaron a hacer performance hace ya casi 30 años: reinventarme el tiempo y espacio, así como a mí misma, ser yo misma materia de creación. Esta vez, para ello, tomaría como pretexto el número 20, en relación con un mes del año solar en la rueda del tiempo de los pueblos indígenas mesoamericanos, medición del tiempo terrenal-cósmico, que dejó de

¹ Artista de performance, Sistema Nacional de Creadores, México. *e-mail*: elvirasantamaria@gmail.com



Elvira Santamaría durante su obra de proceso *Encierro solar*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, mayo de 2020. Foto de Fausto Luna, cortesía de la artista.

existir a partir de la conquista española. Aparte de la observancia de eventos naturales, planetarios y cósmicos de la época prehispánica, se encuentra una serie de factores de tiempo –económicos, sociales, políticos e ideológicos– que estructuran la vida de los seres humanos en cualquier sistema.

Así pues, quise crear un sistema de tiempo fuera de los ritmos, hábitos y procesos acostumbrados tanto de nuestra vida cultural como individual y, en la medida de lo posible, crear una estética del tiempo. Concreté dicha meta a partir de un proceso de destilación para producir tinta de flores y agua aromática. Para lograr esto, concebí una serie de acciones concretas y repetitivas, realizadas de manera lenta y ceremoniosa, a la vez que lúdicas e improvisadas. Trabajé con ritmos arrulladores, meditativos, calmantes, para darle al producto, la tinta, un carácter especial. Ya no sería una tinta ordinaria, sino significativa principalmente por su confección temporal. Esta estética del tiempo en la producción

de tinta se articularía con mi deseo por realizar una escritura performática. Organicé el tiempo de la obra en un sistema que iba menguando una hora por día: el primero realizaría 20 horas continuas de proceso; el segundo día, 19; el tercero, 18... hasta el último que culminaría con una hora de acción para finalizar toda la obra. En total fueron 210 horas de proceso, incluyendo tiempo suficiente para desayunar, comer y apenas dormir.

No sin ciertas dudas, acepté la propuesta que me hizo la directora del MACO de transmitir todo el proceso en vivo. Lo tomé como una manera de cuestionar mis emociones: el miedo a fallar, a lastimar mi imagen y a traicionar uno de los principios que tanto he cultivado sobre el arte acción: ser, infaliblemente, una forma de arte presencial. Me pregunté cuál sería el límite de la *presencia* y pensé que podía trasladar el principio de la obra presencial a mis propios límites preconcebidos, cosa que en otro contexto quizás nunca hubiera pensado y menos buscado. Acepté emprender este largo proceso en presencia de una sola cámara para una transmisión en vivo por YouTube. Me comprometí a atravesar estos días cruciales en el desarrollo de la pandemia en México, para generar un proceso de deconstrucción y reconstrucción, tanto física como simbólica, de materiales y elementos, posiblemente estimulantes, abiertos y generosos para la facultad simbólica de la psique en estos duros momentos. Sabía que con este trabajo pondría a prueba mi resiliencia como ser humano y artista.

Al ver que el nuevo plazo de alerta máxima se extendía hasta el 30 de mayo, pensé en sincronizar el final de la pieza con este segundo y crítico plazo de la cuarentena. Empecé la obra a las 24:40 horas del día 11 de ese mes, después de una breve inauguración que incluyó un modesto brindis con mezcal “a sana distancia”. Es así como, prescindiendo del espectador, testigo o *viviente* en/de mi obra, empecé el proceso sintiendo que tenía el deber de potenciar la acción en el estrecho cuadro de la cámara de video. También debí salir varias veces de los ritmos de “mi tiempo” para lidiar con problemas técnicos de la transmisión en vivo. Eventualmente pude retomar la idea original de que la obra, como la vida, se estructura en la inmediatez y fluidez del presente, y me entregué a la convicción de que todo lo que sucedía era parte del proceso.

Hubo momentos difíciles. El cansancio acarrearía un abismo de dudas las primeras noches. Escribí en algún momento de la segunda madrugada: “esta noche tan oscura de tan noche. Soy la única testigo de estas horas”. Pero a medida que avanzaba, todo fue transformándose en aventura, con problemas, riesgos prácticos y torbellinos en la mente, pero con hallazgos, sucesos interesantes y momentos de claridad y seguridad. ¡Qué alegría al amanecer! Mi cuerpo empezaba a resentir fuertemente la falta de sueño, pero no cedí en el ritmo de mis tareas: a cada hora, ponía un clavo en la pared, le cortaba el tallo a una rosa y la incrustaba en el clavo, una suerte de pequeño “empalamiento” (horrible asociación que tuve bajo la influencia del desánimo). Al término del primer día, tenía una línea de 20 rosas rojas en la pared para marcar 20 horas de proceso.

Entre el montaje de cada rosa realicé otras actividades: escribía con tinta de rosas preparada para iniciar el diario de escritura automática; improvisaba rutinas de movimientos corporales en el espacio; hallaba gestos que me confortaban; jugaba con las varas de las rosas; contaba del uno al veinte en voz alta en diferentes idiomas, los mezclaba todos: *uno, two, trois, vier, cinco, six, sept, acht, nueve, ten, onze, zwölf, trece, forteen, quinze, sechzhen, diecisiete, eighteen, dix-neuf, zwanzig!* Sobre todo, observaba lo que pasaba por mi mente, lo que se me ocurría; advertía la extraña influencia que a veces tenía la cámara sobre mí. Entre un proceso cuasi-artesanal, cuasi-artístico, cuasi-*atelier*, cuasi-poético, cuasi-anti-capital, cuasi-*elvirasantamaria*, realicé una suerte de *passage*, una travesía o viaje en el inconsciente. Pude disfrutar de una poesía emergente para mí misma, que registré en textos escritos sobre diversos pliegos de papel artesanal. Manipulé estos pliegos para convertirlos en estructuras espirales que rodeaban mi cuerpo.

En algún momento me vinieron a la mente los 27 años que pasó Nelson Mandela en una de las peores prisiones de Sudáfrica y los 20 años durante los cuales Aung San Suu Kyi² mantuvo prisión domiciliaria en Myanmar, país en el que estuve el año pasado haciendo otra obra de proceso. Pensé en mis amigos, los artistas birmanos Htein Lin y Aye Ko que vivieron la brutalidad de la dictadura y un cruel confinamiento carcelario, así como de tantos y tantos presos en las cárceles de México y el mundo. Lejos estoy de compararme con ellos, pero durante estos meses un virus nos obligó al confinamiento involuntario, estado de sitio de un régimen sanitario y capitalizable. *A virus suelto, ganancia del biopoder.*

Encierro solar fue un laboratorio de la imaginación y de la mente, para ejercer el aquí y ahora a través de la acción. El proceso llegó a convertirse en un ágora de diálogo conmigo misma, a la vez que una negociación con instancias que nos condicionan. Debaté mucho con mis ideas sobre el arte, la vida y lo que quiero trabajar en relación con las personas que observan mi trabajo, como *vivientes* de mi obra en presencia y distancia. A través de este proyecto sigo indagando en la capacidad de la creatividad humana para realizar procesos de vida menos tortuosos, que alimenten nuestras esperanzas en la base del conocimiento de ese potencial.

Sin proponérmelo, *Encierro solar* resultó en una instalación que muestra los vestigios del laboratorio para destilar flores, las botellas y sus tintes ordenados sobre la pared como una pirámide invertida. Emergió en aquel espacio una cartografía de mis intereses, emociones y visiones, registrados a través de la escritura automática sobre papel artesanal, la yuxtaposición de objetos y los restos orgánicos de las flores. En estos momentos en que la pandemia parece extenderse sin fin, la instalación aguarda paciente la apertura del museo para que alguien pueda un día acudir a vivirla en persona.

² Prominente política birmana, Premio Nobel de la Paz 1991.

Reflexiones pandémicas desde el teatro independiente

Alejandra Serrano¹

Partamos de lo evidente: estamos en crisis. No sé por qué últimamente siento que lo olvidamos y hacemos foros buscando respuestas imposibles a preguntas nunca antes formuladas en medio de una tormenta que no termina de pasar. Me da la impresión de que la ansiedad por respuestas, por querer racionalizar lo que estamos viviendo, es un intento por acelerar la “vuelta a la normalidad” o, por lo menos, a la cordura personal. En mayor o menor medida, todos hemos sufrido pérdidas.

Una y otra vez preguntamos a los creadores: ¿hacia dónde va el teatro?, ¿consideras que es teatro esto que estás haciendo?, ¿crees que van a permanecer estas nuevas experiencias? Y, en general, la respuesta es la misma: no sé.² Lo que es claro hasta el momento es que se trata de un impulso vital, tanto el generar estas experiencias virtuales como el no hacerlo. Es decir, la resistencia está en ambas posturas y, aunque la reacción es diametralmente opuesta, el impulso es el mismo: la pérdida.

Las artes escénicas no sólo perdieron al público, también perdieron el cuerpo. Quizá lo entiendo porque he pasado por lo mismo: en marzo, escribía una especie de rezo al vacío

¹ Gestora e investigadora, Área 51 Foro Teatral, México.
e-mail: area51.foroteatral@gmail.com

² Ver, por ejemplo, las notas de Fernando de Ita: “¿Sin presencia no hay teatro?” *Teatromexicano*. No. 63. 11 de mayo 2020 <http://teatromexicano.com.mx/8674/sin-presencia-no-hay-teatro/>; Rodolfo Obregón: “Nuestra malditas manías”. *Teatromexicano*. No. 63. 15 de mayo 2020. <http://teatromexicano.com.mx/8680/8680/>; y Alejandra Serrano: “La resistencia del teatro”. *Teatromexicano*. No. 63. 16 de abril 2020. <http://teatromexicano.com.mx/8649/la-resistencia-del-teatro/>

sobre la presencia en el teatro. Al ver las posibilidades que empezaban a circular ya en el ámbito virtual y, viendo cómo ha ganado terreno la tecnología en los espacios teatrales, vislumbraba aterrada un futuro donde existirían primordialmente estas expresiones en la escena contemporánea, dejando a la resistencia obligada a presentarse en parques y plazas con otros formatos. En cambio, ahora observo el fenómeno con menos recelo; por supuesto, extraño la presencia física de los cuerpos, pero no niego el encuentro que se produce en las experiencias virtuales y observo la potencia creativa.

Quien ha vivido una muerte cercana en medio de la pandemia sabe que no sólo se pierde a la persona, sino el consuelo del luto en compañía, el abrazo. Estamos en un luto permanente de todo aquello que nos hace sociedad y, por lo tanto, humanos. “¿No es cierto que perder nos suscita deseos después de que el luto nos haya inmovilizado?”, nos pregunta Didi-Huberman (17). La pérdida como un lugar de creación y de esperanza, incluso en medio de la incertidumbre; todos hemos perdido en esta pandemia y todavía nos falta mucho por andar.

En este sentido, la creación de la Asociación Nacional de Teatros Independientes (ANTI) no sólo es una forma de resistencia, también es una forma de pensar en el futuro. Ha terminado ya la Jornada Nacional de Sana Distancia en México y sin embargo no es claro cuándo podremos volver a los teatros, no sólo por los permisos, sino por la propia seguridad de los grupos y las personas. En cuanto empiezas a pensar en la “nueva normalidad” como una posibilidad, los contagios se multiplican y nos volvemos a esconder. ¿Cómo invitar al público a salir de sus casas con confianza? La virtualidad sigue siendo el refugio y el Antifestival surgido de esta nueva asociación es un paso agigantado en la relación de los creadores con estas plataformas.

La premisa del Antifestival –para diferenciarse de los contenidos ya existentes en línea de forma gratuita– fue realizar funciones en vivo durante el verano de 2020. No todas las compañías tenían un proyecto de esa naturaleza, por lo que también se incluyeron obras en video de buena calidad con una charla en vivo al final. Se programaron –del 15 al 30 de junio– 20 experiencias en tiempo real y 19 obras en video, además de charlas, conversatorios, mesas de discusión y talleres en un periodo de 15 días con 58 actividades. En este festival nacional, independiente, participaron 18 estados y más de 30 salas autónomas. Es el festival de artes escénicas independiente más grande que se haya convocado en nuestro país, con más actividades y más estados participantes que la mayoría de las Muestras Nacionales de Teatro. No habría existido sin la pandemia, sin la imposibilidad del encuentro físico, porque ¿quién en su sano juicio hubiera organizado un festival de teatro virtual?

Por otro lado, el hecho de que se hubieran vendido boletos en línea y se hicieran las funciones en Zoom fue posible gracias a que la gente ya tenía más de dos meses familiarizándose con estas herramientas. Los pagos en línea, por ejemplo, hasta principios de la

segunda década del siglo XXI, continuaban generando resistencia en la población mexicana con acceso a internet.

Algunas de las críticas hacia estas actividades señalan que se excluye a quienes no cuentan con acceso a internet, lo cual es cierto. Sin embargo, el teatro presencial también es excluyente, desde la capacidad del propio teatro, hasta la ubicación, la dificultad de trasladarse al foro, sin hablar del costo del boleto. Entonces, el resultado de poner de manifiesto las limitaciones tanto del teatro como de la virtualidad me parece positivo. Por un lado, tenemos que exigir políticas culturales que nos permitan atender y generar más públicos; por otro, debemos entender el acceso a internet como un servicio básico, ligado al derecho a una vida digna. Esto último es una discusión que tiene varios años desarrollándose en algunos grupos reducidos con poca atención del público en general. Creo que la pandemia cambiará esa percepción, o al menos eso espero.

A mi ver, la pregunta relevante de esta pandemia no es si las “nuevas formas” continuarán desarrollándose o hacia dónde se perfilan. Creo que la pregunta dolorosa es: ¿qué tan fuertes serán los lazos a distancia que generamos durante la pandemia? Cuando reanudem nuestras actividades, ¿necesitaremos de los otros, de los que no están cerca?

Fuente consultada

Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2018.

Cabareteando ando en pandemia

Cecilia Sotres¹

Si estás leyendo esto es que sigues con vida y te interesa el teatro; eso, en tiempos de pandemia, ya es ganancia. Esto parece ciencia ficción, pero no lo es; la ficción nunca supera a la realidad. Lo que hoy vivimos es como un sueño perturbador del que no podemos despertar. Érase una vez hace tanto tiempo o tan poco... un 14 de marzo, que cuatro mujeres locas, liosas, cabareteras, llamadas Las Reinas Chulas, dimos la última función en nuestra casa, el Teatro Bar El Vicio (en Coyoacán, Ciudad de México), antes de que comenzara el confinamiento por el COVID-19. La afluencia de la gente ya había disminuido desde una semana antes y, aunque en esa fecha, aún no era obligatorio, por el bien común decidimos cerrar nuestras puertas el 15 de marzo.

No dimensionábamos lo que estaba sucediendo. Apenas unos días antes, el 8 de marzo, millones de mujeres en el mundo habíamos salido a marchar y defender nuestros derechos. Una semana después, estábamos encerradas en nuestras casas. Encerradas de nuevo, pasamos de ocupar el espacio público a regresar al privado, sin tener otra opción. Pensamos que iba a ser cosa de unas pocas semanas, un poco más que con la crisis de la influenza, pero nunca nos imaginamos que el teatro iba a estar cerrado meses y meses, pues hasta este momento (21 de junio de 2020) no sabemos cuándo reabriremos y bajo qué circunstancias, probablemente en septiembre u octubre y con el 30% del aforo, con la preocupación de que mucha gente tendrá miedo y ya no querrá salir o no tendrá recursos para ir al teatro o la combinación de ambas circunstancias. Lo único cierto es la incertidumbre.

¹ Actriz y directora, Las Reinas Chulas, México. *e-mail*: cecisotres@gmail.com

Han sido meses dolorosos, de angustia, de miedo, pero también de mucho aprendizaje. Como cualquier teatro independiente, El Vicio vive al día y, cerrado o abierto, tiene que pagar más de 20 sueldos al mes, más los gastos básicos: renta, servicios, proveedores, impuestos, seguro social, permisos, etcétera. Los meses en que El Vicio “sale tablas” con sus gastos son ganancia.

Fue ante esta circunstancia, y al ver que la cosa iba para largo, que nos preguntamos qué podíamos hacer para mantener el espacio y regresar a lo que más nos gusta, a nuestro oficio: actuar y hacer cabaret, que he definido como “género teatral popular de resistencia que utiliza el tono farsesco, el humor para lograr una crítica política y social elaborada a partir de temas sinuosos y del uso de elementos satíricos e irónicos y con la participación activa y cómplice del público” (Sotres, 21). ¿Cómo lograr que el Teatro Bar El Vicio siguiera vivo y no se fuera a la quiebra, aun estando cerrado? Es importante decir que El Vicio es el epicentro del cabaret, es un espacio icónico de la Ciudad de México y, justo este año, cumple 30 años de ser cabaret (15 años como El Vicio y 15 como El Hábito). Antes, fue la casa del poeta Salvador Novo.

Aunque no teníamos la respuesta, sabíamos que no podíamos sentarnos a esperar, así que, a finales de marzo, con semana y media de teatro cerrado, sin pensarlo mucho, decidimos emprender diversos proyectos para tener recursos y solventar los gastos del teatro, la compañía y las personas que vivimos de este cabaret. Para empezar, propusimos, a la Secretaría de Cultura, el proyecto Cabarentena, que consistió en la realización y transmisión de 100 cápsulas cabareteras caseras durante el mes de abril, que abordaron con humor los temas urgentes de la cuarentena. Este proyecto lo planteamos no sólo para Las Reinas Chulas y El Vicio, sino para la comunidad cabaretera. Por otro lado, iniciamos la Chuliversidad, un proyecto con el diseñamos e impartimos cursos, talleres y clases diversas de cabaret, escritura y música.

Finalmente, nos propusimos hacer espectáculos de cabaret en línea. ¿Cómo se hace una obra en línea? ¿A qué nos íbamos a enfrentar? ¿Cómo lo tomaría el público? ¿Le interesaría verlas? ¿Cómo resolveríamos técnicamente? ¿Qué narrativa y recursos serían mejores para dar estas funciones? ¿Cómo hablaríamos de lo que estamos viviendo: del COVID-19, del dolor, de la muerte, del miedo, pero con tono cabaretero? Son preguntas que nos hemos ido contestando en estos meses.

El 4 de abril realizamos el primer experimento de cabaret en línea: fue un espectáculo-conferencia-cata de vinos que hizo Ana Francis Mor con uno de sus personajes consentidos, Santa Rita, y comenzamos a ver una ventana de oportunidad. El siguiente fin de semana era el sábado de la Semana Santa y, aprovechando la fecha, presenté “El Viacrucis en tiempos del coronavirus”. La plataforma de Zoom sólo aceptaba 100 personas; de pronto comenzaron a comprar boletos y cuál fue nuestra sorpresa que se quedó gente “afuera”, lo que nos orilló a crecer la capacidad de pantallas conectadas.



Imagen promocional de *La Casa de Papel de baño*, obra de "Cabarezoom" por Las Reinas Chulas, junio de 2020. Diseño y diagramación: Oswaldo García/Komune. Imagen cortesía de Cecilia Sotres.

Y es así que comenzamos a hacer más espectáculos a los que titulamos Cabarezoom; al principio, cada 15 días y después cada ocho: *La curva de la estupidez*, *Pongámonos a toda madre*, *El Buda en cuarentena*, *Homilía para una nueva normalidad*, *Bendiciones Chulas para la nueva normalidad*, en conjunto con artistas argentinos y, finalmente, el 13 de junio, estrenamos nuestro espectáculo más ambicioso en este formato, titulado *La Casa de Papel de baño*, en alianza con la dramaturga y actriz yucateca Conchi León. Fue uno de los 91 ganadores de la convocatoria Espacios Escénicos Independientes en Resiliencia. En síntesis, en estos tres meses hemos presentado ocho obras, once funciones y hemos tenido 114 aparatos conectados en promedio por función. Es importante decir que, de lo recaudado en todos estos proyectos que hemos emprendido, el 50% se destina a los salarios del personal del teatro.

Uno de los momentos más emocionantes de las funciones del Cabarezoom ocurre al final, cuando pedimos a la gente que prenda sus cámaras. En ese momento, podemos ver un cachito de sus vidas; nos comparten sus espacios privados, íntimos, sus salas, sus camas,

sus cocinas. Nos quedamos platicando y compartiendo; nos preguntamos cómo estamos, cómo sobrellevamos este período. Hemos llorado, reído, cantado con la gente y, así, estamos cerca en la distancia. Es un momento muy conmovedor.

Por supuesto que ya quisiéramos estar sobre nuestro escenario, bajo la luz del seguidor, escuchar en vivo las risas del público, pero siendo pioneras en esto de los espectáculos en línea, puedo ver la fructífera experiencia que nos ha dejado y que me lleva a muchas reflexiones tales como:

- La importancia de tener un discurso, algo importante que decir y que resuene en las demás personas. Eso es lo que nos ha hecho la compañía que somos y esto es lo que nos ha permitido hacer ocho obras distintas en tres meses y presentar espectáculos en línea. Ahora también toca reflexionar sobre los temas que la pandemia nos ha traído, como la crisis ambiental, la alimentación, la desigualdad brutal, la devastación de los ecosistemas, el futuro que queremos, entre muchas más.
- La relación con el espacio cambió; el espacio físico y el espacio virtual son universos completamente distintos. En el espacio virtual no podemos escuchar las risas ni los aplausos o comentarios del público que son un termómetro para quién hace comedia –lo cual, al principio, era de gran desconcierto–, pero a cambio de ello en el espacio virtual puedes tener público de cualquier parte del mundo. Tanto en las funciones como en los talleres ha habido gente de casi todos los estados de la República, así como de Centro y Sudamérica, Europa y Estados Unidos. Es decir, en el espacio virtual no existen fronteras, nos hemos acercado y hemos conocido personas que de otra forma no hubiera sido posible y eso es de celebrarse. Probablemente, seguiremos con este tipo de espectáculos y talleres aún cuando termine la crisis sanitaria.
- La infinita posibilidad de los lenguajes escénicos. Aprender este nuevo lenguaje que no es teatro, no es video, no es tele, no es cine, sino todo lo contrario y una mezcla de todo lo anterior. Con los equipos personales (celulares y computadoras obsoletas) y en nuestros espacios privados (dormitorios, baños, salas y comedores) comenzamos a jugar con el encuadre de las cámaras, con pantallas virtuales, las posibilidades de las plataformas, separar al público en escenas distintas, cómo iluminar con la lámpara de mi buró, etcétera. El salto técnico de nuestra primera función a la última ha sido notorio.

Podría seguir reflexionando sobre mil aprendizajes más, pero se me acaba el espacio. Sólo quisiera decir que no podemos ni debemos salir de la pandemia siendo los mismos que cuando entramos. La realidad de la gente de teatro se ha visto potenciada por esta crisis: no hay sueldos fijos, no hay seguridad social, no hay estabilidad. Los espacios teatrales in-

dependientes fuimos los primeros en cerrar y seremos los últimos en abrir, lo cual genera angustia, pero también se crean redes y soluciones en comunidad y equipo. Dice Eugenio Barba: “Se hace teatro por necesidad, de la forma que se pueda: en casa, por la calle, en lugares convencionales y no convencionales. Si se tiene la necesidad, se puede hacer también teatro en el infierno” (2020). Yo diría, se hace cabaret en el infierno y se cobra para seguir viviendo de ello.

Fuentes consultadas

Sotres Castillo, Cecilia. *Introducción al cabaret (con albur)*. México: Paso de Gato, Ediciones Chulas, 2016.

Barba, Eugenio. “Eugenio Barba, la hora de la transformación”. *Ovejas muertas*, El Colectivo del Texto, 25 de abril de 2020, ovejasmuertas.wordpress.com/2020/04/25/barba-transformacion/. Consultado el 22 de agosto de 2020.

Danzar desde el encierro a la pantalla

Margarita Tortajada Quiroz¹

El 29 de abril es el Día Internacional de la Danza (DID). La fecha es en honor del coreógrafo francés Jean George Noverre (1727-1810), quien impulsó una ruptura con las formas de hacer y vivir la danza escénica de su época. Buscó humanizarla, volverla expresiva, artística, y no un “divertimento” de cortes y diletantes “desprovistos de gusto”. De ahí su importancia como bailarín, maestro, coreógrafo y teórico, además de razón para que se festeje desde hace décadas en el mundo entero.

Quienes organizan esa fiesta son integrantes de la gran comunidad que practica ese arte y que son cómplices de su existencia. A pesar de la distancia en el tiempo y el espacio, han construido una subcultura común, que comparten y expanden; están unidos por sus conocimientos, tradición, experiencia, creencias, técnicas, repertorios y deseos. Podría decirse que los unen lazos invisibles que, de hecho, son prácticas corporales y maneras de ser, hacer, sentir y pensar que se traducen en formas materiales.

En 2020, ante el encierro en el mundo entero, el DID fue un pretexto para gritarle a la vida y hacer saber que la danza está presente, es necesaria, nos da fuerza y ayudará a combatir esta y todas las pandemias. Más que nunca, las personas que hacen danza dieron una muestra cargada de energía en defensa de sí mismas, su identidad y su labor, su aporte social, su saber incorporado que no cuenta con reconocimiento social, económico ni académico, pero que es fundamental en la cultura (y las culturas).

¹ Investigadora y docente, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, INBAL, México. *e-mail*: margaritatortajada3@gmail.com

Así, las redes estuvieron llenas de videodanzas, fragmentos de obras, otras completas, nuevas, antiguas, originales, pregrabadas, convencionales, alternativas, expandidas, restringidas y mucho más. Quisiera mencionar, en especial, dos eventos que se realizaron en México, ambos colectivos y llenos de emoción porque, como dijo Noverre, eran verdad y “hablaban con fuego y energía”, aunque con mediación de la tecnología.

De manera inédita, los hacedores de danza mexicanos, esparcidos por el país, acordaron bailar como un colectivo. Lo lograron, y cada estado (no todos) conjuntó su danza en un video en el que aparecieron juntos. El otro video partió de una iniciativa institucional: la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Las reglas: crear una danza con la música del Huapango de Moncayo para transmitir por Facebook ese mismo 29 de abril. Aunque inicialmente algunas cejas se levantaron, fue un éxito, la participación resultó abrumadora y la edición, un creativo ejercicio. En nueve minutos, vimos desfilar bailarines y bailarinas de todos los géneros y procedencias, niveles y tendencias, atuendos y lugares. Bailaron danza clásica, neoclásica, contemporánea, folclórica, bailes de salón, flamenco, jazz, *break dance*, tango, capoeira, árabe. Lo hicieron en solos, duetos y un cuarteto; en sus camas, en las carreteras, en terrenos despoblados, en las azoteas, escalando paredes, en pasillos, sobre la mesa, en la sala, en la cocina, en calles, en esquinas abandonadas, en patios traseros, en estudios con duela, en las escaleras, enmarcando su rostro, en las terrazas, en sillones, en cuclillas, sobre el pasto, el cemento, un cojín. La música intensa, *in crescendo*, mientras los y las bailarinas vestían largas o cortas faldas, jeans, trajes de charro, con cuera, con escobas, pelucas, cascos, rebozos, mantones, guantes, abanicos, hojas de plátano, pañuelos, flores, tocados, cabellos sueltos, sombreros, listones. Estaban descalzos o con zapatos, tenis, tacones, botas, botines. Cerraba Elisa Carrillo y un texto de la Coordinación que concluía con la frase “somos un solo corazón en movimiento”. Bien por todos ellos y ellas.

Con el alma llena de danza me dije que Noverre tenía razón. Que hay orden en la asimetría y la diversidad, que la danza es verdad y, sobre todo, es vida, aunque esté encerrada en una pantalla. Sin embargo, a lo largo de estos meses, aparecieron otros videos que me dejaron perpleja. Mostraban otra “danza” sombría, que se está realizando en centros de salud. Son videos cortos que ilustran el rito tan riguroso que significa vestirse y desvestirse para atender a los enfermos de COVID-19. Con esas ropas y aditamentos, las personas del servicio médico se crean otro cuerpo; borran el suyo y se unifican con telas, plásticos, colores, texturas, protecciones. Se han construido una estética propia. Este también es un rito mundial, como el del DID; también lo comparten quienes mantienen una subcultura propia, la de la medicina, y hacen la diferencia entre la vida y la muerte.

Es el cuerpo que la enfermedad les obliga a construirse a partir de ropa, lentes, caretas, guantes, peinados, zapatos. Portan otro cuerpo que ellas y ellos mismos, de manera cons-

ciente, se han creado (obligados), pero les impide moverse. Un cuerpo para la inmovilidad. Su “vestuario” es reflejo de miedo, precaución, profesionalismo, cuidado para con ellos mismos y el otro. Para “armarlo” y “desarmarlo” se necesita tiempo, parsimonia, atención, mucha atención. Se mueven lentamente, impiden todo contacto físico con los enfermos y, por eso, además de tantas batas y plásticos, se han puesto encima sus propias fotos. Es lo único humano que ven los enfermos. Su humanidad está en el cuerpo, pero de manera artificial, pues esas imágenes son producto de la tecnología.

Ese vestirse y desvestirse, ese prepararse para la enfermedad-muerte y salud-vida, para su trabajo profesional y su vida personal, su espacio público y privado, es como una coreografía. Hay uso de espacio, tiempo, movimiento, diseño, cadencia, cambio de dinámicas, intención. Hay acciones determinadas, predeterminadas, azarosas, hallazgos de cómo hacerlo (más rápido, mejor, más eficaz, más, más, más). Tras esos ropajes y coreografías dejan su identidad, se vacían (como en la danza Butoh) y no son en sí mismos, sino sólo en tanto “medio” de otra cosa, en este caso el consuelo, la cura, la esperanza, la medicina, el cuidado, el último adiós.

Son cuerpos ataviados de vida y muerte, de esperanza y fatalidad, todo al mismo tiempo, y hacen su danza, o su “instalación para cuerpo humano”, diría Lukas Avendaño. Viven con el cabello amarrado, los ojos apretados por los lentes, la frente presionada por las caretas, las orejas por los turbantes, las manos por los guantes. Son “otro cuerpo”, pero aprisionado, que les impide la movilidad, que no los deja respirar. Me imagino que llenos de olores (a gel, por lo menos), con palabras o sonidos que nadie puede escuchar. ¿Qué piensan? Usan tanto tiempo para vestirse y desvestirse que deben entrar en procesos reflexivos muy profundos. Igual que la danza colectiva del DID, este rito macabro es una coreografía. ¿Les ha modificado su visión del mundo y de su espacio escénico (hospital)? ¿Han estudiado sus textos, porque aparentemente tienen personajes muy específicos? ¿Hay libertad para cada uno, hay espacio para la “improvisación” o tienen “líneas” y conductas aprendidas que deben repetir?

Una de las críticas más fuertes que lanzó Noverre a la danza de su tiempo fue el uso que se hacía de máscaras y de vestidos. Las primeras porque eran “envoltorios espesos y groseros que ahogan los afectos del alma”, y los segundos porque carecían de “veracidad”. Pero ahora, en tiempos de pandemia y en la danza médica de los hospitales, tienen razón de ser, y también mueven y conmueven. Qué contrastes de las danzas encerradas entre cuatro paredes y una pantalla.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Archivo vivo en las prácticas performáticas

Claudia Cabrera*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza José Limón, INBAL, México.
e-mail: claudetta7@gmail.com

Recibido: 05 de marzo de 2020

Aceptado: 21 de agosto de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2651>

Archivo vivo en las prácticas performáticas

Resumen

En este ensayo se reflexiona sobre el sentido de *lo vivo* del archivo en prácticas performáticas contemporáneas. Para tal propósito, se abordan las problemáticas teóricas de documentar el acto vivo en relación con la actividad creadora de artistas del performance, abordando el trabajo del *performer* brasileño Paulo Nazareth, entre otros. Se plantea la necesidad de colocarse más allá del pensamiento lineal y binario, a fin de articular lo viviente con lo no viviente en otra estructura donde el movimiento sea a la vez origen y sentido del acontecimiento.

Palabras clave: Archivo; artes vivas; performance; acontecimiento; documento.

Live archive in performative practices

Abstract

This essay reflects on what the archive may have of “liveness” in contemporary performance practices. The author discusses the theoretical problems of documenting the “live act” in relation to the creative activity of performance artists, focusing on the work of the Brazilian performer Paulo Nazareth, among others. The author poses the need to place oneself beyond linear and binary thinking, in order to articulate the living with the nonliving in alternative structures where movement is both the origin and the meaning of the event.

Keywords: archive; living arts; performance; event; document.

Archivo vivo en las prácticas performáticas

Introducción

La fisicalidad del cuerpo y la co-presencia de los sujetos (productor y receptor) desempeñan un factor decisivo para el llamado giro performativo¹ de las artes contemporáneas. Desde esta perspectiva, las teorías de Erika Fischer-Lichte y Peggy Phelan exponen las problemáticas de documentar el acto vivo, a riesgo de traicionar el carácter de acontecimiento que, según las investigadoras, se da solo en presencia. En el plano de la teoría aparece una dicotomía que enfrenta el acto compartido *en vivo* con la generación del documento donde el acto vivo desaparece. Sin embargo, en la práctica, y desde sus inicios, artistas del performance han usado e integrado la documentación en su quehacer de tal forma que, en esos casos, se vuelve esencial para su práctica e incluso se contempla la reproductividad como parte del acto.

Un ejemplo de ello que aquí será tratado, entre otros, es el de Paulo Nazareth (n. 1977, Minas Gerais), cuya acción performática se realiza en largos trayectos que van acompañados de la documentación y difusión de las imágenes realizadas en el camino. Así, Nazareth

¹ Según Fischer-Lichte: “El giro performativo en los años sesenta iba de la mano de una nueva actitud ante la contingencia. Ésta no fue solo aceptada de manera predominante como condición de posibilidad de las realizaciones escénicas, sino que fue saludada con entusiasmo. El interés se centró expresamente en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoietico que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado final ha de ser de naturaleza abierta e impredecible” (*Estética de lo performativo* 80-81).

muestra y va creando un archivo virtual de lo que sucede en su andar, proceso que advierte el manejo del documento y el archivo como parte de la estrategia creativa.

El fenómeno referido es observado por Hal Foster (2004), quien lo llama “impulso de archivo” y lo reconoce como una tendencia en el arte contemporáneo. Desde esas perspectivas teóricas, me planteo las siguientes preguntas: ¿qué cambios implica esta cualidad en las prácticas artísticas?, ¿qué transformaciones se operan en el manejo del archivo y cómo intervienen en la construcción de la memoria?, ¿cómo se relaciona el documento con el acontecimiento?

Las prácticas artísticas que retoman este camino para su creación proponen una relación entre lo efímero y el documento que, entre otras cosas, no puede sostener un esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición. La ruptura de este esquema pone de manifiesto el carácter no lineal de los sucesos y la necesidad de buscar maneras correspondientes para experimentarlos y conocerlos. Sirve retomar las consideraciones de Walter Benjamin, filósofo que pone sobre la mesa la función política del uso del documento y el método de archivo para trabajar con la memoria. En algún sentido, se trata de una forma política de exposición que llama a recuperar la memoria y distinguirla de las formas tradicionales de abordar un suceso histórico con el uso del documento.

¿Documentar las artes vivas?

Para Peggy Phelan, el carácter de acontecimiento de las artes vivas –y por tanto efímeras– no puede ser documentado, pues en cuanto eso sucede se debilita e, incluso, traiciona su esencia. La autora afirma:

El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología (Phelan 97).

Sin embargo, el registro ha desempeñado un papel muy importante en la historia del performance y las artes vivas, no solo como información y soporte visual para los investigadores, sino para los creadores, quienes también lo han usado. Entonces, ¿qué lugar tiene el documento en las artes vivas?, ¿hay una verdadera oposición entre el documento y lo vivo? Para tratar de dar respuesta, es necesario revisar las características de este tipo de práctica.

Las artes llamadas vivas o artes de la presencia son realizadas y recibidas “en vivo”; las presencias del actor y espectador están implicadas en una acción que sucede en el “aquí

y ahora”. A partir de esa relación es posible el acontecimiento, un momento donde se experimenta un estado de liminalidad cuando oposiciones como espectador-*performer*, realidad-ficción, activo-pasivo, se unen y rompen con el esquema de “uno u otro” para vivir el “uno y otro.”² Desestabilizar estas dicotomías puede perturbar, es cierto, pero es la posibilidad para experimentar un reencantamiento del mundo que surge de ese cambio en la manera de verse a uno mismo, al otro y, finalmente, al mundo. La perturbación generada en la percepción da como resultado un acontecimiento. La transformación se apunta como categoría constitutiva de una “Estética de lo performativo” (ver Fischer-Lichte 104).

Según Fischer-Lichte, el giro performativo en las realizaciones escénicas ha desplazado la idea de obra por la de acontecimiento. Para que esto suceda, la investigadora sostiene que es primordial la co-presencia física del *performer* y espectador, en un momento específico cuando ambos experimentan un “bucle de retroalimentación autopoietico”,³ cuyo sistema autorreferencial no es susceptible de interrupción ni de control.

El carácter de estas obras o realizaciones escénicas es necesariamente contingente y efímero; por ello, no pueden estar destinados a la expresión de un sentido o intención dada de antemano. La experiencia directa produce el sentido y escapa a cualquier intento por anticiparlo y fijarlo. Además, el acontecimiento se da en presente, atributo fundamental del cual se deduce su desaparición. Sin embargo, hay ecos de lo sucedido en ese momento; su fuerza transformadora deja trazas, se convierte en un suceso personal y emergente que puede hacer mirar el mundo y a uno mismo de otra forma, acontecimiento que surge de una experiencia liminal que desestabiliza en ese momento concepciones del mundo, formas de entender los hechos y de comportarse, “podría describirse como un caos fecundo. Un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito, sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras” (Turner, *Antropología del ritual* 99).

Pero, según Phelan, aunque haya ecos de lo vivido, estos no se harán visibles: “El performance honra la idea de que una cantidad limitada de personas en un marco específico de tiempo/espacio participe de una experiencia valiosa que no deja huella *visible* tras de sí” (101. Las cursivas son mías). Por ello, queda suprimida la posibilidad de escribir sobre lo sucedido, ya que “escribir acerca de ello por fuerza cancela la ‘inrastreabilidad’ inaugurada

² Erika Fischer-Lichte explica que el sistema de oposiciones ha servido para percibir y regular de alguna manera la conducta: “Además de instrumentos para la descripción y el reconocimiento del mundo, los pares conceptuales dicotómicos sirven también, y principalmente, como reguladores de nuestro actuar y nuestro comportamiento” (“La teatrología” 28).

³ “La efectividad del bucle de retroalimentación autopoietico se opone a la idea de un sujeto autónomo. Se trata más bien de que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y que son, a su vez, determinados por ellos” (*Estética de lo performativo* 328).

dentro de esa promesa performativa” (*ibídem*), que aún no tiene alguna forma definitiva, más bien es la posibilidad de dar forma.

En esta línea de pensamiento, basada en la categoría de la presencia, no es posible fijar el acontecimiento en una forma material, porque, como señala Richard Schechner, es la acción la que constituye el performance, no los objetos. Por ello, se refiere siempre al carácter vivo (*práctica, evento, conducta*) y no al objeto o cosa que esté involucrado (*Estudios de la representación* 21). En consonancia con ello, Fischer-Lichte escribe: “las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad” (*Estética de lo performativo* 155). Todo apunta a una dicotomía entre lo vivo que estaría en el acontecimiento compartido, en oposición a lo que queda en el documento y/o objeto, lo no vivo.

Sin embargo, la investigadora alemana, al preguntarse sobre cómo se produce performativamente la materialidad en las realizaciones escénicas, ofrece un matiz en esta dicotomía y me permite pensar en una postura distinta con respecto a la documentación. La interrogante funciona, además, para cuestionarse cómo la práctica investigativa, que usa documentos, recopila objetos y escribe, puede ejercer una actividad donde se viva el estado liminal del acontecimiento, es decir, se trataría de averiguar cómo los documentos se pueden producir performativamente. Entonces, más que clausurar la posibilidad de una escritura o lectura de objetos-documentos de aquel momento, en el ámbito de la investigación, aparece la interrogante sobre el “gesto escritural” capaz de corresponder a la naturaleza del performance. ¿Qué tipo de gesto, acción o escritura se necesita para activar una experiencia?

Reproducción y archivo

Fischer-Lichte reconoce a los objetos y registros de las realizaciones escénicas como vestigios de lo sucedido; la duda es: ¿qué relación mantienen con el acto? La pregunta adquiere relevancia si consideramos la validez de la experiencia y conocimientos derivados de los vestigios y documentos. Al respecto, la investigadora Rebecca Schneider propone concebir la práctica de archivo como performance en sí, siempre y cuando se evite “la costumbre de examinar los restos performativos como una metafísica de la presencia que privilegia lo original” (233). Ya Derrida, en su conferencia “Mal de archivo”, se había cuestionado: “¿una *experiencia*, una *existencia* en general, puede recibir y registrar, archivar un acontecimiento... en la sola medida en que la estructura de esta existencia y de su temporalización haga esta archivación posible? Dicho de otro modo, ¿es necesario un primer archivo para pensar la archivabilidad originaria? ¿O bien al revés?”. La pregunta lleva pensar de otra manera el con-

cepto de archivo, cuyo acto constituiría lo originario; ese sería al acontecimiento siempre por venir y no un intento de fijar una presencia destinada siempre a desaparecer. De esa manera, es posible contemplar la *transformación*, parte constitutiva del *performace*, en el uso del archivo. Esta cualidad no podría suceder desde la autoridad de una presencia estable, sino considerando las repercusiones de su desaparecer. El acontecimiento ocurre, también, debido a la ausencia; en otras palabras: si el acontecimiento está destinado siempre a desaparecer, paradójicamente, la ausencia es la posibilidad de su existencia.

Lo que aquí se pone en entredicho es la confianza de la metafísica occidental sobre la presencia, tal como lo ha señalado Derrida a lo largo de su producción teórica, al observar el sentido y valor de la presencia en la filosofía occidental como origen puro y base segura para el conocimiento. Pero, si como hemos visto, el acontecimiento está destinado a desaparecer, la presencia actúa irremediamente con su contrario al lado, la ausencia,⁴ de manera que aquello presente, aquí y ahora, está condenado a estar ausente. Entonces, el sentido de un texto pierde su presencia e ingresa en un movimiento que impide atrapar su posible significación, se disemina y cambia en el tiempo. Se parte de la inscripción, huella de un acontecimiento “que no es sólo la desaparición del origen; quiere decir aquí [...] que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca ha sido constituido más que después por un no-origen...” (Derrida, *De la gramatología* 80).

La huella *presente-ausente* no parte de un origen, va, vuelve y muta. Esta es la posibilidad de darse a otro, carácter generoso de la escritura –extendida a toda marca– que se dona sin solicitar nada a cambio, como condición de posibilidad constituida en restos diseminados de sentido no unívoco. La idea de huella sin origen sugiere, además, poner en cuestión la noción de archivo, constituido como materialidad, como huella e inscripción. Derrida hace referencia a ello a partir de una serie de motivos desarrollados por Freud, cuyas metáforas remiten a la huella, memoria, escritura y archivo (“Mal de archivo”). De su reflexión me interesa resaltar el lugar que le da a la formación de archivo y su consecuente consignación, es decir, de reunión de los “actos”,⁵ lo cual no tiene que ver solo con el acto de registro y conservación, sino con la creación misma del acontecimiento archivable:

[el archivo] no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que

⁴ El filósofo francés parte de explicitar lo que llama “Metafísica de la presencia” y su característica logofonocéntrica para proponer estudiar dicotomías como presencia/ausencia, puestas en oposición de manera supuestamente natural, cuyo sistema devela exclusiones y jerarquías arbitrarias (*De la gramatología*).

⁵ “La palabra «actas/actos» puede designar aquí a la vez el contenido de lo que hay que archivar y el archivo mismo, lo archivable y lo archivante del archivo” (“Mal de archivo” párrafo 37).

fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* (sic) determina asimismo la estructura del contenido *archivable* (sic) en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento (párrafo 39).

El uso del documento y creación de archivo, puesto en juego en algunas realizaciones performáticas, aclara cómo la técnica del archivo no solo se ha convertido en parte del acontecimiento, sino que es el acontecimiento mismo. Esta práctica llama la atención no por ser una forma de creación no ajena al desarrollo tecnológico para producir y reproducir documentos, sino por la problematización de dicotomías como origen-copia, presencia-ausencia, verdad-mentira. Los cuestionamientos nacen al subrayar la pérdida del original y considerar la lejanía del aquí-ahora para posibilitar otra experiencia con los receptores. Entre otras cosas, también se ponen en entredicho los conceptos de obra y de autor, pues en un acontecimiento que surge a partir de una huella se extravía el lugar de la obra y de quien la origina.

Concebir y usar el archivo de esta manera tiene una potencia política cuya fuerza cuestiona las formas de consignación de los archivos y su reproductividad, principal virtud que vio Benjamin en su famoso ensayo de 1936, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. El filósofo reconoce una herramienta de pensamiento y liberación desde las prácticas artísticas a partir de la apropiación de los medios y formas de reproducción. Estos se articulan como *tecnologías de archivación*, cuyas derivas transforman la percepción y concepción de nuestro estar en el mundo y la relación con las cosas. Una de las consecuencias notorias es la abolición del “arte aurático”, para dar paso a una poética de la huella, donde el tiempo discontinuo, los cortes, el efecto de choque, son puestos en juego para producir otro tipo de recepción o experiencia estética. La huella-memoria convoca a una participación distinta tanto del artista como del público; lejos ahora de la forma ceremonial del “aquí y ahora”, se propone una intercambiabilidad en la función de creador.

El conocimiento de las posibilidades ofrecidas por la técnica de reproducción ha propiciado que algunos artistas la consideren como parte de la acción, de tal manera que no eligen ni separan entre la producción y uso de material de archivo y la acción; en cambio, ambas, archivo-acción, se anudan en su hacer y utilizan las posibilidades de la documentación como parte de la realización escénica, fugaz y efímera; de esa manera, articulan *lo viviente* con *lo no viviente* en una relación distinta a la oposición que generalmente se concibe en las dicotomías de la metafísica occidental. Vale la pena dar voz a las estrategias creativas utilizadas por estos artistas, pues nos presentan un panorama distinto donde algunas de las afirmaciones anteriores sobre la presencia y el acontecimiento se tambalean.

El uso del archivo en las prácticas artísticas

Los artistas, como ya se ha dicho, usan e integran la documentación como parte de su hacer, de tal manera que la performance también ocurre en el registro y contempla su reproductividad como parte constitutiva de la acción. La distancia entre un acto vivo y su reproducción se pone en duda y nos interroga sobre dónde se coloca lo vivo. Las prácticas artísticas que toman este camino proponen una relación ambigua entre lo efímero y el documento; asimismo, rompen con el esquema binario de antes-después, original-reproducción, causa-efecto. Por otra parte, el uso del archivo aventura otra experiencia del tiempo y espacio, que contempla un aquí y ahora, a la vez de un ahí, pues se proponen multiplicidad de dimensiones temporales al establecer un diálogo entre distintos lugares y momentos surgidos de su lectura, por lo que quizá sea mejor hablar de su “activación”. Las prácticas de este tipo disuelven la dicotomía entre lo vivo y lo no vivo y, además, ponen en cuestión la necesidad de la co-presencia física en el espacio-tiempo para la producción de un acontecimiento.

Estas estrategias no son casos aislados, al contrario; en la actualidad, existe la tendencia del manejo del documento y el uso creativo del archivo en las prácticas artísticas, en general, y en las artes vivas, en particular. El fenómeno es nombrado por Hal Foster como “el impulso de archivo”. En principio, señala Foster, “los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (103). Pero, si el objetivo es hacer presente algo extraviado, esto puede conducir, otra vez, a la búsqueda de una presencia estable más que una verdadera activación de la memoria, no dominada por una presencia. Tal vez por ello suele suceder, como anota Foster, que “la orientación del arte de archivo es, a menudo, más ‘institutiva’ que ‘destructiva’, más ‘legislativa’ que ‘transgresiva’” (106). No obstante, el archivo también llama a trabajar desde la imposibilidad de una presencia, de tal manera que la significación del documento vacilaría y dependería de la relación establecida por quien la activa. Ante tal panorama, me pregunto: ¿qué horizontes nos presentan estas enunciaciones prácticas?, ¿qué nos dice el uso del archivo en las creaciones?, ¿qué ofrece?, ¿cómo pensamos la temporalidad? y ¿cómo participa la memoria? Para reflexionar sobre estas interrogantes, conviene desplegar y escudriñar el pensamiento que exponen estas prácticas artísticas.

Una de las ideas que nos invitan a desmontar estas realizaciones es el binarismo, que opondría la experiencia directa con la experiencia mediada. Vale la pena recordar el legendario performance *Shoot* (Disparo) que Chris Burden, pionero del arte del performance, realizó en 1971, en la galería *F Space* de Santa Ana (California), donde la documentación de la acción era imprescindible con el fin de que quedara un registro-testigo

de lo sucedido.⁶ En principio, esa era la motivación para capturar la acción. La pieza consistió en hacerse disparar en el brazo izquierdo con un rifle calibre 22, a una distancia aproximada de cinco metros. La acción fue registrada en video y presenciada solo por 10 personas invitadas por el artista, quien quería conservar el carácter privado del suceso. La escena propone una indagación que parte de la experiencia concreta y real de un disparo. El hecho es contundente, los asistentes-testigos y la imagen grabada lo comprueban; sin embargo, la contundencia es lograda no sólo por la realidad del hecho, sino por otros varios aspectos, como el control del público, el tiempo extremadamente corto de la acción y la creación del documento (un video de ocho segundos). Estos factores enfocan la mirada en un instante para pensar y reflexionar sobre él, más allá de la explicación y justificación. Se trata de ver el hecho y descubrir en él todo aquello que no se sabe que se ve, de dejar que las imágenes sobrevengan. El hecho real es una fuente de la que brotan ficciones, provoca un encadenamiento de acciones y descubre la potencia metafórica que hay en lo real. Bien dice Burden:

Creo que lo interesante de aquellos primeros trabajos es la distancia que se producía entre el hecho mismo de la acción, que duraba muy poco, segundos a veces, y la fantasía que yo mismo y los demás después formábamos de ello. Ello dice mucho respecto de muchas cosas (Marzo, “Entrevista a Chris Burden”, 10).⁷

El registro forma parte del diseño y conceptualización de la acción e, incluso, propone la manera de relacionarse con el acto. Es un performance cuya transmisión no se reduce a su duración física, sino que cuenta con la retroactividad; no hay dominio sobre lo que sobreviene, solo se provoca. En ese sentido, sigue siendo fiel a la capacidad de transformación que presenta el giro performativo y también sigue el énfasis sobre el cuerpo como el lugar donde se genera la acción. En este caso, la experiencia corporal sirve, además, para la fabricación de un documento que ofrece un testimonio, cuya naturaleza no se enfoca en dar información, más bien desea contagiar lo sucedido. Burden admitió años después que, si bien esos registros tenían solo la misión de documentar, se convirtieron en un elemento constitutivo:

⁶ “En ese instante yo era una escultura”. Chris Burden se refiere al momento en que una bala (de casquillo de cobre) de un rifle calibre 22 le atravesó el brazo. De hecho, cuando un amigo suyo jaló el gatillo, el 19 de noviembre de 1971, a una distancia de 13 pies, la intención solo era rozar el brazo del artista. *Disparo* fue considerado uno de los performances más espectaculares de los años setenta (Traducción propia, www.medienkunstnetz.de/works/shoot/).

⁷ Burden, Chris. “El minuto anterior y posterior al accidente”. 1996, www.soymenos.net/burden.pdf, consultado el 11 de septiembre de 2020.

Aunque en sus días mantuve que las fotografías de mis performances eran mera documentación y no la obra en sí, actualmente veo que las fotos eran parte integrante del trabajo habiendo sido cuidadosamente elegido y condensado en una imagen única y emblemática (Burden, en Albarrán, 60-61).

El suceso se da a conocer a partir de la huella. Testimonio y ficción tienen un mismo régimen y ambos aparecen al dar cuenta de lo vivido en un acontecimiento, espacio-tiempo anómalo que irrumpe en el curso de lo eventual, rompe con el discurso ordinario y deja solo vestigios de su paso. Se trata de seguir estas huellas que provocan la narración e invención de lo sucedido y lo que podría suceder, no para dar información ni contar la historia, sino para mostrar, hacer mirar-mirando las huellas. El objeto-documento adviene en un performance. Es el documento como acto.

Colección y almacenamiento de documentos

El uso y fabricación del documento en la realización de las acciones es solo un aspecto de la línea de trabajo bajo el paradigma de archivo; otro es la colección y almacenamiento de los registros bajo una organización. Recordemos que consignar es uno de los atributos del archivo. Hay varias motivaciones para ello. En un caso se construye con vestigios o gestos encontrados y recolectados de la realidad, bajo un impulso etnográfico que busca testigos de lo sucedido; son documentos que no son objetivos y por sí solos no dan cuenta del acontecimiento, se necesita provocarlo; esa es la acción del *performer*. Estos documentos pueden ser objetos, imágenes, textos encontrados o contruidos (como ya hemos visto) reales o ficticios, materiales o virtuales. Lo que importa en el terreno artístico es el acto de archivar y la manera de activar lo archivado, donde el documento histórico no se reduce a una información del pasado, sino que necesita una mirada crítica que lo haga actuar y sea un motivo de transformación.

Esa actividad es contemplada por Walter Benjamin en la “figura del trapero”, pepenador de la historia, cuya tarea consiste en la “salvación” o recopilación de fragmentos desechados de todo tipo; escoge, recolecta y luego clasifica. Es posible que entre aquellos desperdicios encuentre algo de valor que llegó a esa condición inesperadamente, pero al ser recolectados se les puede encontrar su utilidad y el disfrute. Se trata del oficio de pensador crítico. El tratamiento de estas pesquisas para su comentario es a través del *montaje*. Benjamin dice: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar” (*Libro de los pasajes* 462). La cualidad de trabajar con el montaje es tener un ojo variable que produce otros órdenes. La organización de la información de esta forma

apuesta por la configuración de un diagrama (constelación, siguiendo a Benjamin) que facilite comprender las marcas y relaciones que estos sucesos llevan inscritos.

El procedimiento sugerido ha sido puesto en marcha por la agrupación Teatro Línea de Sombra en su obra *Baños Roma*,⁸ elaborada a partir de una figura pública caída en el olvido, en el contexto mexicano: José Ángel “Mantequilla” Nápoles, ex campeón mundial de boxeo. La figura recordada por una nota periodística fue un primer documento que el grupo decidió activar. El trabajo comienza a través de una pesquisa para saber qué sucedió con el personaje; para ello, los miembros del grupo se trasladaron a Ciudad Juárez, México, lugar de residencia del boxeador. Ahí se encontraron con una ciudad deteriorada y abandonada, cuyas ruinas dejaban ver el esplendor y decadencia del lugar. Los integrantes observaron, escucharon y documentaron lo hallado a su paso; el propósito era reconocer en esas ruinas los indicios de la historia. El trabajo fue azaroso y requirió de la implicación y experiencia sensible de los recolectores sobre las imágenes y restos, en relación con su propia vida; desde ahí miraron las casas vacías, los perros abandonados, un gimnasio casi en desuso, de tal manera que, pronto, la pesquisa les ofreció un panorama que excedía la historia de “Mantequilla” Nápoles y también sobrepasaba el campo de lo puramente artístico.

Las imágenes, objetos, textos y testimonios fueron documentos cuyos indicios necesitaban ser activados desde el contexto presente de una ciudad donde el crimen y la violencia ha dejado su impronta. El tipo de lectura para esos documentos sucede a partir de un trabajo de montaje, en varias acepciones de la palabra; por un lado, se trata de hacer la combinación y yuxtaposición de los documentos con el presente: ¿qué choques se producen, qué destellos aparecen y nos hace ver, aunque sea por un instante?, ¿cómo estamos implicados en esa historia? Por otro lado, el grupo nos involucra en la acción de un montaje escénico, donde presentan y comparten los documentos en un orden configurado a partir de la acción escénica.

Para Benjamin, el montaje sólo se puede hacer con documentos extraídos de la realidad; para ello, propone y defiende lo que él llama “escritura de montaje documental”, que se constituye como un método de observación capaz de volver legible la imagen en su visibilidad, para evitar que pase desapercibida. Esto es, volver legible la memoria. Pero la memoria no es un acto estático, se construye como acontecimiento cada vez, tal como nos lo muestran en *Baños Roma*.

Otro ejemplo y posibilidad que tiene la estrategia de archivar es la colección. Dice Benjamin: “Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis” (*El libro de los pasa-*

⁸ N del ed. Ver la reseña de *Baños Roma* publicada en la revista *Investigación Teatral* Vol. 6, Núm 9, enero 2016.

jes 223). Se trata, pues, de un ejercicio de la memoria que reúne lo semejante entre sí para, tal vez, llegar a una impresión o enseñanza extraída de sus afinidades. Extraer lo que eso nos pueda mostrar depende solo de nuestra relación con ellas.

El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de ‘amplios contextos’ [...] No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestras vidas (Benjamin, *Libro de los pasajes* 224).

Tal es la estrategia del artista colombiano Yury Forero, quien para su exposición artística E.T.E.O.⁹ realizó la performance de recolectar y coleccionar las antenas televisivas que, debido al apagón analógico, pronto caerían en desuso y se convertirían en basura. Se tomaba el momento en que la televisión mexicana daría paso a la televisión digital terrestre para realizar una cruzada de rescate de lo que se volverían vestigios de toda una época, una manera de ver y hacer el mundo. El acontecimiento programado en la Ciudad de México para el 17 de diciembre del 2015¹⁰ reitera la carrera del llamado progreso, cuya inercia impide ser conscientes del panorama. El acto de frenar el abandono de las antenas provoca una pausa en ese camino para activar, en principio, un extrañamiento del suceso, estado de ánimo que provoca el comentario. La reflexión nace de percibir el mundo de otra manera.

La acción puede pasar por la fetichización del objeto, el cual tiene valor, primero, por sus cualidades objetivas; en ellas, el mundo está presente y ordenado de una forma específica. El coleccionista lo sabe y, como un buen fisonomista, ve más y descubre otras cosas, entiende que este orden contiene la visión y la ciencia de la época. Esto constituye el encanto de ver y reunir las cosas. Pero no es lo único que cuenta en la admiración, también

⁹ *Estaciones Terrestres en Obsolescencia (E.T.E.O.)* fue un proyecto realizado *in situ* del edificio Cruz y Figueroa, localizado en el centro de la Ciudad de México, del 19 de mayo al 19 de junio de 2016. El artista nombra la estrategia de desarrollo de la pieza como “arqueología latente”. La acción consistió en hacer una colección taxonómica de objetos que pronto estarían en desuso, como las antenas de televisión y las imágenes que ahí se han producido. El proceso contiene la indagación social y propone una manera de reflexionar, desde la práctica artística, hechos que pasan de manera “invisible”, como fue el cambio en las telecomunicaciones. www.corrientes.website/ETEO.

¹⁰ La televisión analógica funcionó 65 años. En Ciudad de México se apagó el transmisor analógico el 17 de diciembre en punto de las 00:00 horas. www.economista.com.mx/empresas/La-tv-digital-puso-fin-a-65-anos-de-tv-analogica-en-el-DF-20151217-0076.html

importa la historia individual, conocer cómo llegó ahí el objeto, en manos de quién estuvo y cómo se relaciona con los objetos semejantes ahora reunidos fuera de su entorno funcional. Todo eso, dice Benjamin, convierte a los coleccionistas en intérpretes del destino (ver *Libro de los pasajes* 225).

La actividad del coleccionista: recolectar, coleccionar y disponer a la mirada del otro –la vitrina y su uso es un paso importante para el coleccionista– es la manera de *performar* un objeto-documento. Para ello se apela a la capacidad inherente en las cosas de cambiar la percepción sobre ellas mismas y el entorno. Un ejemplo de ello es la colección de antenas de Forero: cuando son presentadas ante mí, me hace notar también las otras inservibles que, aún ahora, sobreviven de pie en las azoteas mexicanas. He sido sensibilizada para reconocer y sentir el paisaje de obsolescencia. Así, el objeto *performatado* permite percibir el mundo de otro modo, convoca a nuestra capacidad crítica para poder ver lo que la ruina nos anuncia.

Al liberar los objetos de su función original, el coleccionista los convierte en un objeto partícipe de sí mismo, digno de admiración. Esta operación permite tener un pequeño acto de reflexión, al tiempo que nos fascinamos por el objeto y su pasado en los detalles aparentemente externos, como explicita Benjamin: “La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras atraviesa el último escalofrío” (223). El proyecto de Forero convoca a la reflexión política, mediante la estrategia de coleccionar esos objetos en su agonía. Las antenas salvadas de su utilidad –y puestas a la vista como colección– dan cuenta de una transformación socio-histórica que va a impactar, en un primer momento, en el cambio de formato de las transmisiones de televisión pública en el país, de la señal analógica a un formato digital. El paso dado por un supuesto avance tecnológico conlleva la idea de mayor consumo de imágenes; además, prepara el terreno para un proceso invisible de privatización de la información. Detenerse a ver las antenas hace una escisión en ese paso e irrumpe la lógica para volver la mirada hacia el hecho desde otra perspectiva.

En estos ejemplos, el uso de archivo en la creación desarrolla una potencia política que se enfoca en la percepción y sus desplazamientos hacia otras formas de memoria para reflexionar sobre la historia y nuestro presente. Todas ellas están soportadas por la materialidad del objeto transformado en documento y mediante la acción de archivarlos (recuperarlos, reunirlos, consignarlos) se produce el acontecimiento.

La creación del archivo, el acto en sí mismo, se vuelve importante y significativo. Colocar el acento en el acto mismo de archivar pone a la materialidad en otro lugar. La posibilidad está dada por el desarrollo del Internet que no necesita de la materialidad del objeto, sino de datos. Los artistas del *performance* lo saben y han explorado este camino en sus creaciones.

El archivo en la red de Paulo Nazareth

En la actualidad, el medio propio del arte de archivo es la cultura digital, albergue de la “información inmaterial” que sigue una racionalidad distinta respecto a los sistemas de memoria materiales, “los archivos digitales son inestables, elásticos, entidades vivas, como las historias y los rituales de las culturas orales” (Guasch, *Arte y archivo* 163-164). Las acciones alrededor de los archivos, ya sea para su conformación o por su activación, revelan otra manera de conocer y convocan a otras formas de intercambio, pues, por inmaterial que sea, no deja de haber una relación de intercambio. Si consideramos la experiencia que surge de este encuentro, tal vez es posible que suceda un acontecimiento.

Hablo de ello no como una especulación teórica, sino a partir del trabajo de varios artistas, pero quiero centrarme en uno en específico que hallé hace algunos años en mis pesquisas por la red de internet. Entonces me sentí fuertemente convocada por sus estrategias para pensar sobre temas como la migración, la identidad y la desigualdad, puestos en escena a través de sus performances, entre los que incluye, como parte de la estrategia creativa, la producción de documentos y construcción de archivos localizados en varios blogs. Se trata de Paulo Nazareth, artista brasileño cuyas acciones consisten en la realización de largos trayectos durante los cuales genera imágenes y recolecta documentos que guarda en espacios alojados en el Internet; así, muestra y va creando un archivo virtual de lo que sucede en su andar. Muchos de estos performances son de larga duración; por ejemplo, en *Noticias de América* la acción consistió en llevar a Estados Unidos el polvo de América Latina recogido por sus pies descalzos, durante una caminata desde Brasil hasta Nueva York; al llegar, lavaría sus pies en el río Hudson. La proeza duró casi siete meses. Fue registrada en el blog latinamericanotice.blogspot.com.br/

Otra de sus piezas, *Banana Market, Art Market*, trataba de la llegada con una camioneta Volkswagen verde, destartalada y llena de bananas a la feria internacional de arte contemporáneo ArtBasel, después de haber recorrido el itinerario que regularmente hace el fruto para ser exportado a territorio norteamericano. *The red inside* es otra de sus acciones, que implicaba seguir la ruta del ferrocarril subterráneo desde Nueva Orleans hasta Toronto y arrojar sandías, frutos sagrados en ciertos contextos africanos, utilizando arcilla extraída del río Mississippi. La ruta era uno de los escapes secretos usados por los esclavos negros.

Nazareth realiza estas travesías personales para entender la naturaleza explotadora y racial en la que vivimos. Son performances de larga duración donde se implica el cuerpo, pero no se espera la co-presencia del espectador durante su realización, aunque sí considera espectadores en el camino. La manera de convocarnos es otra, en mi caso, a partir

de las visitas a sus blogs y su página y perfil en Facebook.¹¹ Desde luego, tiene exposiciones donde muestra su archivo y recolección de objetos; ahí, muchas veces, continúa su performance, como en la feria ArtBasel, donde también pretendía vender el acto de tomarse una foto con él. La acción derivó en otra, en vista de que los asistentes no tenían interés en hacerlo. No me detengo en la acción porque lo que me interesa señalar en este espacio es el trabajo de archivo que acompaña sus performances.

Si bien las premisas de las acciones de Paulo Nazareth tienen una fuerte carga de exposición del cuerpo –son performances que reconocen, entre otras cosas, el tránsito identitario que se potencia y se niega en el propio cuerpo–, acompaña la acción con fotografías, el acto mismo de tomar la fotografía constituye el performance, como lo pretendía hacer en la feria de arte contemporáneo antes citada. Es el acto lo que importa, pero lo que queda serán los vestigios de ese paso.

El acto de retratarse es una herramienta para realizar su búsqueda, acompañada de la crítica de lo que podría significar buscar raíces a partir de una cultura profundamente racial. Los datos buscados están en los cuerpos con relación a su contexto social e histórico. De acuerdo con ese espíritu, titula algunos de estos documentos (fotos) como “Cara de indio”; son retratos de él mismo con la población que encuentra en su camino. Cada uno de los retratados, junto con su propia persona, expresan la historia de los diferentes pueblos indígenas, descubriendo, más allá de las palabras, conflictos raciales y culturales que llevamos de manera oculta y no podemos racionalizar. De eso está conformado el polvo de América Latina que Nazareth recoge en sus pies.

Mientras realiza la acción de esa búsqueda, va produciendo, de manera paralela, colecciones de fotografías con textos añadidos, a la manera de los investigadores de expediciones, una forma de viaje cuyo interés es explorar tierras desconocidas para, desde una visión de conquista, obtener conocimiento sobre un territorio ajeno. También existen aquellas de carácter arqueológico que buscan la historia y el pasado. Parte de las actividades de una expedición es la recolección de imágenes con datos etnográficos cuyo objetivo es conocer otro lugar y al otro. En el caso de Paulo, el viaje tiene un propósito similar, pero pone en cuestión la visión de conquista o de estudiar al otro desde la mirada de lo exótico. Él recopila las imágenes, pero el texto añadido tiene un tono irónico con el cual nos convoca a mirar críticamente la propia mirada; a la vez, explicita la vida cotidiana y problemáticas bien conocidas, pero muchas veces invisibles. Así parecen las fotografías donde se muestra su persona sosteniendo un letrero con la leyenda “llevo recados a los EUA” en medio de niños y adolescentes posiblemente mexicanos. Todos conocemos esa

¹¹ latinamericanotice.blogspot.com.br/; artecontemporanealtda.blogspot.com/; cadernosdeafrica.blogspot.com/?view=classic; www.facebook.com/artistapaulonazareth

circunstancia, familias dependientes del trabajo de un migrante que no puede regresar a su lugar de origen. O bien, aquella imagen donde él aparece junto con tres mujeres, probablemente guatemaltecas, una de ellas carga un bebé; todas miran a la cámara y él, mirando en la misma dirección, sostiene un letrero que dice: “vendo mi imagen de hombre exótico”. Si bien ya su imagen contrasta con la de ellas, por el género, la altura y la vestimenta, la introducción del letrero interrumpe algún tipo de relato que pudiera surgir. Los materiales juntos provocan cierta perturbación que conduce a preguntar, por ejemplo, ¿qué o desde dónde se mira lo exótico?, ¿cómo se convierte uno en mercancía?, ¿qué se convierte mercancía?, ¿cómo se logró esa foto?, ¿qué relación hay entre ellas y él? Las interrogantes siguen e invitan a ver lo que de ahí emerge que, debo decirlo, se activa y depende de aquel que posa su mirada en esa fotografía. En otras palabras, para activar el documento –si bien tiene la precisión de la fotografía, no es estable en cuanto al sentido– se necesita de la mirada del otro, no desde una actitud hermenéutica, más bien con la responsabilidad de intervenir sobre el posible significado.

La obra o acción de Nazareth no sólo es el viaje, o mejor, la expedición, sino la recolección y creación de las imágenes con escenarios e historias de su recorrido. Toma fragmentos de lo que acontece y así lo organiza y guarda en sus blogs.¹² La posibilidad de adentrarse al archivo convoca a la actividad del receptor, quien crea su significado a partir de las marcas y su propia historia. Surge el comentario personal que necesariamente parte de un encuentro no dominado por ninguna de las partes. Me llama la atención, por ejemplo, una serie de fotografías en las que aparece él solo, generalmente en el piso, con la cabeza escondida entre algún elemento del propio paisaje y en algunos casos añade el letrero “Hecho en México”. Quienes habitamos en este país reconocemos el comentario preciso acerca del momento que vivimos, tenemos la asociación inmediata con aquellos cuerpos encontrados sin vida, imagen que lamentablemente es recurrente a nuestros ojos. En estos mismos paisajes hay otras fotografías donde solo aparece el texto “Hecho en México”; la imagen nos cuestiona: ¿qué estamos produciendo en México?

Las imágenes construidas por Nazareth se pueden asociar con el trabajo del artista mexicano Fernando Brito, en su serie “Tus pasos se perdieron en el paisaje”. Ahí se ven lugares, también mexicanos, en el que han abandonado un cuerpo sin vida. De estas fotografías surgen imágenes donde el pensamiento y la palabra se traba, silencio que pone de manifiesto algo que ya no está ahí y que es imposible regresar. Es un instante de verdad. El silencio que habita estas fotografías obliga a detenerse en ellas y preguntar qué reclama esa naturaleza viva-muerta. Salta a la vista el cruce entre el hecho real y la intención

¹² Ver: latinamericanotice.blogspot.com

del fotógrafo que ha elegido el encuadre y, en algunos casos, incluso ha manipulado la exposición para obtener un tipo de luz. La imagen de uno y otro fotógrafo –Nazareth y Brito– parte de la irrupción de la realidad, del documento real, en la esfera de la estética y viceversa, de manera que lo poético y lo real se encuentran para provocar un espacio de reflexión ética.

Comprender la historia como memoria

La lógica de creación expuesta arriba propone también una forma de comprender la historia como memoria y no como un hecho fijo. La consigna de Paulo Nazareth se conforma como una expedición cuyo motivo le da la estructura para poner en movimiento una forma de conocer, saber del mundo contemporáneo y su historia. En el viaje, recopila y documenta los diferentes encuentros, que son los materiales para construir las metáforas del propio viaje ancladas en hechos reales. Recopila escenarios y sensaciones para reconocer qué se pone en marcha en esas realidades y ficciones. Las imágenes surgidas a partir de la condición de su propio cuerpo y de los letreros que añade se articulan como documentos para ser revisados. En ese sentido, hay una predilección por el formato de documental, modo de confrontar en sus imágenes lo imaginario con lo real. La recolección y generación de documentos constituyen el archivo que, de antemano, más que fijar una idea, señala el desplazamiento de su pensamiento.

El archivo no se construye para relatar el viaje, más bien se convoca a la memoria a partir de índices que llamen a encontrar y ver lo que se ha olvidado o invisibilizado. Sus colecciones se equiparan a la técnica de almacenamiento que Benjamin propuso desde los años treinta. Una de las características que ofreció el filósofo fue pensar la historia no como continuidad, sino como instantes, fulgores, del tiempo-ahora, que permiten actualizar por un momento la memoria. El sistema se acopla a la lógica del archivo digital. Visitar el blog de Nazareth de ninguna manera reconstruye su viaje, los fragmentos son solo índices para activar las posibles historias contenidas en ellas; de esa manera, somos convocados a participar de su performance. Entrar a la arquitectura de su archivo es una acción que forma parte del performance: buscar, asociar, elegir los materiales que comparte en su blog constituye nuestra participación, en un espacio-tiempo donde las presencias diferidas se acompañan. Esta es otra lógica que rompe con la linealidad pretendida en el relato histórico; el gesto pone de manifiesto el carácter fragmentario de la historia y la necesidad de buscar maneras de leerla.

Comentario final

Si atendemos a lo elaborado y desarrollado en los performances descritos, podemos decir que el uso del archivo en la creación es una forma política de exposición que llama a recuperar la memoria y distinguirla de la historia oficial. El archivo es una herramienta poderosa para acercarnos a nuestros contextos históricos. Pero lo relevante es el procedimiento y sus consecuencias para percibir el mundo, lo que puede adoptar una dimensión política surgida de producir otro tipo de experiencia estética.

Cuando los artistas retoman el acto de archivar como parte de su acción y se apropian de las tecnologías de producción y reproducción del documento, descubren otras dimensiones que desdican la idea de una presencia estable y verdadera, para proponer el movimiento como lo característico en la posible significación. De este movimiento surge el acontecimiento, estado liminal donde las oposiciones se disuelven y es posible articular, por ejemplo, lo viviente con lo no viviente en una estructura que no las opone, que rehúye del esquema de “uno o lo otro” para estar en el “uno y lo otro”. Romper con el esquema binario de antes-después, original-reproducción, causa-efecto puede producir un extravío en nuestras coordenadas perceptivas, pero gracias a ello se posibilitan otras maneras de mirar, de concebir el mundo y de relacionarnos con él.

La percepción, con el uso del archivo, se perturba no solo por la disolución de las dicotomías; además, nos propicia otra experiencia con tiempo y espacio, donde un “aquí y ahora” contempla a la vez un “ahí y en otro momento”. Jugar con varias dimensiones temporales, establecer un diálogo entre distintos lugares y momentos en un acto presente, experimentar el tiempo discontinuo y los cortes nos exigen pensar el tiempo y el espacio de otra manera.

Los procedimientos implicados activan una mirada crítica nacida de la perturbación en la percepción habitual. Esto, para mí, es una de las principales aportaciones del manejo del archivo en las creaciones artísticas. De manera alemana nos permite reflexionar sobre la presencia como un referente inestable en el arte acción, que da la posibilidad de pensar en distintas dimensiones de la realidad.

Proponerse pensar de otra manera e indagar las distintas dimensiones de la realidad es inevitable en las condiciones producidas por la pandemia causada por el COVID-19. No se trata de privilegiar el contacto virtual que, desde luego, mostró sus beneficios para no quedar incomunicado durante el aislamiento social. Gracias a su existencia se establecieron encuentros desde la perspectiva concreta de nuestros hogares o lugar donde quedamos varados. Los practicantes de las llamadas ‘artes vivas’ ya habían explorado y desbordado los límites de las presentaciones en vivo y habían reconocido una forma de contacto en la virtualidad y la posibilidad asíncrona; esto implicó la apropiación y utilización de los medios actuales de producción, como lo son las redes sociales y los mecanismos de información en

la red. Este hecho ha sido un ingenio de resistencia a los mismos, así como a las instituciones artísticas y ha ofrecido la posibilidad de sobrevivir al margen de sus políticas.

Además, en el contexto actual, es urgente hacer notar las posibilidades y peligros que se avecinan con el impedimento del contacto cuerpo a cuerpo. Es fundamental agudizar la mirada crítica del uso de los medios y del archivo, reconocer su vitalidad y a la par la necesidad del encuentro y contacto piel a piel. Para los artistas del performance que trabajan con el archivo no se trata de “lo uno o lo otro”, ni de regresar a la normalidad, después de la pandemia, o aceptar una nueva normalidad con condiciones de desigualdad más agravadas; se trata de realizar prácticas que nos descubran otros horizontes donde exista el contacto en todas sus modalidades. Para ello, es necesario buscar otras formas de concebir el archivo, la práctica artística y la vida misma.

Estas prácticas, en el fondo proponen un método de indagación que reclama otras bases epistemológicas y filosóficas; en ese sentido, me parece que abren una alternativa para asumir una visión y actitud transdisciplinaria, cuya propuesta basada en postulados de la complejidad nos permite concebir niveles distintos de realidad y de percepción. El cambio solicita una nueva manera de pensar y actuar sobre lo que es nuestra realidad.

Fuentes consultadas

- Albarrán, Juan Diego. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Anrés E. Weikert, México: Itaca, 2003.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid: Akal, 2016.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducido Óscar del Barco y Conrado Ceretti, México: Siglo XXI, 2005.
- Derrida, Jacques. “Mal de archivo. Una impresión freudiana” [1994]. Traducido por Paco Vidarte. *Derrida en castellano*, redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+-de+archivo.htm. Consultado el 11 de septiembre de 2019.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada Editores, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. “La teatrología como ciencia del hecho escénico”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 4-5/, núm. 7-8, 2015, pp. 8-32, investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780.

- Foster, Hal. "El impulso de archivo". Traducido por Constanza Cualina, *Nimio Revista de la Cátedra Teoría de la Historia*, núm. 3, 2016, pp. 102-125, papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/download/351/586/, consultado el 11 de septiembre de 2020.
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid: Akal, 2013.
- Phelan, Peggy. "La ontología de performance: representación sin reproducción". *Estudios avanzados de performance*. Compilado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 91- 121.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. Traducido por Rafael Segovia Albán, México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Schneider, Rebecca. "El performance permanece". *Estudios avanzados de performance*. Compilado por Diana Tylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 215-240.
- Turner, Víctor. *Antropología del ritual*. Compilado por Ingrid Geist, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Ciclo Escena y Memoria: una rebeldía amorosa

Mauro Alegret*

* Departamento de Teatro, Facultad de Artes,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
e-mail: mauroalegret@gmail.com

Recibido: 27 de marzo 2020

Aceptado: 16 de julio de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2648>

Ciclo Escena y Memoria: una rebeldía amorosa

Resumen

En el presente trabajo se abordan dos eventos teatrales: la representación de la obra *Villa*, del dramaturgo chileno Guillermo Calderón, y el Ciclo Escena y Memoria, coordinado por Jorge Villegas. Ambos eventos tuvieron lugar en el campo teatral independiente de la ciudad de Córdoba, Argentina, durante el año 2019. Desde una perspectiva sociohistórica abordamos la relación de dichos eventos con el ejercicio de la memoria en la ciudad. De *Villa* retomamos las actuales inquietudes respecto al uso político de los sitios de la memoria, para formular la pregunta: ¿es posible representar el horror del terrorismo de Estado? Del Ciclo nos interesan las redefiniciones respecto al cruce entre teatro y militancia política, y la habilitación de nuevos espacios de comunidad social a partir del dolor de los cuerpos.

Palabras clave: Sitios de memoria; derechos humanos; teatro independiente; cuerpos; Argentina.

The Performing Arts and Memory Cycle: an Amorous Rebellion

Abstract

This article addresses two theatrical events: the play *Villa*, by Chilean playwright Guillermo Calderón, and the Performing Arts and Memory Cycle, coordinated by Jorge Villegas. Both were produced in 2019 as part of the independent theater scene in the city of Córdoba, Argentina. These events are discussed from a socio-historical perspective, in order to understand the how they are related to the city's collective memory. In *Villa* it's possible to identify the political use of the memory sites and how Calderón works with a fundamental question: is it possible to represent the horror of State terrorism? In the Performing Arts and Memory Cycle, the author discusses the intersection between theatre and political militancy, and the enabling of new spaces for social community where bodies have been subjected to pain.

Keywords: Sites of memory; human rights; independent theater; bodies; Argentina.

Ciclo Escena y Memoria: una rebeldía amorosa

*El teatro es un espacio a ser habitado.
Hay algo de lo humano que nos jugamos en cada ensayo,
esto es una militancia para mí.*

Daniela Martín

Introducción

Sería desafortunado creer que los reclamos por justicia en materia de derechos humanos ya no son necesarios en la actualidad de América del Sur. La opresión de las lógicas del “colonialismo interno” (Quijano 265) protagonizadas por el imperialismo global, pero asumidas a la perfección por las castas locales de empresarios, cleros, políticos y medios masivos de comunicación, generan circunstancias propicias para que la violencia por parte del Estado sea un tema vigente.

Hoy día, en la ciudad de Córdoba, Argentina, parece inconcebible imaginar un calendario anual sin actos públicos en torno a la memoria histórica. Las marchas del 24 de marzo, los trascendentales juicios a los genocidas o la presencia de los organismos por los derechos humanos en la vida política, es constante y valiosa. No obstante, persiste por parte de los sectores de poder la tendencia de silenciar y distorsionar la historia de las voces oprimidas durante la dictadura. Siguiendo a Eric Selbin: “tradicionalmente, la his-

toria ha sido constituida desde arriba, escrita por los victoriosos, orquestada por los poderosos e interpretada por la población” (21). A pesar de las sostenidas manifestaciones y acciones sociales de los mencionados organismos, no se consigue quebrar la historia oficial y sus consecuentes sanciones sociales, gestada originalmente por el gobierno militar de facto y sostenida obsecuentemente por los sectores más conservadores de la ciudad a lo largo de los años. Es que estos sectores, tanto en Argentina como en otros países de Latinoamérica, están constituidos por los grupos económicos próximos a las esferas de poder más férreas y, a grandes rasgos, no han sufrido cambios sustanciales respecto a los años de las dictaduras. Las familias y grupos empresariales de los presidentes Macri (Argentina) o Piñera (Chile), o el ex militar Jair Bolsonaro (Brasil), constituyen ejemplos elocuentes. Sus estrategias empresariales, avasallantes e impunes, están fuertemente consolidadas alrededor del poder. Esto les permite continuar operando económicamente, y cuando cuestiones políticas se ponen en su camino, no dudan en recurrir a la violencia. Violencia que se ejerce sobre sectores de la población ideológica y económicamente distanciados, e identificados con “los subversivos” de antaño. En pocas palabras: la violencia, antes ejercida por el Estado de facto, encuentra otras estrategias en el presente.

Luego de las primeras desapariciones forzadas durante la dictadura, algunas madres y abuelas, reunidas en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, comenzaron a visibilizar el reclamo y exigir la aparición con vida de sus familiares. Estas acciones se potenciaron con el retorno de la democracia en el país, en el año 1983. Posteriormente se proyectaron a lo largo de las décadas de los años 80, 90 y comienzos del siglo XXI. Se constituyeron así varias organizaciones por los derechos humanos, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., la Asamblea Permanente, la Comisión Provincial por la Memoria, por nombrar sólo a algunas. Estos organismos, asociados en el imaginario común a sectores sociales de izquierda, socialistas o comunistas, también cercanos al peronismo, lograron resistir a los embates del poder y fueron resignificando su identidad en la vida social a lo largo de los años. Su militancia y persistencia en el ejercicio de la memoria, la repetición del recuerdo (anulando las distancias con el terror del pasado) y su actitud inflexible de no abandonar los reclamos, finalmente provocó un movimiento en el seno social que recientemente logró cosechar un reconocimiento, insuficiente por las dimensiones del horror, pero válido y de peso. Este reconocimiento se relaciona, entre otras cosas, con la tarea de revisionismo histórico, la visibilización de relatos y de la voz de las víctimas (el libro *Nunca más*, por ejemplo, pero también todas las investigaciones históricas radicadas en los centros de estudios más importantes del país). Así como también con los juicios y prisión común para muchos de los responsables del terrorismo de Estado, y con la incansable lucha por la identidad que logró la recuperación de más de 100 bebés apropiados ilegalmente en los centros clandestinos de detención.

A lo largo de todo este tiempo y hasta la actualidad, los hacedores del teatro independiente han acompañado las diferentes realidades de los sectores más afectados. Desde el Teatro Abierto en el año 1980, pasando por las obras de Eduardo “Tato” Pavlovski y los Festivales Internacionales de Córdoba, hasta los ciclos de Teatro por la Identidad a comienzos de siglo XXI, entre otros ejemplos, han ido conformando la íntima relación entre los organismos de derechos humanos y el teatro independiente argentino.

En el caso de Córdoba, podemos afirmar que la matriz constitutiva de la práctica teatral independiente tuvo desde sus inicios, en la década de 1960, un férreo compromiso político. Los grupos de creación colectiva como el LTL, Bochínche o Studio I, por nombrar algunos, sedimentaron sus primeras experiencias sobre la concepción de hacer política con el teatro, de convertirlo en “instrumento de transformación social” (Alegret 143). La búsqueda de esta transformación social, próxima ideológicamente a los movimientos revolucionarios de los años 70 y, lógicamente, en contra de los sectores más conservadores de América Latina, sedimentaron un compromiso político en los hacedores, que aún hoy se manifiesta en la práctica teatral cordobesa (por supuesto, con sesgos y redefiniciones). Estas sedimentaciones históricas revelan la familiaridad presente en el trabajo de los hacedores teatrales de la ciudad, respecto al ejercicio de una mirada crítica y comprometida políticamente; y consecuentemente, el acompañamiento a los organismos de derechos humanos. Por mencionar solamente algunas personalidades y poéticas, que acompañan de manera manifiesta la exigencia de juicio y castigo para los responsables del terrorismo de Estado, se encuentran las obras de Toto López y Daniela Martín, la dramaturgia de Soledad González o la variada actividad de las salas Bataclana o el grupo Balbuceando Teatro.

De lo anterior, podemos afirmar que el teatro independiente cordobés posee una importante tradición con el compromiso político y la visibilización de las situaciones de injusticia. Desde esta concepción basal se desprende, por un lado, la configuración de un espacio artístico donde el grupo de hacedores teatrales ofrece espectáculos a una ciudadanía que supone también crítica; y, por otro lado, una actitud insubordinada respecto a los intereses del poder, debido a que justamente: este teatro es independiente de las industrias culturales.

El teatro de Córdoba se vuelve así un territorio amable y sensible a los conflictos sociales internos al grupo social en donde se produce e inscribe y, además un arte “capaz de afirmar su propia voz” (Alegret 152). En este sentido, retomamos los aportes de Juan Mayorga, quien señala:

El teatro no sólo es un arte en que cabe el pensamiento –además de cualquier otra forma de experiencia humana– sino que lo es en un sentido especial, privilegiado. Por-

que además de hacer sensible la confrontación de visiones del hombre, de la sociedad y del mundo al encarnarlas en personajes que las hacen suyas hasta el límite –hasta la muerte–, es capaz de dar a pensar aquello para lo que todavía no hay palabra, aquello que los filósofos no saben nombrar (“El teatro piensa” 15).

En la asamblea teatral se observan críticamente las concepciones de existencia, convirtiéndose así para los participantes (hacedores y espectadores), en una oportunidad donde preguntar cómo habitamos nuestro mundo, qué ideas tenemos acerca de él, o bien, interrogarnos sobre cómo nos relacionamos con lo demás. En la misma sintonía, Jorge Dubatti afirma:

como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser [...] y a producir subjetividad, formas de relacionarnos con el mundo. Los espectadores también “hacemos cosas” con el teatro, el teatro también es parte de nuestras existencias, modela nuestro ethos y nuestra visión de mundo (*Introducción* 46).

De aquí que, en el contexto de una vida democrática neoliberal, el teatro sea un lugar propicio para la tarea de preguntarse por las responsabilidades de los sectores sociales afectados por la dictadura y, en consecuencia, cuál es el lugar de los artistas teatrales en el complejo ejercicio de la memoria actual.

En el presente trabajo se abordan dos eventos teatrales del teatro realizados en Córdoba: la representación de la obra *Villa*, del dramaturgo chileno Guillermo Calderón (dirigida por Victoria Monti y estrenada en el Teatro Real de la Ciudad de Córdoba, el día 5 de septiembre 2018), y el Ciclo Escena y Memoria, coordinado por el reconocido director teatral, Jorge Villegas. Ambas experiencias son examinadas bajo la categoría historiográfica de lo que Dubatti denomina Teatro de Postdictadura. Ésta permite plantear una continuidad del horror perpetrado por el gobierno militar, junto con sectores empresarios, eclesiásticos y civiles, en la vida social argentina (y por extensión, latinoamericana). Las consecuencias traumáticas que provocó la dictadura han dejado importantes secuelas:

nada puede ser igual en la Argentina luego de la dictadura militar de 1976-1983 [...] Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente (“El teatro argentino” 72).

En otros términos, la categoría posibilita contemplar la anulación total de referentes “indiscutidos” o métodos “universales” de creación teatral, ya que éstos poseen un sesgo au-

toritario y limitador, dos cuestiones demasiado próximas a las leyes dictatoriales. En este sentido, en el Ciclo Escena y Memoria conviven, sin problemas de jerarquía o legitimación, obras como *Villa* (de carácter representacional) con intervenciones públicas, performances, lecturas de poesía o de música y espectáculos de *clown*. Como afirma Dubatti: “se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no ataquen bases humanistas de consenso” (“El teatro argentino” 74).

Este consenso se despliega en el teatro independiente cordobés sobre un profundo compromiso por lo humano y lo que sigue vivo: las memorias, los relatos, la visibilización, el reclamo por la justicia y las necesidades estéticas. Por esto, el análisis de la obra *Villa*, presentada en el Ciclo Escena y Memoria, permite reflexionar sobre diversos matices políticos de la asamblea teatral, la posibilidad de tomar distancia crítica respecto a las últimas políticas de derechos humanos y la solidaridad afectiva de los cuerpos reunidos, por medio de la cual compartimos y sanamos el dolor en el ejercicio de la memoria.

Los sitios de la memoria¹ en la encrucijada

*Quien asume la carga de testimoniar por ellos
sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de
[testimoniar.
Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio,
obliga a buscar su sentido en una zona imprevista.*

Giorgio Agamben

Giorgio Agamben, en su libro *Infancia e historia*, sostiene que es imposible ponerle palabras al exterminio de personas simplemente porque las víctimas, únicas autorizadas a hablar, ya no están entre nosotros. Para la masacre sólo hay silencio. Pero el dolor de los vivos es inconmensurable. Las únicas palabras que quedan brotan solamente de la boca de los supervivientes o los damnificados. Estos testimonios de la vida en cautiverio o de la vida junto al superviviente visibilizan y se transmiten a través del dolor de los cuerpos. Estos

¹ Se denomina sitios o espacios de la memoria a aquellos lugares que señalan el funcionamiento de centros clandestinos de detención en la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). En estos lugares sucedieron desapariciones forzadas, torturas, hechos delictivos, detenciones arbitrarias y toda violación de los derechos humanos, todas vejaciones pertenecientes al plan del terrorismo de Estado de la región sur de América Latina.

cuerpos afectados han podido reaccionar y, desde los primeros años de la dictadura, iniciar el proceso simbólico de reconstrucción de su voz; una voz colectiva, que poco a poco se fue haciendo fuerte en la vida de los iguales.

Juan Mayorga concibe al teatro y al texto dramático como un artificio respetuoso pero provocativo: “el espectador asiste a un conflicto de concreción máxima y, sin embargo, sabemos que lo que hay es una disputa de ideas muy complejas” (“Hay que desobedecer” párrafo 6). Esta lucha de ideas, junto con la capacidad de entretener y de ofrecer la poesía de los cuerpos, es la que deviene pensamiento en el teatro. En el mismo sentido, retomamos las reflexiones de Jean Duvignaud y consideramos al teatro como una de las tantas prácticas sociales que tienen la capacidad de realizar aportes simbólicos al entramado sociocultural donde se inscriben. Dicho aporte es posible en el encuentro entre espectadores y actores, y se concreta sobre la materialidad escénica. Esta mirada del teatro conlleva una suerte de funcionalidad social, o en palabras del sociólogo francés: el teatro es un “instrumento social” (22).

Por su parte, Mario Margulis sostiene que la dimensión simbólica de cualquier sociedad, gira en torno a “la multiplicidad de sistemas de signos que caracterizan las formas de comunicación humana” (24). Así, las comunidades humanas producen signos para comunicarse unos con otros, la experiencia de vivir juntos. Esta comunicación, a medida que transcurre el tiempo, provoca procesos de socialización donde los integrantes de dicha comunidad incorporan y reproducen sistemas de signos que orientan su accionar en la vida social, “haciendo posible la identificación, el reconocimiento y la interacción” (*ibidem*). De lo anterior sostenemos que es relativamente reciente el proceso de significación alrededor de los grupos afectados por la dictadura. Su consolidación e identidad grupal y el reconocimiento de la experiencia común del horror recién han logrado constituirse como parte visible del ser argentino. En un contexto social siempre adverso a su incorporación, los juicios a los genocidas, la reparación histórica y los espacios dados a la memoria, son apenas tenues paliativos para una herida que sigue sangrando y socavando distancias sociales que parecen inconmensurables.

Guillermo Calderón, lejos de plantear la opción del olvido o la caducidad de la memoria, se concentra en lapidar el presente de las políticas por los derechos humanos en manos dos partidos políticos (y muchas de las veces, en manos del Estado). Calderón comprende a la perfección que el teatro no fue creado para esgrimir afirmaciones. Por esto, lleva a escena los discursos políticos en torno a la recuperación de los Sitios de la Memoria y los somete a un juicio crítico para formularles preguntas. Con cautela quirúrgica, *Villa* se aproxima a la violencia del terrorismo de Estado para plantear inquietudes propias al cruce política/escena: ¿es posible escenificar el dolor de los cuerpos que atravesaron la tortura? ¿Cuáles son los alcances del arte teatral respecto al pasado más sangriento de la his-

toria del país? Estas preguntas derivan en la temática central de la obra: ¿cómo y para qué se usan los sitios de la memoria?

Al problematizar los discursos oficiales que operan en nombre de la Memoria, se consiguen apreciar tres posiciones conflictivas en el escenario, sostenidas por tres personajes mujeres: Carla, Macarena y Francisca (aunque dentro de la ficción son homónimas: las tres se llaman Alejandra). Dichas posiciones configuran una situación dramática inicial que conduce a un problema basal: el juego democrático/liberal no funciona (en una votación que no vemos, una de las tres Alejandras, no se sabe cuál, ha anulado el voto con un llamado a la conciencia y moral progresista). Inmediatamente se propone una solución: negociar entre las tres para no tener que votar nuevamente. Sin embargo, la solución es rápidamente descartada, porque una negociación llevaría a una posible situación de corrupción y anulación de la vía democrática. A partir de aquí, se resuelve debatir nuevamente.

Inmediatamente se llega a la acción dramática principal: las tres Alejandras están encargadas de elaborar un proyecto arquitectónico que tiene por objetivo la recuperación del excentro de detención y tortura Villa Grimaldi. Éste va a ser convertido en parte de la vida cultural de la sociedad, pero: ¿cómo va a funcionar? Para imaginar el proyecto, hay en el centro del escenario una maqueta a escala de la Villa. Calderón aborda así un trasfondo social conflictivo: la refuncionalización de los sitios de la memoria, producto de los reclamos de los organismos de derechos humanos, han sido capitalizados para beneficio propio de los partidos políticos progresistas o de la nueva izquierda latinoamericana (Stefanoni). Esto ha generado un malestar y dilema moral entre los supervivientes y afectados. La obra invita a la reflexión sobre el uso de estos espacios en la vida social, debido a que no se trata sólo de acciones simbólicas en favor de la reparación histórica y el saneamiento social, sino de intereses por parte de diversas fracciones partidarias (como el Partido Socialista de Chile, el kirchnerismo o los partidos de izquierda en Argentina). Estos partidos, por momentos, han sorteado convenientemente las consignas iniciales de las organizaciones de derechos humanos para reutilizar sus logros como un pobre “panfleto” de compromiso social, y por este camino, recrear oportunamente su imagen política, con la mira en las urnas.

Carla y Francisca, moderadas improvisadamente por Macarena, son las que esgrimen los dos principales discursos. Carla propone (aunque anticipa que no posee una real convicción) la reconstrucción total del aparato de detención y tortura que existió cuando la Villa estaba en manos de los militares. El ex-centro de detención debe convertirse en una “mansión siniestra” (21) donde los visitantes experimenten lo que las víctimas fueron obligadas a padecer. Así, los concurrentes podrán identificarse con el dolor sufrido por los presos y decir: “esto tiene que haber sentido la gente que sentía” (23). De esta manera, al ingresar a la mansión siniestra, se revive el pasado de los torturados a través de la experiencia del horror diferido. El procedimiento de identificación con los espectadores que van a

concurrir a la mansión es la herramienta de los mecanismos culturales de dominación del liberalismo. Esta ficción, a la que accede el visitante del museo, es el mundo del terror “tal cual lo vivieron los presos”, por esto hay que dejar “las cosas tal cual fueron encontradas” (26) y así lograr una identificación plena con las víctimas del terrorismo (sin necesidad de distancia crítica).

Francisca, en cambio, quiere hacer un museo de arte contemporáneo ultramoderno donde haya performances artísticas que permitan “conocer” el pasado. La idea es convertir la Villa en un espectáculo audiovisual donde la Memoria sea un producto de consumo cultural, ofrecido a través de altísima tecnología y conducido hacia zonas de fantasía (por ejemplo, ofrecer a sólo un *click* el simulador con la vida del desaparecido, si no hubiera optado por la militancia marxista). El concepto general de Francisca gira alrededor de hacer una suerte de “Disneyworld” (30) del terrorismo de Estado. Esto convierte los eventos históricos en espectáculos analgésicos y agradables. Nada de ponerse a reflexionar o a hacerse preguntas sobre el dolor, el horror de la tortura, la desaparición forzada de personas y el asesinato en manos de militares. En sintonía con el presente neoliberal de la región, la propuesta de convertir a la Villa en un museo recoge el convencionalismo de las ciencias históricas, lo cual convierte a los sitios de la memoria en archiveros sofisticados. En el alboroto feliz del fin de la historia, la idea es tranquilizadora: el terrorismo de Estado, al igual que la era mesozoica, ya sucedió, es parte del pasado y debe quedar ahí, sellado, sólo como un mal recuerdo en una lámina vieja. La experiencia estética que propone Francisca es acogedora. Es más, permite salir del museo y recomendarlo: “me dieron ganas de ser marxista. Y tengo rabia. Me siento culpable de vivir. Es raro, me siento materialista y dialéctica. Pero es lindo. Andá. Tiene calefacción central” (32).

Ambas voces reconstruyen dos formas del mismo discurso hegemónico dominante, propio de la lógica cultural del capitalismo avanzado. Retomando los aportes de Frederic Jameson, quien sostiene que “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” (18), nos interrogarnos si la constante urgencia económica de producir sin reparos no ha llegado al punto de comerciar con el ejercicio Memoria, ofreciéndonos experiencias sensibles de diferentes tipos, que buscan saciar el gusto ideológico de los posibles espectadores de la sociedad de consumo. Siguiendo a Jameson, la industria de la cultura contemporánea fascina tanto por sus efectos *kitsch* —el museo hipermoderno— como por la incorporación de espacios históricos que buscan efectos en el espectador, que anteriormente suponían una sensación de horror: la Mansión Sinistra. Pero, coincidiendo con Calderón, observamos que actualmente tanto lo superficial, como el supuesto horror, ya no escandalizan a nadie. Y esto no queda aquí, sino que se puede ir más allá, porque en realidad, como el espectador hipotético de *Villa*, estos tipos de discursos complacen al público, institucionalizándose dentro de las matrices oficiales de la cultura de las sociedades occidentales.

De lo anterior, y, en resumen, la obra *Villa* expone dos opciones políticas frente a la memoria, que responden a una misma política cultural dominante. Esto queda fundamentado en la acción dramática rectora de la obra: Carla y Francisca sostienen discursos (en los que ni siquiera creen) que conducen a caminos sin salida, a dos posturas que son las dos caras de una misma moneda. Los monólogos de ambos personajes se precipitan en argumentos poco sólidos y la discusión sobre políticas culturales se desvía, por la superficialidad de las propuestas, de la expropiación de niños en la Dictadura (recordemos que las tres protagonistas fueron engendradas en cautiverio), la violación de los derechos humanos y el dolor de los cuerpos.

Por un lado, la identificación total con las víctimas, y por otro, la museificación de la historia del terrorismo, dejando en evidencia la operación política de usar la figura de víctima en provecho de intereses políticos por ambos partidos del llamado “modelo” democrático neoliberal chileno (con alternancias entre los gobiernos de Bachelet, en representación de la “izquierda”, y de Piñera, con una posición declarada “de derecha”). Por cualquiera de estos dos caminos, y Calderón lo deja en claro, se ofrece una falsa restitución social de los sujetos oprimidos, y al mismo tiempo algo peor: los estratifica, condena y congela en un lugar simbólico inocuo.

Hay que destacar que Calderón maneja las dimensiones de toda la maquinaria teatral con agudeza. Su práctica representacional coincide con las regulaciones propias de un teatro tradicional (división actores-espectadores, indicaciones sobre la escenografía, unidad de personajes, linealidad temporal, acción única, etcétera). Sin embargo, continuando en el plano social-instrumentista más arriba mencionado, podemos afirmar que los planteos de *Villa* entran en conflicto con el entramado simbólico social en el que pretende inscribirse. Gracias a la puesta en escena a cargo de la directora de teatro Victoria Monti, la reflexión crítica sobre la vigencia y funcionalidad de los sitios de la memoria se traslada a Córdoba. Una vez aquí, la obra cuestiona quiénes son hoy los afectados por la dictadura, de qué manera se concreta el compromiso social y se le da continuidad a la lucha de los organismos de derechos humanos, y qué usos políticos tienen hoy.

El final de la obra es contundente: si bien el terrorismo de Estado “no debería haber sucedido” (43), ha sucedido. Es un hecho concreto y real del pasado de nuestras sociedades. El trauma postdictadura continúa hasta el presente y se manifiesta en las palabras y en lo sensible de los cuerpos. Lejos estamos de olvidar o perdonar. Entonces la provocación de la obra de Calderón, no sólo expone las preguntas que se vienen planteando, sino que finalmente interpela a la creatividad política hoy: ¿Qué hacer con el dolor y con los responsables de tanto daño?

La comunidad y el dolor de los cuerpos

Según Ileana Diéguez, la idea “*communitas* de dolor” (6) contempla los actos públicos donde se produce el cruce entre evento artístico, protesta ciudadana, intervención urbana y manifestación política. Es importante señalar la relación horizontal que se establece entre los sujetos del grupo social y la experiencia de sociedad real con el otro. De aquí que los individuos, reunidos en una situación pública de encuentro, sin regulaciones estructuradas por alguna legislación oficial o autoridad, sean iguales unos con otros.

Los aportes teóricos de Jean-Luc Lagarce conducen a afirmar que la práctica teatral produce una transformación social, cuando en la misma se forjan y discuten cuestiones de identidad, pertenencia y necesidades sociales. De esta manera, el teatro se convierte en un observatorio de la propia vida en comunidad. Al respecto, el autor sostiene: “El grupo social puede experimentar en escena su propia individualidad o, al menos, lo que se empeña en afirmar como tal” (41). Los afectados por el terror de la dictadura se reconocen en el repertorio teatral que observa sus propios conflictos en la adversa convivencia social. Por ejemplo, reconocen como propia la obra *Villa* y sus problemáticas, para disolverse en ellas. De esta manera, entre el teatro y la vida social desaparecen los límites. No hay espejo, sino que son lo mismo. En otras palabras, los valores, reglas de convivencia, deseos, problemas y conflictos volcados en la asamblea teatral, son propuesta de acción transformadora.

Continuando con Lagarce, en la asamblea teatral se cristalizan las luchas por el poder y la conservación de los lugares ganados (42). La idea de transformación social comienza cuando se transforma el encuentro teatral, es decir, las formas en que se produce, organiza y administra el espacio del encuentro de los cuerpos. En este sentido, el Ciclo Escena y Memoria se convierte en un caso de estudio donde observamos no sólo las inquietudes discursivas y simbólicas en favor de los Derechos Humanos, sino también nuevas formas de organización del espacio, de convivencia y militancia, materializadas en nuevas convenciones de participación y convivencia, que desarrollaremos más adelante.

Lagarce además sostiene que: “el teatro expresado por cada subgrupo refleja las dificultades particulares que encuentra y su relación con la totalidad del grupo” (43). De aquí que las personas que desde su nacimiento experimentaron la vida democrática, ya no planteen de la misma manera los reclamos por la justicia y la memoria, sino que, como ya venimos observando en la obra *Villa*, dichos reclamos sean de otra índole y respondan a necesidades de la actualidad social (aunque se trate del mismo sujeto social, identificado plenamente con las experiencias de las víctimas y los supervivientes de los años 70 y 80).

Los trabajos teóricos de Eli Rozik (2014) entran en sintonía con las reflexiones de Lagarce, en tanto afirman que el arte escénico, como práctica social, aparece en los sistemas sociocul-

turales como un medio que produce una ficción, nuevas reglas o acontecimientos sociales y escénicos, que traducen el mundo, es decir, teorizan la vida social. Esta apreciación nos permite, por un lado, considerar que las representaciones teatrales son utilizadas por las sociedades para producir aportes simbólicos, que pueden o no entrar en conflicto con el sistema sociocultural donde se inscriben. De aquí, nos interesa considerar los aportes discursivos ya señalados de la obra *Villa*, que exigen un saneamiento del ejercicio de la memoria en las sociedades actuales (para no caer en la sumisión partidaria o en el anquilosamiento de las consignas). Por otro lado, al considerar al teatro como una práctica social donde las convenciones de participación siempre responden a intereses políticos e ideológicos, nos interesa establecer las relaciones entre la modalidad participativa política y teatral del evento artístico Ciclo Escena y Memoria en la ciudad de Córdoba, y la urgencia del saneamiento de la memoria propuesta por la obra *Villa* (obra estrenada en el Teatro Real de la ciudad de Córdoba y representada en el mencionado Ciclo).

Así como en Santiago de Chile, Villa Grimaldi es uno de los símbolos de las atrocidades y violaciones de los derechos humanos, en la ciudad de Córdoba existió, entre otros, el Departamento de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Córdoba, conocido en la jerga como “D2”. En el año 2007 los organismos de derechos humanos, luego de una larga contienda política y con apoyo gubernamental, logran que las instalaciones del ex-centro clandestino de detención sean puestas a disposición de la Comisión Provincial de la Memoria. La Comisión, entre otras acciones, decide refuncionalizar el D2 para habilitar allí un sitio de la memoria. Actualmente dicho Departamento fue desmantelado y en su lugar funciona el Archivo Provincial de la Memoria. Este Archivo es un organismo autónomo del área Ministerial de Justicia del Poder Ejecutivo (Provincia de Córdoba), y tiene por objetivos, entre otros, proveer instrumentos legales necesarios para la búsqueda de la verdad histórica y la justicia, allanando el camino de la reparación social respecto a las violaciones de los derechos humanos y falta de libertades ocurridas en la dictadura. Además, se propone reutilizar el espacio del D2 garantizando el libre acceso del público al testimonio histórico edilicio.

En el 2009 el reconocido director de teatro independiente, Jorge Villegas, convoca a diversos artistas y propone la creación del Ciclo Escena y Memoria. Se constituye así un espacio multidisciplinar donde hacedores del teatro, el cine, la literatura y las artes visuales, así como también referentes de la comunicación y el ámbito cultural y político de Córdoba, reflexionan, se manifiestan y se expresan públicamente sobre el más nefasto golpe militar de la historia argentina. Villegas comenta sobre los inicios: “El traspaso de esos espacios de represión a los organismos de Derechos Humanos y la reanudación de los juicios a los genocidas, abrían una expectativa histórica y me pareció que el teatro debía acompañar esa instancia” (citado en Carpintero párrafo 1). Este momento propi-

cio para el ejercicio de la memoria permitió continuar con el trabajo de revisión histórica y, novedosamente, volver a darle sentido al pasado común, muchas veces hermético a las palabras. Villegas recuerda:

El ciclo pasó por distintas etapas desde que Néstor Kirchner visitó La Perla y decidió la construcción de los espacios de memoria. Fue una bisagra ante la cual los artistas expresamos una fuerte intención de trabajo. Recuerdo que además nos invitaron a participar en el Festival de Teatro x la Memoria de Rosario (citado en Molinari, “El teatro tampoco olvida” párrafo 2).

Los últimos años de gobierno neoliberal (que presidió Mauricio Macri entre el 2015 y el 2019) fueron tiempos sumamente adversos. Se arremetió directamente contra las instituciones defensoras de los derechos humanos, se despresupuestaron los proyectos y se realizaron aberrantes declaraciones, como la del radical Oscar Aguad, quien tras ganar las elecciones y asumir como Ministro de Defensa, aseguró, por ejemplo, que el Archivo Provincial de la Memoria iba a cerrarse para poner en su lugar las oficinas de Registro del Automotor. Pocos meses después, la Comisión Provincial de la Memoria lo denunciaría penalmente por tratar de dismantelar el equipo de Archivo y Pruebas Judiciales (equipo de profesionales que relevan y analizan los archivos de las Fuerzas Armadas), de donde surgieron importantes denuncias hacia miembros de las cúpulas militares (Hayon).

En un primer momento parecen incompatibles la celebración teatral y el espacio donde fueron torturados los detenidos en la dictadura. No obstante, hay entre el teatro y ese espacio en particular, una complicidad que apuesta por la abolición de la tristeza, por el ejercicio de la memoria y la reparación social. Dicha complicidad tiene fundamento no solamente en que se trata de un encuentro entre artistas por un lado y espectadores por otro, sino también en que se trata de un espacio público donde tiene lugar la compañía afectiva e ideológica. Villegas afirma dos cuestiones al respecto. En primer lugar: lo político emerge del Ciclo cuando se produce el cruce entre memoria individual y colectiva, pero, sobre todo, en el encuentro de “ciudadanos-artistas dispuestos a escucharse, discutir, poner en marcha algo entre muchos” (citado en Carpintero párrafo 7) y actualizar la lucha contra la injusticia social. En segundo lugar, Villegas aclara:

[...] no es un festival de teatro que organizan un par de célebres personajes, sino que es un hecho bien colectivo donde se discute mucho, aun con asimetrías y disparidades en los volúmenes de militancia e instancias en las que cada cual tiene una relación particular con los Derechos Humanos, el teatro, la política y la sociedad. Es un espacio de militancia (citado en Reales párrafo 9).

La reunión de hacedores artísticos y militantes por los derechos humanos posibilita la creación de un grupo social, alrededor de una acción política que formula una nueva forma de organización específica. Esta organización propicia al sector, identificado con el sufrimiento de las víctimas del terrorismo de Estado, una instancia más al proceso de conformación de la identidad. Al mismo tiempo, la reunión es un modo de visibilidad y esgrime una voz propia que se activa en torno al reclamo de justicia y memoria, pero también alrededor de las situaciones de injusticias que se viven día a día. La práctica teatral, entonces, cobra sentido en función de la reconstrucción y reelaboración de la historia reciente de nuestro país, pero también de la consolidación de la identidad de sectores sociales afectados y próximos a las víctimas y a la resolución de las injusticias sociales.

El Ciclo Escena y Memoria, como actividad del teatro independiente, presenta una grilla de espectáculos teatrales que conviven con actividades de intervención política y denuncia. En principio, dentro del D2 no hay sala de teatro alguna, por lo que se toman los espacios y se adaptan las obras de teatro para poder representarlas allí. En este procedimiento de adaptación espacial comienzan a vislumbrarse las nuevas convenciones de participación teatral. En primer lugar, se disuelven los límites espaciales para las producciones artísticas. Además, los participantes ya no ingresan como espectadores a una sala común, sino que lo hacen predispuestos a otro tipo de intercambio simbólico, ideológico y afectivo. De este modo se comienzan a generar pequeños intersticios espaciales donde el protagonismo se desplaza de las obras de teatro al encuentro de los cuerpos y la compañía afectiva.

Villegas señala que el Ciclo, en sus inicios, era un espacio exclusivo para obras de teatro y que, con el paso de los años, fue transitando hacia nuevas formas de la experiencia escénica: “Al inicio éramos un grupo de teatristas que nos íbamos a juntar e invitar a otros colegas que estaban haciendo un teatro con politicidad y que además eran compañeros que veíamos en las calles, que ponían el cuerpo, que compartían la ética del teatro” (citado en Reales párrafo 6). Por esta razón, el Ciclo Escena y Memoria convoca a obras de teatro con temáticas explícitamente próximas a la dictadura, y además suma espectáculos y eventos que dialogan con diferentes problemas sociales actuales. Este cambio en la modalidad de convocatoria del Ciclo actualiza las consignas y reclamos y confiere al espacio una nueva forma de resistencia a las injusticias sociales. Como afirma Selbin: “la resistencia puede también referir a una forma de insurgencia que se caracteriza por el rechazo a cooperar activamente y a apoyar al régimen actual y sus autoridades; aun cuando esto pueda parecer pasivo, se trata de una actividad, de una acción” (24). De lo anterior consideramos que tanto el Archivo como el Ciclo constituyen uno de los espacios clave de la cultura de resistencia cordobesa, donde se repudia el Terrorismo de Estado de la dictadura, pero también cualquier hecho de violencia por parte de las fuerzas públicas en democracia.

De esta manera, y en las consecutivas ediciones del Ciclo, encontramos un evento artístico y político que genera una sutil pero constante transformación del ejercicio de la memoria, así como de la actualización del rol político del teatro independiente. Desde esta perspectiva, el evento en sí mismo se convierte en acción de transmisión del saber social y artístico. La fragmentación de espectáculos, la lectura de poesía, la convivencia, el pacto tácito del silencio y de compartir el dolor de los cuerpos, toma distancia de cualquier tipo de convencionalismo representativo clásico. Es que participar del Ciclo va más allá de la expectación de espectáculos con temáticas de la dictadura. El Ciclo es un evento que excede (y nunca deja de contener) al teatro, desajustando las convenciones de participación legitimadas por el campo teatral y provocando una situación novedosa a partir de la ampliación de los límites y posibilidades de la asamblea teatral.

El Ciclo Escena y Memoria invita a concurrir y poner el cuerpo. Es en los cuerpos reunidos donde circula el diálogo, la militancia política, la reivindicación de valores por lo humano. Sostiene Villegas al respecto: “recuerdo cuando Luciano Benjamín Menéndez dijo que habían sido derrotados culturalmente. Lo dijo en primera persona, durante el juicio” (citado en Molinari, “El teatro tampoco olvida, párrafo 5). La “victoria” del Ciclo es la acción cultural que reivindica una ciudadanía comprometida con las políticas de derechos humanos, pero que no sólo atiende el terror y la miseria de la última Dictadura, sino que también tiene en cuenta, como aclara Villegas, “la violencia en los barrios entre vecinos y a la violencia policial. El teatro es una de las voces, en ese acto único en cada función, que dice lo suyo” (citado en Molinari, “El teatro tampoco, párrafo 6). El Ciclo Escena y Memoria recupera el tiempo y el lugar para la reunión y la comunidad, cuestiones socavadas por el poder y las lógicas culturales dominantes. Así lo contempla Villegas, que en cada edición del ciclo percibe “una necesidad de juntarse con colegas que trabajan políticamente el campo de lo escénico y también una necesidad de participar de hechos honestos, colectivos, verdaderos. Allí radica la continuidad de Escena y Memoria; no es de nadie, es de los que lo hacen y punto” (citado en Carpintero párrafo 4).

Se entiende que el ejercicio de la memoria durante el Ciclo es inteligencia colectiva que nunca se manifiesta como algo a comprender de manera taxativa ni con mensajes unívocos, sino más bien apuesta por una experiencia de convivencia para hacerle frente al espanto de la experiencia sufrida en el pasado, pero también al presente, y es fundamentalmente una instancia para pensar próximas acciones y formas de organización para la reparación social. Aquí hay una toma de posición, una apuesta, un gesto político. Es hacer con lo que fuimos y con lo que somos.

Entonces la experiencia del Ciclo no es sólo una manifestación en la calle o un festival de teatro convencional, sino una contingencia para restituir sentidos múltiples, fronterizos y ambiguos, pero sobre todo impredecibles. Hacia el interior del grupo social afectado

y reunido, donde los cuerpos son permeables a las sensaciones, la coexistencia colectiva escapa a las condiciones de convivencia normadas, configurando un nuevo espacio y experiencia estético-social y escénica. De este modo, cada participante del Ciclo se conmueve según sus propias asociaciones afectivas y simbólicas, en un proceso de mutua estimulación imprevisible, pero siempre en complicidad con los demás.

Por este camino, el ejercicio de la memoria en el Ciclo se afianza en las experiencias traumáticas del pasado y también contempla un contenido crítico amplio hacia las políticas estatales de la actualidad; es espacio de resistencia e identidad, y no deja de mirar el entorno social del que forma parte; evita el anquilosamiento de las consignas políticas y da lucha en el presente.

Redefiniciones del compromiso social en el teatro independiente

*En una época de confusión organizada,
de desorden decretado, de arbitrariedad planificada
y de humanidad deshumanizada...
Nunca digan: "Es natural",
para que todo pueda ser cambiado.*

Bertolt Brecht

Como ya se dijo, a diferencia de las representaciones teatrales del terrorismo (que incontables veces funcionaron como descompresión de la angustia y la visibilización de los testimonios), la obra de teatro *Villa* expone el conflicto intrínseco a dos discursos en apariencia humanitarios, pero que en su trasfondo responden a la matriz cultural hegemónica del capitalismo avanzado, dejando en evidencia el uso partidario de la Memoria y de los discursos por los derechos humanos en la vida democrática actual.

La asamblea teatral del Ciclo Escena y Memoria, en una actitud propositiva, encuentra una respuesta concreta al uso de los sitios de la memoria: se continúa con las consignas de reparación social por las aberrantes desapariciones de la dictadura, pero también se redefinen en el encuentro de los cuerpos: lo amoroso, lo dialógico y lo afectivo.

La violencia de la dictadura dejó marcas imborrables. El dolor quedó inscrito en el cuerpo. Son marcas y cicatrices en la piel de los supervivientes. Este dolor se acarrea en gestos involuntarios, llantos mudos, gritos desaforados, tonos de la voz o simplemente miradas. Y son estos cuerpos los que acuden a la reunión y generan complicidad pública en el teatro, para encontrar sosiego, refugio y pertenencia. De esta manera, el dolor se

transita del mismo modo. El dolor se libera en el encuentro comunitario con el otro. Por esto la asamblea teatral es elegida, una vez más, como el espacio a través del cual exponer y compartir este dolor. Hay que hacerlo común para que se disuelva. Pero no se trata de una falsa catarsis, sino que es la habilitación de un espacio donde practicar y hacer presente la solidaridad afectiva que, tal vez de una manera inconsciente y vaga, repara algo de los traumas de los cuerpos afectados por el terrorismo. Pero nuevamente: no se trata de un lugar donde sólo se cumple con la importante necesidad de compartir el olvido; hay algo más allí.

El Ciclo coincide con los incisivos planteos que encontramos en la obra de Calderón y crea las condiciones artísticas necesarias para la escenificación de las problemáticas sociales más urgentes, vinculadas a la violencia por parte del Estado provincial. Una vez más, el teatro habilita el desplazamiento hacia nuevos espacios de la militancia política y la convivencia social. El arte, la ética y la *communitas* se contagian en el ejercicio de la memoria, ofreciendo una nueva densidad experimental a sus participantes, donde por un lado se vuelven superfluos los límites entre hacedores artísticos y espectadores y, por otro lado, desde el dolor de los cuerpos, se levanta la mirada hacia las necesidades del presente. En este sentido, el teatro no sólo es discurso público donde se recuerda y denuncia, sino que se convierte en una acción pública que sirve al proceso de reconstrucción identitario desde lo corporal, lo solidario y su cualidad intrínseca de reunir personas.

De lo anterior se observa un conjunto de procedimientos escénicos que redefinen y actualizan las convenciones de producción, organización y expectación de la asamblea teatral, así como también las formas de organización y acción de la militancia política en materia de derechos humanos. La necesidad de cuerpos emocionados, sensibilizados y afectados habita de vida y presente el espacio de muerte, donde funcionó el centro de detención. Por dar un ejemplo, Laura Ortiz, reconocida *clown* del teatro independiente cordobés, afirma que el Ciclo Escena y Memoria fue para ella un espacio donde vivió la complicidad y la afección de los cuerpos, pero sin descuidar su compromiso social:

cada artista se acerca desde su inquietud, por su propia convicción de estar, de ser parte; porque entendemos que también estos son tiempos que pretenden avasallarnos, desprestigiarnos. Entonces es fundamental ocupar los espacios, visitar y habitar los sitios, insistir y persistir. Escena y Memoria permite que se resignifiquen los espacios, se hacen presentes las voces, esos muros que fueron testigos del horror lo son también del abrazo, de la poesía. Es una rebeldía amorosa (citado en Carpintero párrafo 7).

Esta actitud de rebeldía amorosa no es otra cosa que un espacio común de militancia política, donde los participantes se hacen cargo de las urgencias sociales y aprovechan para accionar políticamente, no sólo durante la semana del 24 de marzo² sino todo el resto del año. Por dar otro ejemplo, en la inauguración del año 2017, ocurrida en la plaza central del barrio Juniors, la señora Viviana Alegre reclamó por la situación de injusticia con relación a la desaparición de su hijo, Facundo Rivera Alegre (conocido como “el Rubio del pasaje”) hacía 5 años, en plena democracia y a manos de la Policía Provincial de Córdoba. Seguido al acto comenzaba una obra de teatro.

Tenemos entonces que en esa plaza se materializa, además del reclamo expreso que se anota en la agenda de derechos humanos, la asamblea teatral, que reúne personas dispuestas a poner el cuerpo. Esta disposición se configura alrededor del reconocimiento de una comunidad horizontal y colectiva, del dolor. Esta inauguración fue también parte del luto. Varios familiares, en representación de las familias que, en todo el país, año tras año, sufren la desaparición de algún ser querido a manos de la policía, pudieron encontrarse. A partir del reclamo conforman una comunidad moral que exige justicia y un freno a la violencia policial. Pero no es un luto amargo, oscuro y triste, sino que es un luto en asamblea. Un luto que despierta la reflexión crítica que propicia la denuncia, corriendo los límites y llegando a manifestarse por la solución del desempleo, en contra de la criminalización de la protesta social, de la violencia machista y los feminicidios, por la justicia por la Masacre de Avellaneda del año 2002, por la disolución de la complicidad del Estado provincial con el narcotráfico y por cuestiones ambientales como el desmonte o el uso de agroquímicos. Y como se viene señalando, hay acciones ciudadanas y legales, es decir, acciones reales sobre el entramado social.

De esta manera, el Ciclo Escena y Memoria, en su calidad de evento del teatro independiente cordobés, modifica a la sociedad interviniendo el espacio público para darle cuerpo y voz a los momentos traumáticos de la más brutal dictadura del país, pero también para atender a las injusticias sociales actuales. En dicho desplazamiento se le da continuidad a lo humanitario, ampliando los alcances del ejercicio de la memoria, y además se redefine la zona de contagio entre teatro y militancia política, generando nuevas formas de participación y organización, pero fundamentalmente: ampliadas responsabilidades sociales.

² Esta fecha es el día nacional por la memoria por la verdad y la justicia, y se conmemora a las víctimas de la última dictadura cívico-militar, iniciada el 24 de marzo de 1976 y autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”.

Fuentes consultadas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Alegret, Mauro. *Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés*. Tesis de doctorado en Estudios Sociales de América Latina, Universidad Nacional de Córdoba, 2017.
- Calderón, Guillermo. *Teatro II*. Santiago de Chile: LOM, 2012.
- Carpintero, Verónica. “Diez años de teatro y poesía para habitar muros del horror”. *Un Rato*, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 2 de mayo de 2018, unrato.artes.unc.edu.ar/diez-anos-de-teatro-y-poesia-para-habitar-los-muros-del-horror/, consultado 14 de febrero 2020.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta / Escénicas, 2013.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel, 2011.
- Dubatti, Jorge. “El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad”. *Stichomythia*, núms. 11-12, 2011, pp. 71-80.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Hayon, Alejandra. “Aguad quiere borrar la memoria”. *Página 12*, 22 de diciembre de 2017, www.pagina12.com.ar/84475-aguad-quiere-borrar-la-memoria, consultado 1 de marzo 2020.
- Jameson, Frederic. *Posmodernismo o lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Lagarce, Jean-Luc. *Teatro y poder en Occidente*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Lladó, Albert. “Hay que desobedecer al espectador. Entrevista a Juan Mayorga”. *La Vanguardia*, 23 de junio de 2014, www.lavanguardia.com/libros/20140623/54410309275/juan-mayorga-desobedecer-al-espectador.html, consultado 16 de febrero 2020.
- Margulis, Mario. *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblios, 2011.
- Mayorga, Juan. “El teatro piensa; el teatro da qué pensar”. *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, 337, 2011, pp. 15-16.
- Molinari, Beatriz. “Jorge Villegas es premiado por su inquebrantable lealtad al teatro”. *La voz*, 17 de octubre de 2017, vos.lavoz.com.ar/escena/jorge-villegas-es-premiado-por-su-inquebrantable-lealtad-al-teatro, consultado 1 de marzo 2020.
- Molinari, Beatriz. “El teatro tampoco olvida: comienza el ciclo Escena y Memoria”. *La voz*, 19 de marzo de 2017, vos.lavoz.com.ar/escena/el-teatro-tampoco-olvida-comienza-el-ciclo-escena-y-memoria, consultado 15 de febrero 2020.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 246-280.

Rozik, Eric. *Las raíces del teatro*. Buenos Aires: Colihue, 2014.

Reales, Ana. “Escena y Memoria: un espacio de resistencia”. *La tinta*, 22 de marzo de 2017, www.latinta.com.ar/2017/03/escena-y-memoria-un-espacio-de-resistencia/, consultado 15 de febrero 2020.

Selbin, Eric. *El poder del relato*. Buenos Aires: Interzona, 2014.

Stefanoni, Pablo. “La lulización de la izquierda latinoamericana”. *Le monde diplomatique*, 2014, www.eldiplo.org/notas-web/la-lulizacion-de-la-izquierda-latinoamericana/, consultado 1 de marzo de 2020.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)

Patricia Ruíz Rivera*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli / INBAL, México.
e-mail: pat_ruver@yahoo.com.mx

Recibido: 20 de febrero de 2020

Aceptado: 22 de septiembre de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2652>

La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)

Resumen

En el relato de la historia de la escenografía en México hace falta incluir a las mujeres; es una deuda pendiente. La memoria institucionalizada, en tanto política heteropatriarcal, las ha invisibilizado por medio del silencio que guardan las fuentes sobre su trabajo y por omisión en el relato histórico del teatro mexicano del siglo xx. Este trabajo es un apunte sobre la manera en que se ha construido esa memoria y acerca de la necesidad de hacer visible lo invisible.

Palabras clave: Archivo; memoria; historia; escenografía; mujeres; estudios de género; México.

The (In)visibility of Mexican Women Stage Designers (1950-1990)

Abstract

The inclusion of women in the history of stage and set design in Mexico is long overdue. The institutionalized memory, with its hetero-patriarchal politics, has rendered women stage designers invisible. They are largely ignored in diverse documentary sources, as in the historical account of twentieth century Mexican theater. This article addresses the diverse ways women have been elided from archival sources, calling for the urgent need to make visible their contribution.

Keywords: Archive; memory; history; scenography; women; gender studies; Mexico.

La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950-1990)¹

Introducción

La necesidad de recuperar la historia de las escenógrafas mexicanas es un pendiente impostergable. El olvido en la memoria institucionalizada ha invisibilizado a las mujeres creadoras como una estrategia de la política heteropatriarcal que construye la memoria y la historia en el siglo xx del teatro mexicano.

Michelle Perrot, historiadora y feminista francesa, menciona que el movimiento sobre el estudio de las mujeres “empezó siendo una historia de las mujeres para convertirse más precisamente en una historia del género, que insiste sobre las relaciones entre los sexos e integra la masculinidad” (*Mi historia* 17), ya que a través de los siglos se han establecido labores que se diferencian por la fuerza muscular, la capacidad intelectual, la habilidad motora, etcétera, y que permiten, en todo caso, transparentar la construcción cultural del *otro*. Siguiendo a Perrot, las mujeres fueron invisibilizadas fundamentalmente por dos silencios: el de las fuentes y el del relato.

Baste revisar las historias del teatro mexicano de Antonio Magaña Esquivel, David Olguín y Yolanda Argudín, por señalar algunos, donde resaltan nombres como los hermanos Tarazona, David Antón, Julio Prieto, Antonio López Mancera y Alejandro Luna, destacando por encima de mujeres dedicadas a la escenografía como Graciela Castillo

¹ Una primera versión de este tema se presentó en el VIII Coloquio de Investigación en Artes, “Archivo y memoria en torno a las artes”, realizado en octubre 2019, en instalaciones de la Universidad Veracruzana. Agradezco al doctor Miguel Ángel Vásquez Meléndez por sus comentarios al presente trabajo.

del Valle, Marcela Zorrilla, Félida Medina, Tolita Figueroa, Mónica Kubli y Laura Rode, entre otras.

Por otro lado, la percepción de nuestra identidad personal y de nuestra propia vida depende directamente de nuestros recuerdos, aquellos que nos movilizan y nos inducen a reescribir la memoria contra el olvido. Como señaló Paul Ricœur, “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió” (*La memoria* 41). Hoy estamos en posibilidad de contar la historia de las escenógrafas mexicanas desde las fuentes, para entrelazar el relato² y establecer la interpretación que deseamos desde la revisión del campo teatral (siguiendo a Bourdieu) observando desde el contexto histórico hasta la cuestión de los estudios de género.³

Así, aquí hablaremos también de la génesis de una especialidad: la escenográfica, y cómo va constituyéndose como uno de los agentes en el campo teatral; además de cómo, a partir de la escuela, la preponderancia tanto del saber, así como la práctica, es masculina. Por ello, se transmite de igual manera en una forma de dominación en el terreno teatral. Pertenecer a tal o cual círculo, estudiar con tal o cual personaje, trabajar en un teatro bajo el auspicio, institucional o no, permite incidir o no en tal o cual producción, premio o reconocimiento, por ejemplo.

En las postrimerías del siglo xx, el espacio escénico se modificó considerablemente; se rompió con la tradición escenográfica hegemónica, con la participación significativa de las mujeres. Por ello, este artículo abarca de 1950 a 1990, del inicio de la academización del saber escenográfico (específicamente, con mujeres que estudiaron en la Escuela de Arte Teatral⁴ hasta las evidencias de otro cambio),⁵ cuando la corriente teatral postdramática

² Entendido aquí el relato como diacrónico y sincrónico del devenir teatral mexicano; es decir, tener la diacronía y sincronía como ejes fundamentales para contar su historia. Para ello nos apoyamos en las fuentes primarias a nuestro alcance: entrevistas, programas de mano, carteleras, críticas teatrales, reportajes periodísticos, fotografías y bocetos de montajes, entre otros, sobre la historia de la escenografía mexicana en buena parte del siglo xx.

³ Nash asevera que hay, desde el siglo xx, una fábrica de género construida de forma paralela a la modernidad, garantizando la desigualdad y subordinación de las mujeres en el mundo occidental (*Mujeres en el mundo*).

⁴ La Escuela ha recibido a lo largo de su historia desde su fundación, distintos nombres: Escuela de Arte Teatral (1946-1951), Academia de Arte Teatral (1951-1954), Escuela de Arte Dramático (1955-1959), nuevamente Escuela de Arte Teatral 1960-1999 y, finalmente, en 2000, Escuela Nacional de Arte Teatral (Beristáin Márquez, *Vida académica* 43). Se citarán sus siglas dependiendo el periodo enunciado, en adelante EAT o ENAT.

⁵ El Centro Universitario de Teatro (CUT) abre la carrera de Escenografía, impartida entre 1980 y 1985, con el título, a nivel licenciatura, de Diseño Escenográfico, ya cuando el saber se había legitimado con la carrera en la ENAT, como ya se menciona, y en el mundo, con la Bienal de Praga, gestándose el cambio entre el escenógrafo y el diseñador escenográfico.

transformó el paradigma y modificó el lugar de la representación usando territorios que no son concebidos –en apariencia– para la escenificación. Esta dinámica y sus artífices se aprecian en las fuentes para el estudio de la escenografía, preservadas en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), en la Ciudad de México.

Este trabajo es apenas un apunte sobre el tema, ya que hay mucho por visibilizar acerca de un quehacer que resulta, paradójicamente, invisible al transcurrir del tiempo, al ser un arte efímero como lo es la puesta teatral.

Las fuentes

Al reinterpretar el pasado a través de las fuentes existentes o por descubrir, el problema no es tanto los hechos como tales, sino el carácter que se les atribuye (Grosso, “Las políticas de la memoria” 193). Lo anterior se junta con el recuerdo y la memoria, ya que pueden considerarse, en otras circunstancias, como un trabajo, una tarea o un deber frente al olvido (Ricœur, *La lectura* 103). La ausencia de información es la información para comenzar a elaborar un bosquejo para cualquier investigación en curso.

México es un país con una larga trayectoria en el quehacer teatral. Desde la época precolombina hasta nuestros días, la tradición escénica se ha puesto de manifiesto. Son varios los investigadores del CITRU –por referir sólo algunos– que han trabajado sobre la historia del teatro en México: Martha Toriz, sobre formas rituales que despliegan teatralidad en la época prehispánica; Maya Ramos, acerca de los diversos estudios sobre los tabladros y los actores del periodo virreinal; Miguel Ángel Vásquez, el estudio del siglo XIX, y en el siglo XX, Héctor Quiroga, Guillermina Fuentes, Jovita Millán, Francisca Miranda, Rocío Galicia, Joaquín Israel Franco y Socorro Merlín.

Los primeros testimonios fehacientes sobre el trabajo escenográfico en México se dan a partir de las huellas que dejan los cronistas sobre los espacios para las representaciones prehispánicas y los del teatro evangelizador; posteriormente, en documentos como el cartel/programa de mano y las gacetas/periódicos. En la historia que nos ocupa, era habitual, a finales del siglo XIX, que a los escenógrafos se les llamara “pintores decoradores” y que en pocas ocasiones fueran incluidos por los críticos de teatro en las columnas referentes al espectáculo. Esta situación en las fuentes primarias pervive hoy en día sobre el reconocimiento del quehacer de la escenografía. Como lo indica Mónica Raya, escenógrafa que realiza su labor posterior al periodo de estudio: “Lamentablemente, todavía se piensa que los protagonistas centrales del teatro son los actores y los directores... En este país, los diseñadores escénicos a veces ni obtenemos ese crédito. Las reseñas de la



Leoncio Nápoles, Celia Guerrero, Graciela Castillo del Valle y Julio Prieto. Sala principal del Palacio de Bellas Artes, México, agosto de 1949. INBAL/CITRU/Colección Graciela Castillo del Valle.

mayoría de los críticos cumplen, si hay suerte, con mencionar nuestros nombres” (Raya, “Escenografía” 3).

En épocas recientes se han elaborado diversos estudios biográficos sobre personajes tanto nacionales como extranjeros que han dedicado su vida profesional y personal al teatro (en general) en nuestro país; en el siglo xx: Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Seki Sano, Luis de Tavira, Julio Castillo, Alejandro Luna, entre muchos otros. En reconocimiento a su labor, algunos recintos llevan su nombre, preservando su institucionalidad en documentos/monumentos (Ricœur, *La memoria* 63): Ig-

nacio Retes (antes Teatro Hidalgo), Julio Prieto (antes Teatro Xola), Julio Castillo (antes Teatro Del Bosque) y, recientemente, Abraham Oceransky (antes El Galeón). También se ha puesto énfasis en resaltar a los grandes creadores, ya sea dramaturgos (Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia), directores (Julio Bracho, Ignacio Retes, Julio Castillo) y alguno que otro escenógrafo como en los cuatro casos más estudiados en este terreno, y por supuesto varones, del arte escénico: Julio Prieto, Alejandro Luna, David Antón y Antonio López Mancera. A manera de homenaje, en distintos momentos, la ENAT ha nombrado aulas con los personajes fundadores y maestros emblemáticos de la escuela, entre ellos, Félida Medina (en 1999); sin embargo, el peso sigue siendo para los varones, pues sus teatros llevan por nombre Salvador Novo y Antonio López Mancera.

En general, en las historias del teatro mexicano de mediados del siglo xx a la fecha, las menciones de mujeres escenógrafas son menores con relación a los varones, ya que su rastro puede perderse con facilidad, como lo atestiguan las fuentes (Recchia, *9 escenógrafos*). Con respecto al relato (Franco, *Reseña*), pasa lo mismo: los críticos del teatro mexicano, en diferentes épocas, señalan poco dicha labor en general, ejercida tanto por hombres como mujeres.⁶

En 1998, la arquitecta Giovanna Recchia coordinó en el CITRU la elaboración de la base de datos *Escenografía mexicana del siglo xx* que contiene tanto “fichas biográficas de 56 escenógrafos, como el registro de 1000 obras de teatro. Además, incluye mapas urbanos de la Ciudad de México en secuencia cronológica, con ubicación de los teatros y 1700 imágenes de puestas en escena, bocetos de escenografía, vestuario y maquetas” (Recchia 1998), entre otros materiales. Es una obra monográfica sobre el quehacer escenográfico en la Ciudad de México durante el siglo xx, que aporta el “dato duro” sobre la producción de esta actividad, sin ahondar en la red de relaciones que establecieron los escenógrafos (y especialmente las mujeres) con directores, actores, promotores culturales, críticos teatrales, recintos, instituciones y sus propias aspiraciones para realizar su trabajo. Como se puede ver, este trabajo monumental generó un acervo considerable sobre el tema que se constituyó como Fondo Documental Escenografía Mexicana y que se encuentra organizando para su conservación, consulta y difusión.

⁶ La investigación ejecutada por mujeres comandadas por Giovanna Recchia, con entrevistas a una treintena de creadores, dio paso al estudio *9 escenógrafos mexicanos*, seleccionando solo a dos mujeres en dicho trabajo. En el caso de la investigación realizada por Joaquín Israel Franco, en *Reseña* se incluyen 12 críticos, de los cuales cuatro son mujeres. La *visibilidad* tanto de escenógrafas como críticas teatrales se da a partir de la segunda mitad del siglo xx.

El relato

Conseguir que, el día de hoy, algunas de las mujeres que se insertan en el terreno laboral teatral sean consideradas como escenógrafas –no solo vestuaristas, atrezzistas o iluminadoras– y lograr el reconocimiento de su labor artística, no ha sido sencillo. Se trata entonces de centrar el *re*-conocimiento y, además, que sean visibles para los otros. En entrevista con Pilar Galarza, Félida Medina mencionó que

el escenógrafo diseña su vestuario e ilumina. Lo que pasa es que por mucho tiempo yo no di el crédito de vestuario porque no quería que me encasillaran. Así, aunque hiciera escenografía, vestuario e iluminación yo pedía escenografía nada más. Porque ya había visto a otras compañeras que estudiaban en esta escuela o que venían de otros lugares como escenógrafas, como Lucille Donay. Ella venía de los talleres de París. ¿Qué sucedió con Lucille y con Graciela Castillo del Valle? A todas las encasillaron a dedicarse a vestuario. A mí me interesaba todo el concepto, porque soy escenógrafa (Medina, *El caso 3*).

Sin embargo, aquí también cabe la aclaración de que el quehacer escenográfico es, en sí mismo, poco visible para el campo teatral, al considerársele un trabajo menor y que su función en revestir a los actores, la dirección y el texto, por mencionarlo de una manera simple, dentro de la cadena de tareas para producir teatro. Veremos por qué.

A principios del siglo pasado, la figura del dramaturgo es desplazada por la del director que concibe ya la *mise en scène*. Surge, entonces, la mención del escenógrafo también como pintor o pintor-decorador como tal, a partir de varias innovaciones en el escenario, aparejadas con los descubrimientos tecnológicos en el mundo. El uso de la bombilla, la supresión de la concha del apuntador, la sustitución de la utilería por elementos *vivos*, la inclusión del ciclorama, que abonan para la especialización de los integrantes de la puesta en escena (directores, escenógrafos, actores, productores, etcétera).

Las innovaciones de Gordon Craig y Adolphe Appia son muy conocidas en los textos sobre la historia del teatro y sientan las bases para la evolución de la escenografía, al hacer a un lado lo bidimensional y pasar a la “escena en relieve” o tridimensional, gracias al uso de la bombilla, ya que con esta se permite de alguna forma empezar a experimentar de manera limitada con la teoría de la luz; a su vez, incorporando también otros elementos del montaje, como el vestuario y la teoría del color, creando atmósferas en el escenario, el atrezzo y el propio cuerpo del actor como figura central (Radrigán, “Cuerpo y voz” 96).

En aquel tiempo, los experimentos realizados por la estadounidense Loie Fuller, quien destaca como bailarina utilizando telas que flotaban con luces multicolores en

sus montajes, son valorados por los científicos franceses, por su teoría de la iluminación artística (Markessinis, *Historia de la danza* 137). En México, Roberto Galván experimenta elaborando decorados “indefinidos en tiempo y contenido”, y con ello evita que se realicen telones nuevos en cada estreno semanal (Dueñas, *Las divas* 54). Junto con Best Maugard, es contratado por Anna Pavlova para realizar la escenografía de la pieza *La siesta del fauno* (obra creada por Vaslav Nijinski en 1912) que la bailarina estrena en su gira por Nueva York. Galván realiza los decorados y Pavlova le paga dos mil pesos por ello, una pequeña fortuna para la época, y lo posiciona como uno de los mejores pintores-decoradores de México.⁷

Galván⁸ trabaja con los hermanos Tarazona, entre otras, en la obra *Alma nacional* (de Julio Corona) para la compañía teatral de María Conesa en el teatro Colón con lo que gana más prestigio. En 1921, con *Las musas del país*, experimenta el uso del vestuario como parte de la escenografía y, en 1923, comienza su labor independiente como pintor-escenógrafo trabajando en la compañía de Celia Montalván, en varios montajes como *Escuela de triples* (de Arturo Ávila “Gandolín”) en el teatro Lírico. Fue un escenógrafo que se relacionó no sólo con una, sino con muchas compañías del teatro de Revista.

Mención especial merece su trabajo en *Mexican ra-ta-plán*, en 1925, donde escenografía, vestuario y uso del proscenio son vistos como innovaciones claras para la transición entre lo que es un pintor escenógrafo a un escenógrafo como tal.⁹ Junto con su familia crea su propia forma de trabajo (algo habitual en el terreno teatral de aquella época) estableciendo los Talleres de Escenografía Galván (que se encuentran en los altos del teatro Fábregas), adquiriendo reputación como creador de paisajes de fondo.¹⁰

Otro pintor destacado en esta primera mitad del siglo xx es Carlos González, quien trabaja con los renovadores del teatro mexicano; en especial, con Celestino Gorostiza y Luis Quin-

⁷ El término *escenógrafo* se publica en 1921 cuando el periodista Rufo entrevista a Roberto Galván en su taller, mientras elabora una escenografía. Esta mención como tal tiene una singular relevancia, pues en esa época se les denominaba pintores-decoradores a los escenógrafos, pero también a los teloneros (Galván era considerado así con los tres apelativos en aquel momento) que trabajaba específicamente en el teatro de *Revista* en la ciudad capital (Rufo, “Nuestros escenógrafos” 12).

⁸ Se indica que Galván reconoce la influencia que ejercieron sobre su forma de trabajo los pintores Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Carlos González (Rigel, “La escenografía” 24).

⁹ Por ejemplo, para dicho cierre del espectáculo, con el “Desfile de modelos” se suprime el espacio de la concha del apuntador y se usa el proscenio para la representación, cuestión que hasta el momento es impensable en el teatro comercial.

¹⁰ En 1933 se dio a conocer la noticia de que fue internado en el nosocomio *La Castañeda*, institución sanitaria que se encargaba de atender a enfermos mentales; falleció dos años más tarde.

tanilla para Teatro Sintético (1922) y Mexicano del Murciélagos (1924), teniendo un sueldo en la nómina el Departamento de Teatro de la Secretaría de Instrucción Pública, ya con el puesto de escenógrafo –sin el apelativo de pintor– de dichos grupos (Magaña, *Medio siglo* 79). Para la siguiente década, en un intento por academizar el saber escenográfico, González, junto con Gabriel Fernández Ledesma, elabora un programa de estudios de dos años de escenografía en la Escuela Nocturna para Trabajadores, propiciando, así, lo que posteriormente sería la profesionalización del arte escenográfico mexicano¹¹ (Ruíz Rivera, “Los primeros” 14).

La sección de Teatro del Consejo de Bellas Artes (creado por decreto en 1932) impulsa la fundación de “una escuela que prepare actores, escenógrafos, técnicos, electricistas, etcétera, a fin de renovar el teatro mexicano” (Magaña 63), que es constituida el 15 de julio de 1946, bajo el nombre de Escuela de Arte Teatral.

Xavier Villaurrutia, Clementina Otero y Rodolfo Usigli –que han sido enviados a la Universidad de Yale para que preparen un esquema de creación de una escuela de arte dramático–, junto con Salvador Novo, Concepción Sada y Fernando Torre Lapham, entre otros, participan activamente en la elaboración del proyecto educativo que consolida la creación de la Escuela de Arte hasta 1946 (“Los primeros” 17).

En el entramado del campo teatral existen tres factores a considerar para la profesionalización del escenógrafo: el primero se da a principios del siglo xx con la conformación de la Federación Teatral que aglutina a los Tramoyistas, Escenógrafos, Electricistas, Utileros y Similares (TEEUS), misma que les confiere, a nivel técnico, un estatus como especialistas y el reconocimiento laboral dentro de la producción teatral; evita el cierre de fuentes de trabajo, aunque también impide que puedan escoger libremente dónde laborar, como por ejemplo, en el teatro experimental. El segundo factor es el impulso que, a partir de la década de 1950, el Estado benefactor da al quehacer escénico al construir teatros subvencionados por instituciones como el IMSS y el INBA, a lo largo y ancho de la República mexicana, con innovaciones en la mecánica teatral muy convenientes para la experimentación y consolidación del arte escenográfico; el tercero es la creación de la carrera de Escenografía en 1949,¹² lo que permite la academización del saber desde una especialización concreta y no a través de otros estudios, como la arquitectura y la pintu-

¹¹ Es el quinto objetivo presentado por Rodolfo Usigli, como director de la mencionada Dirección de Teatro, en 1939; posteriormente, funda la cátedra de Técnica Teatral en la Facultad de Filosofía de la UNAM (“Los primeros” 16).

¹² A través de la Escuela Nacional de Arte Teatral, fundada en 1946, con la carrera de Actuación, y para 1949, como ya se refiere, con la carrera de Escenografía (la primera en América Latina) que hasta la fecha es la única escuela federal que tiene estudios reconocidos ante la SEP como licenciatura desde 1979 (Merlín, *60 años* 145).

ra, únicamente, como había estado ocurriendo. Por tanto, la escenografía se convierte, entonces, en una profesión con fundamentos teóricos transmitidos en el aula y no de manera empírica en los talleres artesanales.

La década de 1950 es propicia para que confluyan nuevas propuestas e inventos y su implementación económica en el ámbito teatral por medio de la escenografía, motivando el cambio en los modos de producir el teatro, como es la renovación para la escena mexicana por medio de la inclusión del mecanismo de escenario giratorio que tenían los teatros del IMSS construidos bajo los planos del arquitecto Alejandro Prieto¹³ y que, además, mejoran la isóptica y acústica de los recintos.

A la par destacan algunos escenógrafos, ya como tales, que han cursado la carrera de escenografía, como es el caso de Antonio López Mancera y Graciela Castillo del Valle, alumnos del maestro Julio Prieto, quienes se integrarían como profesores de la escuela y también en el Departamento de Producción Teatral del INBA. Provenientes de otras disciplinas, como la pintura, están David Antón, Juan Soriano, Arnold Belkin, Rufino Tamayo, Manuel Meza y Vicente Rojo; de la arquitectura, Juan José Gurrola, Alejandro Luna, Benjamín Villanueva o, inclusive, del derecho y filosofía, como en el caso de Guillermo Barclay.

En los años posteriores, se logra el trabajo conjunto entre el director y el escenógrafo, como es el caso de Margules/Luna, Gurrola/Luna, Retes/Medina y Montoro/Barclay. Y estos mismos maestros (Alejandro Luna, Juan José Gurrola, Félida Medina, Arturo Nava, Carlos Trejo, José de Santiago, Gabriel Pascal, David Antón, etcétera) son los formadores de los nuevos escenógrafos de finales del siglo xx y de la paulatina inserción, en el medio teatral, de mujeres dedicadas a la escenografía: Mónica Raya, Mónica Kubli, Xóchitl González, Laura Rode, entre otras. Como se lee líneas arriba, al revisar la historia institucionalizada se puede verificar que se han dejado de largo muchos nombres, no sólo de mujeres, sino también de hombres.¹⁴ En el caso de las mujeres, sólo algunas han destacado, ya sea por méritos propios o por pertenecer a los grupos que encabezan la producción teatral en México.

¹³ Hermano del grabador y escenógrafo Julio Prieto, quien fuera el primer director de la carrera de Escenografía en la ENAT y jefe de producción del Departamento de Teatro de Bellas Artes.

¹⁴ Un contemporáneo de los hermanos Tarazona y olvidado en las historias del teatro mexicano es el escenógrafo Luis Moya, creativo que la mayor parte de su trayectoria y su consolidación se da en el medio cinematográfico. “Por las mismas fechas Luis Moya Sarmiento debutó en el Teatro Principal con la obra *La canción del olvido*, montada por la Compañía Fernando Soler. Los decorados del novel escenógrafo no convencían al actor, pero gustaron tanto al público que de inmediato lo contrató, convirtiéndose ‘en el escenógrafo más joven del mundo’, como se le anunciaba’ (Lozano, “Hacia la recuperación” 86).

El campo teatral

Para poder establecer delimitaciones temporales, espaciales y conceptuales en el planteamiento de este artículo, se hace necesaria una revisión del *campo teatral*¹⁵ para documentar la actuación colectiva de agentes (ENAT, INBA, UNAM, IMSS, entre otros) y elementos que validan (educación, críticos teatrales, público) y generan (productores independientes, comerciales e institucionales) dicho campo, con su respectivo capital simbólico y que permita el relato en la historia del teatro mexicano de estas mujeres.

La carrera de escenografía como tal constituye discursos y rige prácticas, construyendo imaginarios, representaciones y redes de significación de los ocupantes del campo, que en este caso son las instituciones (ENAT/INBA), los productores (capital económico) y los críticos teatrales (la validación de la labor), entre otros. Para Bourdieu, la producción de conocimientos genera también el espacio social y el capital simbólico. Tanto la teoría como la práctica del quehacer escenográfico constituyen, en sí, un choque de saberes que conviven y conllevan a la constitución del campo a estudiar y si a ello le sumamos la continua generación de alianzas y complicaciones entre los actores que juegan en dicho campo se establece la hegemonía del mismo, legitimando dichas prácticas.

Para Bourdieu, los campos son construcciones sociales y culturales; un campo puede reestructurarse, limitarse, modificarse perpetuarse por los individuos que lo integran y tiene, a su vez, la posibilidad de ser influido por el individuo, porque lo condiciona. El sistema de posiciones de poder puede retener o expulsar a quienes no asumen sus códigos (lenguaje codificado que confiere poder dentro del campo a quienes se apropien de él y lo manejen), o las reglas de funcionamiento. Un agente se hace fuerte (dominante) dentro del campo cuando logra hacerse del lenguaje codificado, que es un capital en sí para ejercerlo frente a los dominados. Quien tiene poder recurre a ciertos mecanismos para que se quede estático; por eso, todos los campos promueven unas reglas que deben observarse en la escala local tanto como en la global (Bourdieu en Chihu Amparán, “La teoría” 184-189).

Así, la ENAT provee la educación escenográfica necesaria para formar nuevos profesionales y esto permite una adhesión como participante del campo mismo que está legitimando. El nuevo integrante del campo juega o no, entra o permanece estático, asume el código establecido, movilizándolo entonces al propio campo de nueva cuenta. En cuanto al *habitus*, se trata de que los agentes sociales aprehendan y reproduzcan toda una serie de reglas y normas para el juego de lo social; entonces, desde edad temprana van a introducir ciertas normas y elementos que se dan por naturales en esas prácticas de la sociedad, como

¹⁵ Para Pierre Bourdieu, un campo es un sistema de posiciones sociales que se definen unas en relación con otras (Chihu Amparán, “La teoría” 188).

es el caso de las mujeres y el lugar que ocupan en la casa, escuela y ámbitos económico y social. Para Martha Lamas, por ejemplo, la “simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que influyen y condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo” (“El género es cultura” 1).

Al generarse luchas de poder, reglas establecidas, posiciones y roles dentro del espacio social, que en este caso es el ámbito escenográfico en el periodo que va de 1950 a 1990, es indispensable elaborar un método siguiendo la teoría de los campos de Bourdieu e introducir también los estudios de género para comprender la relación dialéctica establecida entre los hombres y mujeres que juegan las contradicciones y alianzas en el campo.

Para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento de las leyes inmanentes al juego (Bourdieu, *Sociología* 108).

Es importante señalar que el capital cultural se adquiere con el proceso de socialización que cada individuo y lo que se juega es la posesión de un reconocimiento colectivo y de lo hecho en el campo por los agentes que se encuentran en el mismo. Por ende, el capital cultural, social y económico que tengan acumulado dichos agentes los hará más fuertes y con mayor capacidad para imponer las reglas de juego y le dará las mejores posiciones en el sistema. Para ello, requieren de la legitimación.¹⁶ En el caso del teatro, ya se mencionó, la crítica teatral es la que indica qué es digno de verse y qué no, quién gana los premios y quién no; establece las reglas que circulan dentro del campo, las distribuye y las ancla, porque posee y tiene la capacidad para controlar el capital simbólico, ya que cuenta con el reconocimiento requerido y otorgado por el crítico.

La plantilla de profesores para la carrera de Escenografía en la EAT, en su mayoría varones, formaron a los nuevos escenógrafos y definieron la forma de enseñar. Los fundadores, Julio Prieto, Julio Castellanos, Leoncio Nápoles y Carlos Marichal impartían clases como Concepto del espacio teatral, Elementos del escenario, Historia del traje, Construcción y

¹⁶ Bourdieu indica que “La autonomía que hace posible la instauración de las relaciones simbólicas, a la vez sistemáticas y necesarias, es relativa: las relaciones de sentido establecidas dentro del restringido margen de variación que dejan las condiciones de existencia no hacen más que expresar, infiriéndoles una transformación sistemática, las relaciones de fuerza: habría que establecer pues cómo la estructura de las relaciones económicas puede, al determinar las condiciones y las posiciones sociales de los sujetos sociales, determinar la estructura de relaciones simbólicas que se organizan según una lógica irreductible a la de las relaciones económicas” (Bourdieu, “Condición de clase y posición de clase”).

trucos escénicos, entre otras. También se enseñaba Diseño de vestuario y Maquillaje, que lo impartían mujeres, quizá en el entendido de que estos saberes les eran más familiares: Angelina Garibay y Graciela Castillo del Valle.

Con el reconocimiento por parte de la SEP como licenciaturas en 1976 las carreras de actuación, escenografía y dirección, la EAT incorpora a mujeres entre sus profesores, como Félida Medina, Yarmila Dostalova, Angelina Garibay y Lucille Dejardin Dupuis. Sin embargo, el saber sigue siendo masculino: José Martínez Cuervo, Leoncio Nápoles Alvarado, Máximo Tizoc, Henry Hagan, Óscar René Hinojosa y Juan Jiménez Izquierdo, además de Julio Prieto y Antonio López Mancera, por supuesto (Beristáin, *Vida académica* 49-91).

En cuanto a las plantas técnicas de los teatros, en el caso de los dos subvencionados para la ENAT, el Orientación y la Sala Xavier Villaurrutia, estaban conformadas exclusivamente por hombres. Los tramoyistas, iluminadores y atrezzistas, sonidistas fueron varones. La relación con las mujeres que se dedicaban a la escenografía era difícil y cuestionable a todas luces, como lo indica Félida Medina:

Ha sido bastante difícil. Compañeras como Graciela Castillo y Lucile Donnay fueron marginadas a dedicarse únicamente a hacer vestuario porque ese era el concepto de lo único que las mujeres debían hacer, eso es a lo que tenían que dedicarse. A mí me tocó imponer el trabajo de las escenógrafas, demostrar que siendo joven y siendo mujer podía hacer las cosas. Fue difícil convencer, hacer el doble esfuerzo de hacer y convencer, demostrar que no tenía miedo a tomar un martillo y un clavo y un serrote cuando los técnicos me decían que no se podía; eso lo había aprendido en la escuela y en cada teatro que me paraba era demostrar mi capacidad, ante la reticencia de los mismos escenógrafos en su actitud de machos. Yo demostré que podía meterme a las cabinas de los iluminadores, operar los equipos y durante mucho tiempo no exigía se me diera el crédito de vestuario, pues no quería que se me encasillara. La escenografía era mi lucha (Espinosa, "Félida Medina" 23).

Finalmente, como se puede demostrar a través del relato, la historia de las mujeres escenógrafas está completamente invisibilizada a propósito de buscar información con las fuentes existentes; sin embargo, hay vestigios, asomos y señales de su labor en –como se alude al inicio de este trabajo– entrevistas, archivos, repositorios, que requieren de otra lectura muy distinta a la que se da desde la legitimación de la historia, es decir, desde la política de la memoria y el olvido, preexistentes en el campo de estudio, al ser ocupado principalmente por el género masculino. En múltiples ocasiones, la historia de las mujeres ha sido escrita por los varones, ya que se encontraba fuera del ámbito público y se les confinaba a un rol privado que afianzaba a la familia y el poder patriarcal (Perrot 27).

La (in)visibilidad

Para construir una versión contrahegemónica de la historia de las mujeres en el campo de la escenografía en México son primordiales las fuentes y documentos, ya que “un mismo lugar, objeto o símbolo puede ser cambiado de contexto de enunciación y así re-significado en un acto que tiene el efecto potencial de transformar versiones del pasado” (Piper-Shafir, *Psicología social* 26).

Aparentemente, parecieran estar de moda los estudios sobre mujeres para su reivindicación; sin embargo, la necesidad de ser vistas, escuchadas y tomadas en cuenta viene de mucho tiempo atrás. En 1973, Michelle Perrot se cuestiona la falta de historia sobre las mujeres, pues esta se centraba sólo en la reproducción y los lazos familiares. “Intercambio de bienes, intercambio de mujeres”. Documentarlas y reivindicarles se volvió un asunto colectivo en universidades de París, Estados Unidos, Gran Bretaña, Países Bajos, Alemania, Italia, España y Portugal, entre otras. En pocas palabras: fue, es, un movimiento mundial que hoy está particularmente vivo en Quebec, América Latina (sobre todo en Brasil), India, Japón. El desarrollo de la historia de las mujeres acompaña en sordina el “movimiento” de las mujeres hacia su emancipación y su liberación (*Mi historia* 16).

La historia es lo que pasa, la sucesión de los acontecimientos, de los cambios, de las revoluciones, de las evoluciones, de las acumulaciones que tejen el devenir de las sociedades. Pero también es el relato que se hace de ellos. La invisibilidad es propiciada por el “orden natural de las cosas”; a las mujeres se les “ve poco” y, por ende, se les reconoce poco: al considerarse que deben estar confinadas en los trabajos familiares del hogar. La verbosidad del discurso sobre las mujeres contrasta con la ausencia de información precisa o detallada. En cuanto a las imágenes, estas son producidas por los hombres. Ellas son imaginadas, representadas, más que descritas o narradas. He allí una segunda razón para el silencio y la oscuridad: la asimetría sexual de las fuentes; variable, por otra parte, y desigual, según las épocas y sobre la cual deberemos volver. El silencio más profundo es el del relato hegemónico.

Conclusiones

Para escribir la historia hacen falta fuentes, documentos, huellas. Son varios los archivos históricos que deben ser revisados; entre ellos, los que pertenecen a la Escuela Nacional de Arte Teatral: archivo escolar, administrativo, histórico, puestas en escena, etcétera. Es propicio revisar también las críticas y reseñas teatrales, así como los archivos generados por instituciones como el CITRU y la UNAM, para entrecruzar datos y poder escribir el



Cristina del Castillo y Blanca Guerra en *Las relaciones peligrosas*. Vestuario Graciela Castillo del Valle, Premio a Mejor vestuario, s.f. INBAL/CITRU/Colección Graciela Castillo del Valle.

entramado de dicha historia. Asimismo, se deben encontrar documentos como maquetas, bocetos, libretos, etcétera, en archivos particulares resguardados por familiares.

La sección Escenógrafos del Fondo Escenografía Mexicana (FEM) cuenta con 173 entradas que muestran la siguiente información: 38 entradas corresponden a otro periodo de estudio, 101 a hombres y 34 mujeres. Otro cruce de información se hace con *Reseña histórica del teatro en México*, la cual permite complementar la investigación con lo que se ponía en juego para entrar o no a ese círculo selecto que es el teatro y su representación.

Se consultó el Archivo Histórico de la ENAT; se descubrió que no hay datos fiables para asegurar cuántas mujeres en total se inscribieron a la carrera de Escenografía desde 1949 hasta 1990,¹⁷ pero se encontraron algunos nombres, como ya se mencionó líneas arriba. Ellas, Celia Guerrero y Graciela Castillo del Valle (pintoras), inscritas en la primera generación de la carrera de Escenografía en 1949. Con respecto a Celia Guerrero, se tiene mención –en la base de datos del FEM– que ese mismo año trabaja como escenógrafa en la obra *Suite Scarlatti*, pero el rastro se pierde, ya que en *Reseña histórica del teatro en México* no fue consignado su trabajo por alguno de los críticos que conforman dicho sistema de información teatral.

El caso de Graciela Castillo del Valle es distinto, pues se convierte en discípula de Julio Prieto y Antonio López Mancera, laborando tanto en el Departamento de Producción del INBA y como jefa de vestuario en la Compañía Nacional de Teatro, entre otras activida-

¹⁷ El archivo histórico no se ha conservado como tal, puesto que el traslado de la ENAT al Cenart en 1994 obligó a las autoridades de aquel entonces a depositarlo en una de las bodegas del sótano, con las condiciones inadecuadas para preservarlo y conservarlo. En 2002 dicho sótano se inundó y parte del archivo se perdió.

des. Dentro del ámbito escenográfico se localizan algunos trabajos desde 1950, cuando colabora con su maestro Julio Prieto en *Mis queridos hijos*, montaje dirigido por André Moreau en la Sala Guimerá. Al año siguiente, realiza la escenografía de *El insurgente*, bajo la dirección de Víctor Maya, en el Teatro del Sindicato Mexicano de Electricistas. Se sucederán otros trabajos: *Escuela de cocotes* (1958), *El Cardenal* (1960), Teatro Arlequín.

En 1960, Mara Reyes, crítica de teatro, escribe el siguiente párrafo para el montaje *Departamento de soltero* en el Teatro Milán:

Graciela Castillo del Valle es una escenógrafa que tiende al naturalismo, podría decirse que es más bien una decoradora de interiores. En esta ocasión, aunque resultó algo desequilibrada la escenografía, pues todo el foco de acción estuvo forzado hacia un solo lado del escenario, la combinación de colores, el mobiliario y la terraza eran de buen gusto (Franco, *Reseña*).

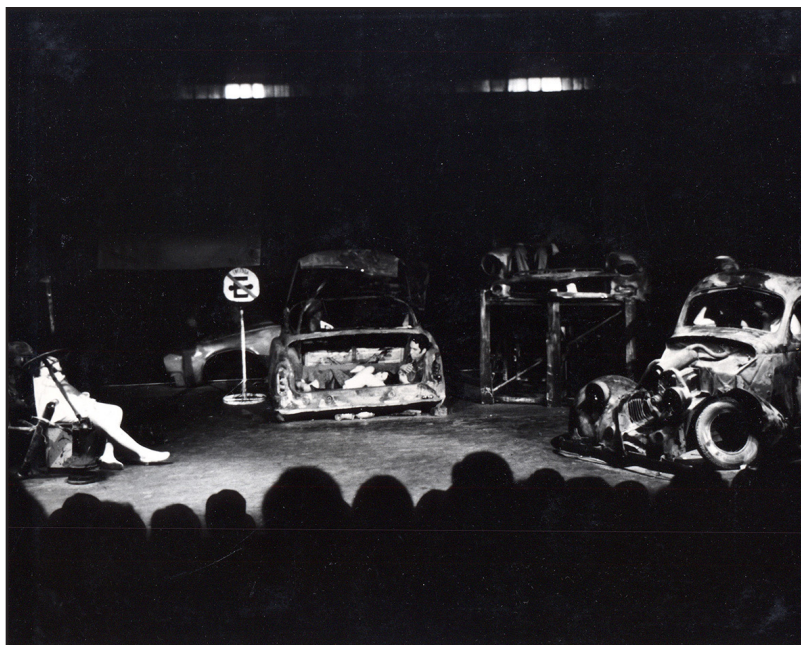
Sin embargo, sobre ese mismo trabajo, el crítico Armando de Maria y Campos indicó:

La escenografía o más bien dicho la presentación escénica, del mejor gusto. Siento no tener a mano el dato correspondiente para mencionar con toda justicia el nombre de quién resolvió el escenario del *Departamento de soltero*, que Marissa Garrido renta al público que quiera divertirse en la esquina de Milán y Lucerna, por más señas, teatro Milán (*Ibidem*).

Otro nombre conocido es el de Marcela Zorrilla, quien estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM) (1946–1951) y en la EAT (1959-1960), además de otros muchos estudios de especialización. Con más de 60 participaciones con diseños de iluminación, vestuario y escenografía, Zorrilla combinó su tiempo entre los pasos de gato de los teatros y las aulas, ya que fue docente, tanto en la ENAT y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.¹⁸

Comienza su labor en el terreno escenográfico en 1961, con Héctor Azar, en el Teatro de Coapa, aunque se especializa en vestuario y gana su primer premio por este rubro con el montaje *Divinas palabras*, en 1964, en el Festival Internacional de Nancy, Francia. Se suceden otros tres reconocimientos en el Chamizal (1983, 1984 y 1989), en el Festival del Siglo de Oro en esa localidad. También colabora como asistente de dirección y producción con

¹⁸ Materias de Escenografía y Vestuario en la carrera de Escenografía (ENAT) y materia de Producción Teatral de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (F.F. y L. /UNAM) (véase FEM, Entrada Marcela Zorrilla). Marcela Zorrilla falleció el 19 de octubre de 2020.



Escenografía para la obra
Cementerio de automóviles.
Dirección de Julio Castillo,
escenografía de Félida Medina,
1968. INBA/CITRU/Archivo
Julio Castillo.

distintos directores, además de Héctor Azar. Con Juan Ibáñez trabaja en la emblemática *Olimpica* en 1967 y, con Ignacio Sotelo, en varios montajes, como *Un hogar como cualquier otro* (1980), *Amor es más laberinto* (1983) y *El vergonzoso en palacio* (1984).

Si se quiere analizar el trabajo escenográfico *a posteriori*, la labor investigativa se complica, pues en muchas ocasiones no se cuenta con un registro gráfico, maquetas o bocetos; o bien, la crítica teatral en general es parca para relatar lo visto en el escenario e incluir alguna mención. Si acaso le dedica un párrafo, lo cual ya es mucho, como se ha transcrito líneas arriba, y que puede establecer el criterio en el que se maneja el crítico de teatro, que es quien puede validar o no un trabajo, a menos que se le dedique una o varias columnas enteras al escenógrafo o escenógrafa.

Una mujer que se re-significa como escenógrafa es Félida Medina. Comienza a laborar a la par de estar estudiando la carrera de Escenografía en la EAT de 1963 a 1965. Además se vuelve docente en la misma institución (1970 a la fecha) y es formadora de generaciones en el campo escenográfico. Forma parte de la fundación de varios espacios colaborativos como el Centro de Experimentación Teatral (CET) y la Sociedad Mexicana de Escenógrafos, donde asume el cargo de presidenta. Le otorgan varios premios por parte de distintas agrupaciones teatrales por su labor escénica. Participa en dos ocasiones en la Cuadrienal de Praga, en 1975 (PQ 75) y 1995, representando a México como expositora y presidenta de la Sociedad Mexicana de Escenógrafos (Maceda, "Volvemos a Praga" 1-4).

Debuta profesionalmente como escenógrafa en 1963 en la Temporada de Teatro Popular al Aire Libre del Instituto Nacional de Bellas Artes, colaborando con los directores Iván García, Clementina Otero, Jorge Godoy, Dagoberto Guillaumin, Miguel Sabido, Willebaldo López, Julio Castillo, Ignacio Retes, Xavier Rojas, Marco Antonio Montero, Dimitrios Sarrás, Nancy Cárdenas, Alejandro Bichir, Blas Braidot, Felipe Santander, entre muchos otros.

Félida Medina labora en más de 120 puestas en escena y, sobre su trabajo, la crítica de teatro Olga Harmony menciona que:

la escenógrafa que alcanzara justo reconocimiento en 1968 con su *Cementerio de automóviles*, es la misma que no desdeña participar en obras muy menores, no sólo ávida de probar siempre nuevos géneros, sino inquieta por comunicar algo a nuevos públicos. Sabía como pocos, Félida Medina es capaz de diseñar el más sugerente interior realista; pero en donde despliega su talento a toda capacidad es en las escenificaciones que le permiten jugar libremente con las estructuras o los materiales; quizá el caso más notable sea el de *Los albañiles*, en el que logró la exacta atmósfera que requiere la obra de Leñero, al mismo tiempo que sirvió los niveles deseados por el director y creó, con ello, una escenografía impactante. En este mismo sentido podemos recordar *Flores de papel*, o *Camino al concierto*, en estos casos con muchas restricciones por el diseño de los ámbitos escénicos: Félida Medina juega con los materiales, subraya –como sería el caso de los carros de *El extensionista*– algún elemento satírico (Harmony, “Félida Medina” s.p.).

Es difícil lograr el *re*-conocimiento como un profesional dedicado a la labor como escenógrafo, por las capacidades del individuo, en este caso las mujeres que acá se mencionan, y que tiene que ver, como ya se ha señalado, tanto con la red de relaciones establecidas y jugadas en el campo teatral, así como las capacidades creativas. El 24 de marzo de 2020 fallece Félida Medina. Contaba con más de 40 años de trayectoria y desafortunadamente, para poder lograr el reconocimiento aún se le tenía que comparar con un hombre para demostrar su valía:

La obra de la escenógrafa, cuya trayectoria incluye diversas puestas cumbre del teatro nacional como “Cementerio de automóviles” de Julio Castillo y “Los albañiles” de Vicente Leñero, solo se compara a la labor teatral de Alejandro Luna, otro ícono de la escenografía nacional (Rivera s.p.).

El presente artículo, como se ha indicado, es apenas un apunte, pues falta mucho por descubrir, describir y poner en blanco y negro en torno a un arte, como es el escenográfico, subsumido en todo lo que representa en su conjunto el arte teatral o las artes escénicas.

Fuentes consultadas

- Beristáin Márquez, Evelia. *Vida académica de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México: INBA, 2014.
- Bourdieu, Pierre. "Condición de clase y posición de clase." *Revista Colombiana de Sociología*, vol.7, núm. 8, 2020, pp. 119-141, revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11153/11819, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. "Fondo Escenografía Mexicana". Sección Escenógrafos. 2012-2018.
- Chihu Amparán, Aquiles. "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu." *Polis México*, vol. 98, 1998, pp. 179-200, polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Dueñas, Pablo. *Las divas en el teatro de revista mexicano*. México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., 1994.
- Espinosa, Pablo. "Félica Medina: 25 años de labor creativa." *La Jornada*, 23 de abril de 1988, p. 23.
- Franco, Jaquín Israel. Reseña histórica del teatro en México 2.0-2.1. *CITRU / INBAL*, critica-teatral2021.org/html/2rep.php, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Grosso, Bruno. "Las políticas de la memoria." *Memoria Académica*, núm. 11-12, 2002, pp. 187-198, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Harmony, Olga. "Félica Medina." *La Jornada*, 16 de mayo de 1987, s.p.
- Lamas, Martha. "El género es cultura." *Carta Cultural Iberoamericana*. Organización de Estados Americanos, www.oei.es/euroamericano/ponencias_derechos_genero.php, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Lozano, Elisa. "Hacia la recuperación de una plástica perdida. Luis Moya Sarmiento, escenógrafo." *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, 2007. pp. 79-112, www.redalyc.org/pdf/351/35112370004.pdf, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Maceda, Elda. "Volvemos a Praga. Nuestro teatro acude al Festival después de 20 años, con nueve escenografías." *El Universal*, 20 de junio de 1995, pp. 1-4.
- Magaña, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*. México: INBA, 1964.
- Markessinis, Artemis. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S.L., 1995.
- Medina, Félica. *El caso de una vocación satisfecha: o teatro o nada*. 1994, Fondo Escenografía Mexicana, sección Escenógrafos, expediente Félica Medina (383FEM102028019).
- Merlín, Socorro. *60 años de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA*. México: INBA, 2008.

- Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Barcelona: Alianza Editorial, 2004.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Traducido por Mariana Saúl. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Piper-Shafir, Isabel, Roberto Fernández-Doguett y Lujpicini Íñiguez-Rueda. "Psicología social de la memoria: espacios y políticas del recuerdo". *Psykhe*, vol. 22, núm. 2, 2013, www.psykhe.cl/index.php/psykhe/article/view/574, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Radrigán, Valeria. "Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza." *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2012, núm. 15, www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero15/articulo/393/cuerpo-y-voz-union-y-separacion-en-la-historia-del-teatro-y-la-danza.html, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Raya, Mónica. "Escenografía: Arte y oficio". Ciclo de Mesas Redondas "El Teatro de México hacia el siglo XXI". Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Mayo de 1998, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ponencia.
- Recchia, Giovanna. *Escenografía mexicana del siglo XX*. México, 1998. CD-Rom.
- Recchia, Giovanna e Hilda Saray. *9 Escenógrafos mexicanos*. México, 1999. CD-Rom.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Argentina, 2004.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, 1992.
- Rigel, Arturo. "La escenografía en los teatros nacionales." *Revista de Revistas*, 1926, Fondo Escenografía Mexicana, sección Escenógrafos, expediente Roberto Galván (383FEM059001005).
- Rivera, Niza. "Falleció la escenógrafa Félida Medina". *Proceso*, 8 de septiembre de 2020, www.proceso.com.mx/623324/fallecio-la-escenografa-felida-medina, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Rufo. "Cuestiones de teatro. Nuestros escenógrafos". *El Universal Ilustrado*, núm. 205, 7 de abril de 1921, pp. 12-13.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Motezuma, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti

Laura Elizabeth Espíndola Mata*

* Conservatorio F.A. Bonporti, Italia/Universidad Veracruzana, México.

e-mail: espindola_137@yahoo.com.mx

Recibido: 10 de marzo de 2020

Aceptado: 28 de septiembre de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2653>

***Motezuma*, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti**

Resumen

El ensayo propone un acercamiento a los aspectos escénicos involucrados en la única representación de la ópera *Motezuma*, con música de Antonio Vivaldi, la cual fue estrenada en el teatro Sant'Angelo de Venecia en 1733. Basándose en archivos históricos inéditos, la autora establece a Girolamo Giusti como el autor del libreto *Motezuma*, exponiendo además los motivos y las fuentes documentales que pudieron impulsar la creación de la ópera de tema "indio-americano".

Palabras clave: Ópera barroca; teatro barroco; conquista de México; exotismo; archivo; Italia.

***Motezuma*, a Mexica opera by Antonio Vivaldi and Girolamo Giusti**

Abstract

This article discusses the theatrical aspects involved in the only performance of the opera *Motezuma* by the composer Antonio Vivaldi, which premiered at the Sant'Angelo theater in Venice in 1733. The author uses unpublished historical archives to establish Girolamo Giusti as the true playwright of the libretto *Motezuma*, addressing the motives and sources that could have led to the creation of this opera with an Indigenous-American theme.

Keywords: Baroque opera; Baroque theater; Conquest of Mexico; Exoticism; Archive; Italy.

Motezuma, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti

Introducción¹

En el ámbito musical, el año 2002 es recordado por el redescubrimiento de 55 mil páginas de música inédita, las cuales formaban parte de los nombrados “tesoros culturales” de Adolf Hitler. Entre ellas se encontraban 500 obras de la familia Bach, obras de Galuppi, Sarti, Telemann, Haendel, Graun y Vivaldi; además, se descubrieron epístolas de Goethe y Schiller (Wolff 259-271), las cuales se localizaban dentro de los archivos reservados de la biblioteca del Conservatorio de Kiev. El redescubrimiento fue realizado por Christoph Wolff (1940) y Patricia Kennedy Grimsted (1934), investigadores de la Universidad de Harvard.

Entre las páginas de música inédita, se encontró la ópera *Motezuma*, con música del compositor Antonio Vivaldi. A partir de ese momento, esta ópera con tema “indio-americano” ha demandado la atención de investigadores del arte de la escena, musicólogos, etnólogos, intérpretes, entre otros, pues el arte de uno de los genios de la música culta europea se habría fusionado con la riqueza etnográfica de una de las culturas madre del México antiguo.

Sin embargo, los estudios realizados hasta la fecha se enfocan en comparativas argumentales con otros dramas de la época, dejando de lado las novedades que el tema mexicano ofrecería en la gramática escénica del *esotismo* barroco. Por esta razón busqué ahondar al respecto, así como en los motivos e influencias profesionales que pudieron haber impulsa-

¹ La presente investigación se realizó en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, con beca Conacyt. El trabajo de archivo en Italia fue auspiciado por la beca Erasmus y la Università di Trento.

do a Vivaldi a representar un tema mexicana; asimismo, me propuse esclarecer la verdadera autoría del libreto.

Esto último lo realicé a través del rastreo de fuentes *editio princeps* de los siglos XVI al XVIII, así como del estudio riguroso de las estéticas teatrales del exotismo y la alteridad del *drama per musica*, del análisis de fuentes históricas en circulación en Venecia en el XVIII que contenían información sobre México y su civilización en lengua italiana, y de la revisión y el análisis de la iconografía barroca veneciana. Posteriormente, realicé un estudio comparativo entre las fuentes y estas se compararon con el libreto de la ópera *Motezuma*.

Llevé a cabo dichos estudios durante el año 2017 en archivos históricos reservados de la Biblioteca Marcia di Venezia, en la Bibliothek Sing-Akademie zu Berlin, en el Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale di Venezia y en el Centro Studi di Storia del Tessuto del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo. Asimismo, realicé investigaciones en el Museo del Vaticano, bibliotecas de Milán, Torino, Firenze, entre otras; ello, con el propósito de documentar la investigación desarrollada como tesis de grado en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Cabe mencionar que, a lo largo de este escrito, se llamará al emperador Moctezuma por este nombre, y al personaje operístico se le referirá como Motezuma.

Moctezuma en el drama operístico indio-americano

La ópera *Motezuma* sería una de las pioneras en contener una temática indio-americana al formar parte del subgénero exótico de la ópera italiana; es antecedida únicamente por la ópera seria *Colombo overo l'India scoperta*, libreto hecho por el cardenal veneciano Pietro Ottoboni (1667-1740) y con música del toscano Bernardo Pasquini (1673-1710). La ópera *Colombo overo l'India scoperta* fue estrenada en el Teatro Tor di Nona de Roma, en el carnaval de 1690 (Dámaso, *Teatro y música* 146). También formó parte de los numerosos espectáculos ofrecidos en la ciudad para celebrar la reapertura de los edificios teatrales que habían estado inactivos hasta por 14 años, entre los cuales se encontraba el Tor di Nona. Todo ello fue promovido por el papa Alejandro VIII.

Anterior al *Colombo overo l'India scoperta*, que trata el tema indio-americano y contiene al tlatoani Moctezuma como personaje principal, se tiene registro de la obra inglesa *The Indian Queen*, de los autores Robert Howard y John Dryden, en 1664. Esta fue escrita, inicialmente, como una obra teatral y musicalizada por Henry Purcell en 1694; se estrenó en forma de semi-ópera en el Teatro Real de Londres en 1695 (Price *Henry Purcell* 125).

Dicho libreto pudo ser influenciado por *The Pleasant Historie of the Conquest of the West India, Now Called New Spayne* (editada en Inglaterra en 1578 y reeditada en 1672), que sería la traducción al inglés de *Historia de las Indias y conquista de México* de López de

Gómara. La traducción de algunos capítulos de la obra fue realizada por Thomas Nicholas en 1578 (Elliott, *Imperios* 6). El texto contaba con una gran circulación en Inglaterra, pues ese tipo de escritos se constataba como “curiosas rarezas literarias” de los siglos XVI y XVII en los catálogos bibliográficos ingleses de Sir Robert Gordon (*A Catalogue* 129) y William Thomas Lowndes (*The Bibliographer’s Manual* 1157). Cabe mencionar que Robert Gordon concedía, erróneamente, la autoría de *The Pleasant Historie of the Conquest of the West India, Now Called New Spayne* a Bernal Díaz del Castillo, error que sería mencionado y corregido por William Thomas en su catálogo, dejando en claro que el autor de la *Historia de las Indias y conquista de México* es Francisco López de Gómara.

La ópera *The Indian Queen* fue presentada durante la reapertura de teatros y actividades teatrales de carácter público, pues debido a la Revolución inglesa que se llevó a cabo entre 1642 y 1689, gran parte de los teatros en Inglaterra se mantuvieron cerrados, interrumpiendo diferentes manifestaciones artísticas en el país (Cerezo y De la Concha, *Ejes* 359). Ambas óperas relatan el encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo, subrayando la exotividad de sus personajes; contienen rasgos históricos oficiales en sus tramas sin tratarse de dramas históricos ni contener hechos históricos verídicos; un ejemplo de ello son los nombres de sus personajes, los cuales distan del léxico y de su significado en la cultura mexicana. Estas óperas desarrollan el drama con hechos o situaciones ficticias en zonas geográficas erradas dentro del continente americano. Lo único que ambas óperas tienen en común es que fueron escenificadas entre las actividades artísticas a propósito de la reapertura de teatros romanos e ingleses, respectivamente, utilizando un tema exótico inusual como estrategia artística y desfogue de creatividad.

Cuarenta y tres años después de la primera representación operística italiana de *Colombo overo l’India scoperta* (1690), el compositor Antonio Vivaldi escribió música inédita para su ópera seria *Motezuma* (1733).

Serían tres dramas –*Colombo overo l’India scoperta* (1690), *The Indian Queen* (1695) y *Motezuma* (1733)– los que se adelantaron a la famosa ópera *Les Indes galantes* del libretista Louis Fuzelier, la cual estuvo acompañada de la música de Jean-Philippe Rameau y fue representada en París en 1735. Errónea y recurrentemente, a ésta se le consideró en el pasado la primera referencia del *esotismo* indio-americano dentro del drama operístico.

Girolamo Giusti, el libretista de *Motezuma*

Se tenía conocimiento de la ópera *Motezuma* porque se conservaron nueve libretos *a stampa* dentro del territorio italiano a partir de su representación. La autoría de la poesía del drama se mantuvo en discusión, pues en la inscripción inicial del facsímil sólo se encon-

traba escrito el apellido del “Ilustrísimo Giusti”. Sin embargo, dos poetas venecianos con el apellido de Giusti estarían relacionados con la autoría del libreto *Motezuma*. Uno de ellos era el poeta, abogado y libretista Girolamo Giusti (1703-?), y el otro, su sobrino Alvise, del mismo apellido (1709-1766), quien era un poeta, libretista y abogado.

Michael Talbot y Reinhard Strohm sostienen que la autoría del libreto le pertenece a Alvise Giusti, ya que este contaba con un contrato de libretista en el Sant’Angelo, anterior a la representación de *Motezuma*, además de que Alvise mantenía relación con el colaborador cercano de Vivaldi, Antonio Maria Lucchini. Ello, a pesar de que, en algunos de los libretos de la ópera *Motezuma*, el nombre de Girolamo Giusti se encuentra insertado a mano (Strohm, “Vivaldi” 30).

Sin embargo, en el catálogo *Le glorie della poesi, e della musica* de Carlo Buonarrigo, contenido en los archivos reservados de la Biblioteca Nazionale di Venezia, se corrobora el nombre de Girolamo Giusti como libretista de *Motezuma*. Dicho catálogo registra todos los *drama in musica* representados en los teatros venecianos, desde la primera ópera *Andromeda del Ferrari* (1637), hasta las representaciones de 1730, año en que se publicó la primera edición del catálogo. Su segunda edición se publicó en 1734 con la actualización de los dramas representados hasta 1734, libro que salió a la luz pocos meses después del estreno de la ópera *Motezuma*. Buonarrigo continuaría escribiendo a mano las óperas representadas en Venecia hasta 1736, adjuntándolas en la parte trasera de la segunda edición de su catálogo, el cual era de uso personal; sin embargo, no se conoce una tercera edición actualizada de *Le glorie della poesia, e della musica*.

Otro catálogo que constata a Girolamo Giusti como autor del libreto es el de Taddeo Wiel, en el cual se escriben las óperas representadas en Venecia entre 1701 y 1800. Los registros históricos y geográficamente más cercanos dan crédito a Girolamo Giusti como el autor, pero ¿qué o quién lo motivaría para escribir un drama de tema mexicano?

Inspiración del libreto

Girolamo Giusti escribió la poesía del libreto de la ópera *Motezuma* en estilo *metastasio*,² el cual contiene elementos históricos y heroicos como primer plano, pero sin pretender un realismo histórico, siendo el elemento amatorio el segundo plano en el que se desarrolla

² El *metastasio* es un estilo que reformó el teatro y la ópera renacentista a fines del siglo XVII e inicios del XVIII, convirtiéndose, entre 1720 y 1730, en el prototipo del drama establecido durante el barroco y rococó, y creado por el músico, escritor y poeta Pietro Metastasio (1698-1782), quien fue ahijado y protegido del cardenal Pietro Ottoboni, mismo libretista de la ópera *Il Colombo overo l’India scoperta*.

la obra. La música del drama, el cual se divide en tres actos, inicia con una obertura instrumental con elementos melódicos que se desarrollarán a lo largo de la ópera; le sigue el primer recitativo acompañado (el cual, generalmente, explica el conflicto del drama), para continuar con el *aria da capo*,³ en donde el personaje expresa sus afectos con efectos sonoros. Esto, de acuerdo con la teoría musical de Giuglio Caccini escrita en *Le Nuove Musiche*, la cual caracteriza la estética musical barroca con la fórmula: recitativo acompañado-*aria da capo*, que es repetida y alternada con diversos personajes a lo largo de los actos que conforman el drama, excluyendo la obertura al inicio del segundo y tercer acto que finaliza con la feliz e inverosímil resolución del conflicto.

La estructura de la poesía del *aria da capo* se conforma por dos estrofas de tres a seis versos, las cuales riman entre sí, ya que finalizan con una sílaba tónica. El texto de la primera estrofa es la expresión de una primera emoción relacionada con la tonalidad original del aria; la segunda estrofa, de naturaleza contrastante, expresa una segunda emoción o el pensamiento del personaje; generalmente, se trata de una introspección ante el conflicto que le aqueja y que termina con una cadencia para regresar a la tónica de la tonalidad original. Finalmente, retornará a la primera estrofa, que será cantada con mayor ahínco, subrayada por la ornamentación melódica. Si bien el estereotipo del estilo metastasio era el adoptado por la mayor parte de los dramas barrocos, pudiendo estos tener paralelismos y similitudes entre sí, se deben considerar otros factores de importancia que habrían contribuido a la escritura del libreto *Motezuma*.

El primer factor por considerar son las propias palabras que el autor escribe al inicio de su libreto:

Es famosa la historia de la conquista de México bajo la conducta del valiente Fernando Cortés, el cual diese admirables actos de prudencia y valor. Sin referirme con menor respeto a todos los otros autores, es la famosa pluma de Solís, por mucho considerado el más interesado en las glorias de este héroe, y a quien yo, ni más ni menos, juzgo el más sincero⁴ (*Motezuma* 1733).

³ Aria desde el inicio; está conformada por tres partes A-B-A. En la primera parte se expone el tema musical en los grados tónica-dominante, contrastado en tiempo, tonalidad y textura por la parte B, la cual es escrita en alguna tonalidad relativa a la inicial para regresar al inicio del tema A, pero con variaciones melódicas y adornos, donde, generalmente, el cantante solista hace una demostración de su virtuosismo.

⁴ "E' famosa l'istoria della Conquista del Meffico fotto la condotta de Valorofiffimo Fernando Cortés in cui diede mirabili contrafegni di prudenza, e Valore. Ne feriffe con minor fofpetto di tutti gl'Auttori la famosa penna del de Solis, e quantuuque giudicato il più intereffato nelle glorie di queft'Eroe, nulladimeno io lo giudico il più fincero". La traducción es mía.

Girolamo Giusti escribe que el referente histórico para crear su libreto operístico fue la crónica del conquistador Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. La crónica de Rivadeneyra de *editio princeps*, 1684, Madrid, a la cual le siguieron múltiples ediciones con traducciones al francés, holandés, inglés, alemán e italiano, por el gran éxito obtenido y gran difusión durante los siglos XVII y XVIII, se convirtió en uno de los principales referentes para el conocimiento de Nuevo Mundo (Maehder, “Alvise Giusti’s” 66). La primera edición al italiano de dicha crónica se publicó hacia 1699 en Florencia y, posteriormente, se reimprimió en 1704, 1715 y finalmente 1733, año del estreno de la ópera *Motezuma*.

Además, Giusti escribe “sin referirme con menor respeto a todos los demás autores”, de entre los cuales “yo, ni más ni menos, juzgo el más sincero”, refiriéndose a Solís. Por ello inferí que Giusti hubiese podido comparar otras fuentes textuales y me di a la tarea de analizar, de manera rigurosa, las principales fuentes históricas que se hallaban en circulación hacia el siglo XVIII en la ciudad de Venecia. Entre ellas se encontraron las crónicas de los conquistadores Francisco de Aguilar, Bernardino Vázquez de Tapia, Bernal Díaz del Castillo, Andrés de Tapia, Francisco López de Gómara, Antonio de Solís y Rivadeneyra y Hernán Cortés. Al analizar estas fuentes se encontró que, en la mayoría de los autores citados, no es factible una posible influencia (ya sea porque no se contaba con traducciones al italiano de sus crónicas, estas no se encontraban en circulación dentro del territorio italiano, o sus *editio princeps* datan de por lo menos 200 años de distancia respecto al estreno de la ópera de Vivaldi).

Sin embargo, la difusión de la crónica de Gómara en lengua italiana contó con diversas ediciones, pues tenía basta aceptación y difusión en la sociedad, lo que pudo deberse, en gran parte, a las relaciones diplomáticas que el autor sostenía con intelectuales y humanistas de la élite italiana, sobre todo en las ciudades de Boloña y Venecia. Esta crónica era uno de los referentes preferidos para saciar la curiosidad sobre el *esotico* Nuevo Mundo, ya que contó con diversas ediciones venecianas entre 1555 y 1599, por lo que *Historia generale delle Indie* es una posible fuente documental que Giusti habría consultado, comparado y descartado para la creación de su libreto.

Otra de las fuentes documentales consideradas por Giusti es la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés, la cual fue traducida al italiano e incluida en el tercer volumen de *Delle Navigazioni et Viaggi* de M. Giovanni Battista Ramusio, publicado en Venecia en 1606. Este título, aún durante el siglo XVIII, se encontraba en circulación con gran aceptación en Europa. Además, contenía la “Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran Tenochtitlan de México” escrita por Cortés, entre otras crónicas de conquista y expediciones en Asia, Europa, África y Egipto. Por ello, es factible que Giusti haya tomado dicha

obra en consideración para determinar el contenido de su libreto (esto sin perder de vista que ambas, la segunda y tercera *Carta de relación* de Cortés, ya contaban con ediciones venecianas anteriores al *Delle Navigation et Viaggi*). La primera publicación data del año 1524 y estuvo a cargo de Bernardino de Viano de Lexona; la primera traducción del latín al italiano fue realizada por Nicolás Liburnio en 1524.

El resultado del análisis que se llevó a cabo en diversas fuentes documentales develó paralelismos entre el libreto operístico, la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés y la crónica de Solís y Rivadeneyra, los cuales se encuentran constatados en líneas argumentales, indicaciones escénicas y requerimientos de la gramática escénica, y serán detallados más adelante.

Además de las fuentes documentales que posiblemente brindaron información valiosa para la realización del libreto operístico, se pueden considerar también las obras teatrales de tema indio-americano o las que exponen al emperador Moctezuma entre sus personajes principales. Sin embargo, la temática sería casi nula en las representaciones teatrales del barroco veneciano, aunque se tiene registro de la tragedia en prosa clásica titulada *Motezuma*, impresa en 1709 y escrita por el abogado modenés Alfonso Cavazzi. Esta trama dista totalmente de lo escrito por Giusti, pero ello no podría significar que éste desconociese la obra de Cavazzi, para apreciarla o refutarla.

Pietro Ottoboni, descrito por el marqués de Coulanges como un poeta detestable que dejó de ser músico para conformarse y ser cardenal (De Renzi, *Storia della Medicina* 472), asistió a la única representación de la ópera *Il Colombo overo l'India scoperta*, criticando al cardenal y libretista por haber representado, en una triste escena, a un monstruo dramático, refiriéndose al personaje de Moctezuma. Considerando a esta ópera salvaje y un crimen, el marqués expresó lo siguiente:

¡Hicieron una triste escena! / Que escuchamos siempre molestos y aburridos. / ¡Me causó mal y pena! / Había un cantante con una garganta tan aguda que daba tonos de aullido, / y cantaba todo aún más alto de lo que permiten las cuerdas humanas; / y había otro, que al mismo tiempo / cantaba agilidades que parecían volar sin parar, / con cientos de corcheas pero que no hacían ni una sola frase (Coulanges, *Mémoires* 227-228).

Al final, la ópera fue prohibida a causa de la peste que se propagó rápidamente en Roma, hecho que obligó a suspender actividades públicas en la ciudad, dejando a la ópera sin oportunidad de trascender como una novedad escénica. En ese momento (1690), Vivaldi contaba con 12 años de edad y vivía en Venecia, motivo por el cual se piensa que desconocía sobre la representación del drama de Ottoboni.

Años más tarde, entre 1722 y 1725, el ordenado sacerdote Vivaldi y su clérigo superior, el cardenal Ottoboni, radicaron en Roma. Vivaldi llegaría a Roma en 1722 por invitación del papa Benedicto XIII para formar parte de sus músicos, mientras que Ottoboni pasaría gran parte de su vida en la ciudad romana al fungir de secretario del Estado y gobernador de algunas provincias. Asimismo, destacó por su mecenazgo artístico al auspiciar a los músicos Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, George Friedrich Händel, y a los pintores Francesco Trevisani, Giuseppe Maria Crespi, Sebastiano Ricci, impulsando así la corriente pictórica denominada ‘neovenecianismo’, estilo que caracterizó parte de los siglos XVII y XVIII y fue uno de los representantes del movimiento arcadiano.⁵ En 1725, Vivaldi regresó a Venecia para vivir en esa ciudad. Aunque desde 1723 mantuvo actividad temporal como compositor y director de la orquesta del Ospedale della Pietà, a su regreso compondría la importante serenata *Gloria e Imeneo* (RV 687) para el matrimonio del “bien amado” rey Luis XV de Francia.

Por su parte, Ottoboni visitaría su natal Venecia el año consecutivo (1726). Como parte de los festejos de bienvenida al famoso cardenal, se representó la ópera-pasticcio *Andromeda Liberata*, para la cual *il prete rosso* escribió el aria *Sovvente il sole*, mientras las otras partes de la ópera fueron escritas por Giovanni Porta, Tomaso Albinoni, Nicola Popora y Antonio Biffi. La música de *Andromeda Liberata* estaba perdida y fue redescubierta en 2002 por el musicólogo francés Oliver Fourès dentro de los archivos de la Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia (Cookson, *Antonio Vivaldi* 2).

El posible acercamiento personal de Pietro Ottoboni y Antonio Vivaldi se dio durante la estadía de Vivaldi en Roma entre 1722 y 1725. A este hecho le antecedió un encuentro con Antonio Ottoboni, padre del cardenal Pietro Ottoboni, en 1711, en Venecia, cuando aquél fungía como gobernador de la Pietà (Talbot, *The Vivaldi* 135). Asimismo, el posterior acercamiento en Venecia, en los festejos de 1726, pudo haber sido una razón por la cual Vivaldi decidiera musicalizar el drama del emperador Moctezuma y la conquista de México, ya que este tema indo-americano pudo tratarse de una sugerencia proveniente del propio Ottoboni; o también es posible que Vivaldi, al tener conocimiento del desapercibido drama *Il Colombo overo l’India scoperta*, decidiera retomar el tema en aras del éxito, creando *Motezuma*.

⁵ Movimiento que surgió de La academia de los Arcades, la cual fue creada en Roma en 1690 por Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), jesuita, crítico literario y doctor en leyes. Se creó la corriente estética del clasicismo, la cual se caracterizó por contrarrestar los excesos del barroco apelando a lo natural y lo clásico; con ello se logró influenciar fuertemente hasta el neoclasicismo.

Motezuma

La primera y única representación de la ópera *Motezuma* se realizó en la temporada de otoño, el 14 de noviembre de 1733, en el teatro veneciano Sant'Angelo. La ópera vivaldiana de tres actos trata sobre la batalla que derrocó al imperio mexicana y dio paso a la conquista de México. El Acto I, Escena I, comienza en medio de una batalla colosal durante la cual el emperador Motezuma pronuncia: “*Son vinto eterni Dei! Tutto in un giorno / Lo splendor de' miei fasti, e l'altra Gloria / Del valo Meffican cade fvenata*”⁶ (Giusti, *Motezuma* 5).

El inicio de la ópera subraya el drama que vive Motezuma al ver que su imperio en Tenochtitlan está siendo exterminado por el ejército español, el cual es comandado por Fernando Cortés y su hermano Ramiro. Entre la sangrienta lucha, el emperador se percata de que su esposa Mitrena está a punto de suicidarse por la desolación que le provoca la conquista, pero logra disuadirla; incluso le pide que encuentre a su hija con el fin de matarla y después se mate ella. Con ese objetivo, le da un puñal (11). Este acto se puede juzgar como bárbaro, pero, para el emperador significaría no perder la dignidad de su familia real y no ser vencido. Con ese sentimiento de revancha, comienza la primera aria de *Motezuma*, la cual dice: “Acto I, Escena II. / A los ultrajes del destino / un alma grande no le teme; / se vence con la muerte / toda esta crueldad. / Todo en mi pueblo. / Debería temer mi destino, / pero en mi firme corazón / nada me hace temer”⁷ (*Ibidem*).

Motezuma se siente confundido y desolado ante la decisión que tomó, para su esposa e hija, con el objetivo de evitar una desventura mayor si éstas llegaran a caer en manos de los españoles. Sin embargo, declara que “se vence con la muerte, ante la crueldad” y, aunque a él mismo lo esté carcomiendo el miedo, trata de dar valor a su esposa para que obedezca sus palabras.

Al transcurrir los hechos, el emperador descubre el amor prohibido que se profesan Mitrena y el conquistador Ramiro, lo cual aumenta la cólera de Motezuma. Mientras tanto, Mitrena se levanta cual líder político y, personalmente, reta a Fernando dentro del cuartel español, expresándole con claridad que “mientras haya piedra sobre piedra y hombres con vida, la victoria no es (créelo) tuya” (21) (la traducción es mía); sin embargo, la emperatriz recibe burlas y los soldados rechazan sus argumentos con soberbia. Después capturan y encadenan a Motezuma, quien se encontraba escondido dentro del cuar-

⁶ “*¡Estoy vencido, eterno Dios! Todo en un día. / El esplendor de mis hechos, y la gloria pasada. / El valor mexicano cae en desgracia*”. La traducción es mía.

⁷ “*Atto I, Scena II / Gl'oltraggi della forte / Non teme un alma grande; / Si vince con la morte / Anche la crudeltà. / Tutto ne cafi miei/Forfe temer dovrei, / Mà il tuo cofante core / Nulla temer mi fa*”. La traducción es mía.

tel. El emperador deja saber a sus enemigos que los atormentará con entes y espíritus incluso cuando duerman, declaración que lo devela como chamán en el aria: “Que quede escrita en este día mi muerte, esposa amada”⁸, Acto I, Escena xv.

La figura empoderada de Mitrena que ejecuta acciones políticas ante los enemigos con inteligencia, astucia y capacidad de autocontrol creará un intercambio de rol de género muy interesante, por ser poco común para la época en la cual se estrena la ópera de Vivaldi. Dentro de la literatura lírica del contexto, generalmente la figura femenina denota debilidad, delicadeza y obediencia, vistas como virtudes ante la hegemonía masculina.

En el Acto II podríamos acercarnos a la concepción eurocentrista que tenían en Italia acerca de los “indio-americanos”. La visión de México y su conquista en Occidente hacia 1733 se hace presente en la escena IV del Acto II a través del discurso que Mitrena dirige a Fernando:

Mi. Vivía tras las sombras
de la ceguera nativa, fuera del mundo,
innoble, descuidada,
en esta vasta región. Entre miles de errores
de culto, y de costumbres.
Cada mente estaba sumergida en otra realidad,
y esto mismo heredaban
de una falsa cultura y civilización.
Por largos siglos
mis pueblos tuvieron muchos idiotas.
Pero un día se deberán aclarar tales nubes.
Esto estaba escrito en los decretos del cielo,
no se podían hacer tantas exequias⁹ (32).

Los indígenas del continente americano son expuestos como un pueblo de “idiotas” que vive en las sombras, fuera del mundo, con un culto religioso errado y con costumbres incivilizadas. Dentro de la ópera, el personaje de Fernando justificará su pensamiento y proceder con una actitud paternalista, aduciendo su derecho a conquistar y gobernar a

⁸ *Se prefcritta è in quefto giorno, Spofa amata la mia morte.* La traducción es mía.

⁹ *Mi. Vivea frà l'ombra ancora / Di natia cecità, fuori del Mondo, / Gnobile, negletta, / Quefta vafta Region. Frà mille errori / Di culto, e di coftume / Ogni mente fommerfa oltre mifura / Il método paffava / D'una civil, e ragolar coltura. / Per fecoli sì lunghi / Furo i popoli miei cotanto idioti / Ma rifchiarar tal nube / Un dì alfin fi dovea. / Quefto era fcritto / Nei decreti del Ciel, ne fi potea / Tanto efequi.* La traducción es mía.

los mexicas por el poder que le otorga su supuesta superioridad como ministro del cielo de Europa (34). Motezuma logra escapar de la torre en donde lo tenían preso y comienza una batalla colosal entre mexicas y españoles. Un gran incendio se desata en la ciudad y el caos no cesa.

En el Acto III los sumos sacerdotes mexicas se reúnen en el templo de Huitzilopochtli, le piden ayuda y consejo a su dios para acabar con la masacre que sufre su pueblo, y obtienen por respuesta que se necesitará sangre real como ofrenda para cesar los ataques. Así, Mitrena, al encontrar a su hija Teutile, le pide que se entregue para ser sacrificada; ella, tristemente, acepta en pos de la paz de México; acto que subraya el barbarismo, elemento requerido en los dramas del *esotismo*.

Sin embargo, el ritual se ve interrumpido por la presencia de Ramiro y algunos hombres de su ejército, pues el conquistador español y la hija del emperador mexicana mantenían una relación amorosa en secreto; Ramiro la toma del brazo y huyen juntos.

La ciudad de Tenochtitlan arde en llamas y Mitrena está a punto del suicidio por creer muerto al emperador y desconocer en dónde se encuentra su hija. Sorpresivamente, Motezuma aparece para impedirle a su esposa que se quite la vida y canta: “hecho vil esclavo de las glorias de otros, argumento ideal para una nueva historia” (57), para dar paso al aria más representativa del emperador dentro de la ópera, *Dov'è la Figlia; dov'è il mio Trono*, Atto III, Scena X.

La aparente fortaleza que sostenía el jerarca para entregar a Teutile en sacrificio se derrumba, y se dice a sí mismo: “ya no soy padre; ya no soy rey”. En el vacío que siente, acepta que ya nada más terrible le puede pasar y lamenta su infortunio; no hay salida, todo se acabó. Los dioses han despojado de su divinidad al tlatoani Motezuma y él es ignorado por el cielo. El drama personal que vive Motezuma al ser esposo, amante y padre es un elemento latente que ni Hernán Cortés ni Antonio Solís describen en sus crónicas. Esta es una notable aportación de Giusti para una nueva concepción histórica y escénica del líder de una nación, pues contribuye al carácter emocional del personaje Motezuma, una visión que deja ver la condición humana más allá de un cargo de poder.

Lo impensable ocurre en la escena final de la ópera, cuando Motezuma le pide a Fernando que le quite la vida y que disponga de él. Sin embargo, éste le propone a Motezuma seguir gobernando México a cambio de rendirse ante su ejército, aceptar a la monarquía española como ley suprema, afiliarse a la religión católica al anular las creencias en sus diabólicos dioses y cesar los sacrificios requeridos para sus rituales. El general mexicana Asprano es el primero en aceptar la propuesta y jura, ante Fernando, fidelidad y obediencia. Con descontento, Mitrena también acepta el trato, seguida por Motezuma que, para sí mismo, promete venganza y recuperar su reinado. Para pactar la paz entre los dos mundos, Fernando promueve el matrimonio entre Ramiro, su hermano menor, y Teutile,

la hija de Motezuma. Esta unión se realiza con las jubilosas aclamaciones del coro, con el objetivo de ver nacer una nueva patria. La obra muestra una conclusión totalmente alejada de la realidad, pero que se inserta dentro de los cánones teatrales barrocos, ya que incluye el final feliz con los solistas y con todo el coro sobre el escenario cantando en compañía de la orquesta.

El elenco para la representación veneciana estuvo a cargo del barítono Massimiliano Miller como Motezuma; la contralto, Anna Girò, representaba a Mitrena; la soprano Gioseffa Pircker interpretaría a Teutile; la soprano Marianino Nicolini daría vida al general del ejército mexicana, Asprano; el mezzosoprano Francesco Bilanzoni sería el conquistador español Fernando Cortez, y su hermano Ramiro, la mezzosoprano, Angiola Zannuchi.

Gramática escénica. Tenochtitlan en el Sant'Angelo

El teatro Sant'Angelo, inaugurado en 1676, se encontraba dentro de los teatros más importantes de Venecia durante el siglo XVIII; acogió a Vivaldi, uno de los intérpretes más virtuosos del barroco, y pronto se le reconoció como “el teatro de Vivaldi”, pues a pesar de no ser uno de sus dueños, se convirtió en uno de los empresarios de mayor envergadura desde los primeros años de 1700. El *prete rosso* tenía máxima influencia en todas las actividades que se presentaban en el teatro, gozando de la época más productiva de este (Mangini, *I teatri di Venezia* 133). Además, presentaba constantemente sus producciones con gran éxito y sería este teatro el que Vivaldi elegiría para su regreso a los escenarios después de un cese de cinco años en su carrera artística, tal vez con el objetivo de reposicionarse entre los empresarios teatrales más fiables y exitosos de Italia.

Representar Tenochtitlan en un escenario cuyo palco escénico fuese descrito cual “una cáscara de nuez” (73), por no ser tan grande como el de otros teatros venecianos (por ejemplo, el Cassiano o el Gramani), pudo ser un reto para lograr montar los complejos aparatos escénicos típicos del XVIII. Si bien dentro de la ópera *esotica* del barroco eran comunes los temas turcos, egipcios y africanos, el tema indio-americano sería una novedad escénica.

En la gramática escénica del subgénero operístico denominado *esotico*, se tenían estándares definidos dentro de los códigos estéticos de la escenografía veneciana del barroco tardío, los cuales fueron heredados, específicamente, de los diseños de Francesco Santurini, en el melodrama *Fedra incoronata* (1662), del espectáculo mixto *Antiopia giustificata* (1680) y de las óperas *Adone in Cipro*, *Germanico sul Reno* (1676), *Medea vendicativa* (1680) y *Berenice vendicativa* (1680).

La tipología escenográfica establecida para el subgénero *esotico* del barroco tiene un esquema que se seguía en teatros públicos o privados de Italia; sus componentes son las escenas al natural (portón, isla, jardín, bosque, llanura, campos, ríos, selvas, rocas, lugares salvajes) que se alteran con escenas arquitectónicas (cortinas, templos, salas, estancias, apartamentos, palacios reales, gabinetes). Además, en cada ópera siempre aparecerá un sujeto u objeto que se pueda definir “horroroso” (una gruta, un templo de venganza o una mina) y cada ópera tendrá su maquinaria (siendo grandes y densas, sobre todo, para los teatros de corte) (Kuzmick, *Storia* 57).

Representar la ciudad de Tenochtitlan, el templo de Huitzilopochtli o la plaza principal mexicana sería una innovación dentro de los marcos visuales preestablecidos del *esotismo*, los cuales requerían de la tecnología existente para llevar a cabo las siete escenas mutables explícitamente requeridas en el libreto de Giusti (*Motezuma* 3).

Los marcos visuales de la ópera *Motezuma*, indicados dentro del libreto de Girolamo Giusti (1733) se pueden deducir a través de la información contenida en la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés. La crónica de Cortés fue el referente de la gramática escénica pues, aunque en la crónica de Solís y Rivadeneyra (1791) el autor no se abstiene de aportar datos que pudiesen dar luz tanto sobre la ciudad de Tenochtitlan, como de sus edificios y construcciones, es muy alta la puntualidad y el grado de similitud entre lo descrito por Hernán Cortés y lo escrito por Giusti en su libreto como requerimiento escenográfico; esto, además de la correspondencia cronológica con los cuadros escénicos. Asimismo, algunas de las construcciones y de los edificios descritos por Cortés que fueron reflejados en el libreto de Giusti son inexistentes en la crónica de Antonio de Solís. Un ejemplo de estos paralelismos se muestra en la escenificación del templo de los sacrificios dedicado al dios Uccilibos (homólogo de Huitzilopochtli). La escena, posiblemente, se vería vestida por un altar en el medio y con muchas figuras de los ídolos, los cuales eran “de mayor estatura que el cuerpo de un gran hombre”; estos rodeaban al templo según lo descrito por Cortés (65). Estas figuras serían el elemento de “horror” dentro del código estético barroco.

En el mismo tenor, la puerta al fondo que indica Giusti (1733), por la cual entra el ejército español con el fin de derrumbar el templo, forma parte de uno de los actos reales de la conquista. El horrible sacrilegio e insulto a la religión de los mexicanos desató la ira en ellos, motivo por el cual atacaron con mayor agresión al ejército español. Motezuma había advertido a los españoles que no permitiría faltas de respeto a sus deidades; sin embargo, la violenta oposición a una religión ajena llevaría a los españoles a cometer uno de los más crueles actos de la conquista. En la ópera de Giusti, los conquistadores entrarán, derribarán el templo e impedirán el sacrificio de Teutile, el cual había sido ordenado por los oráculos sagrados:

Escena v

Templo, donde al fondo se ve la puerta principal cerrada, a lo alto la imitación de Uccilibos con el altar preparado para el sacrificio.

Sacerdotes a la mexicana que, en hábito inmaculado, guían al altar a Teutile¹⁰ (51).

Escena vi

Derriban a tierra la puerta del templo, y Ramiro entra con el ejército¹¹ (54).

Escena vii

Parte con Teutile. Los españoles destruyen la imitación del templo, y parten¹² (55).

Los aparatos escénicos requeridos para la realización de las siete escenas mutables se componen de la representación de la laguna de México, un palacio imperial español, un puente de dos pisos que se conecta de extremo a extremo del escenario, altas torres, el templo de Huitzilopochtli adornado para realizar un sacrificio, la gran plaza del centro de Tenochtitlan, entre otros. Estos tienen como objetivo animar las escenas con cambios abruptos y espectaculares en sus paisajes, pues en las escenas se destacan torres incendiadas, la destrucción del templo mexicana, el levantamiento de grandes puentes a doble nivel o bergantines y canoas para huir por agua.

En la siguiente figura se muestra parte de la escenografía realizada por Giacomo Torelli para la ópera *Il Bellerofonte* (1642), presentada en el Teatro Novissimo de Venecia. En ella se puede ver la imitación de barcos dentro del escenario, los cuales podrían ser un referente de la maquinaria utilizada en *Motezuma* para recrear los bergantines y las canoas.

El vestuario de Motezuma

Las modas del barroco y el rococó contribuirían a la majestuosidad de la representación teatral en toda Europa. Las vestimentas fueron fuertemente influenciadas por Francia, específicamente entre 1730 y 1760 por la marquesa de Pompadour, quien introduciría las denominadas “chinerías”, es decir, diversos elementos que se componen de coloridos bordados sobre tela; así, múltiples tipos de seda y tapicería oriental darían inicio al nuevo estilo denominado Luis xv.

¹⁰ “*Scena v. Tempio, ove nel fondo fi vede la Porta principale chiusa, a lato il Simulacro d Uccilibos con l’Ara ornata per il fagrificio. / Sacerdoti alla Mefficana, che in abito Candido guidano all’Ara Teutile*”. La traducción es mía.

¹¹ “*Scena vi. Vien gettata à terra la Porta del Tempio, ed entra Ramiro con feguito*”. La traducción es mía.

¹² “*Scena vii. Parte con Teutile. Li Spagnoli abbattono i Simulacri del Tempio, e partono*”. La traducción es mía.

En las exuberantes vestimentas venecianas se devela “el gusto por el exotismo, la pasión por los viajes, la moda de las ‘chinerías’, la difusión del travestimiento” (Cocciolo y Sala, *Storia illustrata* 128).¹³ Aunque la moda veneciana se aficionaría a las “chinerías” (incluso produciendo objetos y accesorios que imitaban a las originales), en Venecia se crearía un lenguaje y estilo único que contrastaría con el francés, moda que prontamente se propagaría en la sociedad y constituiría una de las características *per se* del barroco veneciano.

La ópera, como otras formas de representación teatral, se impregnó de las modas que circulaban en la ciudad. El género *esotico* requiere de elementos distintivos para su representación con el objetivo de subrayar la *alterità* del otro, el extraño o ajeno a mí. Sin embargo, los elementos visuales que harían alusión a la *alterità* no buscaban el “realismo” o la “verdad histórica” al igual que en la gramática escénica. Dicha praxis se constituye a partir de 1651 con la ópera *Il Cesare Amante*. En la ópera del *esotismo* barroco predominarían los temas egipcios, seguidos de los turcos. Vivaldi tendría una gran empresa para representar elementos visuales que aludan a la cultura mexicana.

En el libreto de Girolamo Giusti podemos encontrar información sobre el vestuario de Moctezuma, por ejemplo, en el “Acto I, escena VIII. Motezuma vestido a la española”¹⁴ (17). Por ello, puedo deducir que, entre la escena I y la VII, Motezuma portaba indumentaria alusiva a su cultura de origen. Un indicador de esto se puede corroborar en la escena cuatro del acto primero, en donde el emperador ataca a Fernando con un dardo y después con un arco y flecha, al contrario del ejército español, el cual siempre usa espadas como armamento, hecho que pudiera subrayar la diferenciación entre una cultura y la otra.

El vestuario de Motezuma se habría compuesto por vistosas imitaciones de andas de oro bruñido, con cintas que le llegaban hasta la pierna. Andas descritas con precisión en la Crónica de Solís y Rivadeneyra (246), con algunas aplicaciones de plumas sobrepuestas, un tipo de falda corta con un manto imperial de colores púrpura y dorado, anudado sobre los hombros, el cual se dejaba arrastrar en la parte posterior, y un gran penacho sobre la cabeza, elementos fundamentales de la llamada “chiave settecentesca” del vestuario teatral *esotico* utilizado hacia la segunda mitad del 1700 descrita a continuación:

Llave del setecientos: túnica de color carmesí y dorada sobre la cual se pone drapeada una piel de leopardo, sobre la cabeza, un casco adornado con una cabeza de león que

¹³ La traducción es mía.

¹⁴ *Atto Primo, Scena VIII / Motezuma vestito alla Spagnuola*. La traducción es mía.

es semicubierta por un vistoso penacho; a la espalda una aljaba llena de flechas y un enorme arco¹⁵ (Angiolillo, *Storia del costume* 74).

En sus manos y cuello se presumirían diversas joyas de oro, perlas y piedras preciosas, imitaciones que pudieron ser adquiridas de las “chinerías” que se vendían en la ciudad. Sobre su cabeza se habría colocado una corona de oro con abundante plumaje. En esta época, las plumas eran comunes en Venecia para los tocados de las mujeres (Ravoux-Rallo, *Las mujeres* 141), por lo que, fácilmente, habrían podido ser utilizadas en las representaciones teatrales. Para la corona del personaje de Motezuma, este plumaje de moda se pudo utilizar en sustitución del plumaje de aves exóticas descrito en la crónica de Solís; era, además, un elemento importante de la moda teatral de la época (Gianluca, “Le convenienze” 150).

En la siguiente caricatura de Anton Maria Zanetti se muestra al tenor Antonio Barbieri, quien debutó en la ópera *esotica* de tema turco *La verità in cimento* de Antonio Vivaldi en el Teatro Sant’Angelo en 1720, con un gran tocado de plumas en su cabeza, similar al que pudo utilizar Massimiliano Miller para interpretar a Motezuma entre las escenas I y VII del Acto I. Sobre este elemento, Gianluca (160) señala lo siguiente:

El primer lugar de los vestuarios de escena, uno más pomposo que los otros, sobrecargado de accesorios de diferentes elementos bizarros. Plumos y plumines que se enumeran para ser descritos con minucia, carcajadas y algunas veces con gracia. Penachos con plumas estratosféricas, muchas veces gigantes. Los cantantes de Zanetti se lucen como Tosi describe: “para satisfacer al público con la magnificencia de su vestuario, sin reflexionar que la pompa engrandece igualmente al mérito que a la ignorancia”.¹⁶

Asimismo, portaría imitaciones de armamento con alusión a la armería real descrita por Solís y que, a lo largo de la ópera, es utilizada por Motezuma para su defensa. Este armamento estaba conformado por escudos, dardos, arcos, flechas y espadas, todo con filo de piedra, empuñaduras de oro y piedras preciosas.

¹⁵ “Chiave settecentesca: tunica a fasce cremisi e oro, sulla quale è drappeggiata una pelle di leopardo, sul capo un elmo ornato da una testa di leone e semiricoperto da un vistoso pennachio; alle spalle una faretra piena di frecce e un enorme arco”. La traducción en mía.

¹⁶ “Al primo posto i costumi di scena, uno più pomposo dell’altro, sovraccarichi di accessori eterogenei e bizzarri. Penne e matite si affilano per descriverli con minucia irridente e talvolta cordiale, delineando piume stratosferiche o manicotti giganti. I cantante di Zanetti si illudono con Tosi ‘di soddisfare il pubblico con la magnificenza dell’abito, senza riflettere, che la pompa ingrandisce ugualmente il merito, e l’ignoranza”. La traducción es mía.

Con el fin de subrayar la *alterità* entre los habitantes del Viejo y el Nuevo Mundo, posiblemente el cabello del personaje Motezuma fue dejado suelto y un poco más largo de lo que describe Solís, “Sus cabellos no más debajo de las orejas”¹⁷ (Solís, *Istoria della conquista* 246), pues el largo del cabello sería un signo para clasificar a un hombre como salvaje y primitivo, reconocido como *esotico*.

A partir de la escena VIII, hasta el final de la ópera, el personaje de Motezuma se dejará ver “vestido a la española” y, desde la escena XIV del acto I a la escena V del acto II, el emperador estará encadenado por orden de Fernando Cortés. Gianluca (147-148) explica que el rol de prisionero o esclavo será constante en la ópera barroca, con características bien definidas; ejemplo de ello son las largas cadenas que se atan desde una mano hasta un tobillo, aspecto débil en el rostro y con una vestimenta cargada de adornos.

Otra caricatura de Anton Maria Zanetti nos muestra al contralto de origen milanés Giovan Antonio Raina, apodado Rainin, quien cantó la ópera *esotica*, *Armida abbandonata* de Giuseppe Maria Buini y Francesco Silvani, en el teatro Sant’Angelo en 1725 (148). Entre la creación de Zanetti y el estreno de *Motezuma* sólo transcurren ocho años, por lo cual esta podría ser un referente para el estilo del vestuario del personaje protagónico.

En el diseño se puede ver a Rainin vestido, en la parte superior, con una casaca que tiene una especie de broches largos horizontales y una camisa de mangas cortas y abultadas; en la parte inferior viste un calzón que llega arriba de la rodilla y zapatos de hebilla; también lleva el cabello medio largo y una extensa cadena entre el pie y la mano izquierda. Esta imagen remite y puede acercar inmediatamente a la escena del encadenamiento del personaje de Motezuma, pues el vestuario sugiere la vestimenta *alla Spagnuola*, el cabello medio largo es una característica del hombre salvaje y la cadena representa el castigo que le impuso Fernando. Cocciolo y Sala señalan que los colores preferidos para los vestuarios venecianos eran el verde, el café tabaco y el dorado para la casaca, que más bien era conocida en Venecia con el nombre de *velada* o *giamberga*. En lo que respecta a los zapatos para hombres, generalmente eran de color negro o marrón, con una hebilla de metal, plata o, incluso, una imitación de diamante al frente; además, estos eran de tacón bajo (*Storia illustrata* 130).

Sobre la música de *Motezuma*

A partir de la muerte de Vivaldi, en 1741, en Viena, hasta la fundación de la biblioteca de la Sing Akademie de Berlín en 1791 –en donde se depositaría el facsímil de la partitura de

¹⁷ “i capelli non più giù di tutta l’orecchia”. La traducción es mía.

Motezuma—, pasaron 50 años sin saber exactamente cómo llegó este al compendio de dicha biblioteca. El musicólogo Talbot sostiene lo siguiente:

El 28 de junio de 1741, apenas un mes antes de su muerte, Vivaldi firmó en Viena un recibo que acusa recibo del pago de 12 ducados húngaros del secretario de ‘Antonio Vinciguerra, conte di Collalto’ por la venta de una cantidad no especificada de música (*The Vivaldi* 49). La traducción es mía.

Probablemente, el facsímil de *Motezuma* se encontró dentro de las partituras que el compositor vendió al conde di Collalto. La operación no podría resultar del todo extraña si tenemos en cuenta que Antonio Vinciguerra (1710-1769) nació en Venecia y era integrante de una de las familias más antiguas y reconocidas de la ciudad. De haber sido así, la partitura se habría trasladado desde Viena hacia el castillo de Brtnice, localizado en Moravia, República Checa, en donde radicaba el conde Vinciguerra y, posteriormente, hasta Berlín. Entre la muerte del compositor y la fundación de la biblioteca Sing Akademie transcurren 50 años, por lo que no se sabe quién depositó allí el facsímil de la ópera vivaldiana. De 1791 a 1943 tampoco existió registro del facsímil *Motezuma* como parte de los archivos de la biblioteca.

El compendio musical perteneciente a la Sing Akademie sería enviado dentro de 14 cofres al Castillo de Ullersdorf, en Polonia, el 31 de agosto de 1743, por orden del ministro Paul Joseph Goebbels, uno de los colaboradores más cercanos a Adolf Hitler; ello, para evitar su destrucción por los constantes ataques militares en Berlín derivados a la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, el archivo de la biblioteca fue hurtado por el ejército de la URSS y llevado como tesoro de guerra al Conservatorio de Kiev, actual Academia Nacional de Música de Ucrania “Chaikovski”, lugar en donde permaneció en el olvido sin ser clasificado o catalogado. En 2002, los investigadores Christoph Wolff y Patricia Kennedy Grimsted de la Universidad de Harvard encontraron, en los archivos del fondo reservado de la biblioteca de la Academia Nacional de Música Chaikovski, un compendio de obras descatalogadas bajo el ambiguo título “Manuscritos de luminarias del arte y la literatura de Europa Occidental”, en el cual se encontraron más de 500 obras musicales de diversos compositores en 55 mil páginas; entre estas se hallaba la ópera *Motezuma*. Tras un acuerdo y la donación de 200 mil euros que el gobierno alemán ofreció al gobierno de Ucrania, se efectuó la restitución del compendio musical a Berlín en el 2001 y, para el año siguiente, el redescubrimiento de la ópera *esotica Motezuma* sería adjudicado al musicólogo Steffen Voss.

El facsímil escrito para orquesta y voces entre 1740 y 1750 por un copista veneciano se encontró incompleto, pues le faltaban partes del inicio y del final, del Acto I y III (Voss, “Antonio Vivaldi’s” 2). Compositores y arreglistas se dieron a la tarea de realizar las partes

faltantes de la ópera a modo *pasticcio* con músicas vivaldianas; un ejemplo de esto son las reconstrucciones de Federico Sardelli (2005) y Alan Curtis (2005).

La ópera indígena-posmodernista *Moteczuhzoma II* (2009), del compositor mexicano Samuel Máñez, destacó al proponer una labor etnomusicológica, pues yuxtapone instrumentos prehispánicos como parte de la cosmovisión sonora de los pueblos originarios a la música sobreviviente de *Moteczuma*. Máñez omite el italiano en su reconstruido libreto para dar paso a las lenguas náhuatl, maya, yucateco y castellano como nuevos fonemas del canto; de este modo, redefine la musicalidad y la caja de resonancia de la ópera, apelando al profundo diálogo estético-afectivo (*Reelaboración* 419).

Vivaldi eligió *Moteczuma* para reposicionarse en el mundo de la música y de la inversión teatral, después de una pausa de cinco años en la cual había cesado su actividad artística. A pesar de no contar con registros o documentación sobre la única representación de la ópera mexicana de Vivaldi, tiende a creerse que esta fue intrascendente. Reinhard Strohm (31-32) cree que la intención de Vivaldi era representar *Moteczuma* en el carnaval de Verona de 1734, en el Teatro Filarmónico, para lo cual enviaría a su amiga Ana Girò con el fin de cantar en dicha ciudad dentro del carnaval de 1733, como una estrategia para realizar los acuerdos correspondientes. Sin embargo, sería la ópera *Il tamerlano* en vez de *Moteczuma*, la que se realizaría en Verona en 1734. Ello se pudo deber a diversas razones, una de estas habría sido introducir un tema inusual indio-americano en un público acostumbrado a asistir a las favorecidas obras del repertorio del autor o la de permanecer con los cantantes que sabían la virtuosa partitura de la ópera.

Una posible prueba del éxito obtenido con *Moteczuma* es la incorporación del aria a modo *pasticcio*: *Dov'è la Figlia; dov'è il mio Trono*, designada al personaje Moteczuma dentro de la ópera *Il Tamerlano* (1735), interpretada por su protagonista Bajazet. Es bien sabido que cuando un aria era del gusto del público, los compositores las utilizaban en dramas posteriores e, incluso, los cantantes las adquirían en sus arias de *bagaglio*; es decir, arias que los representaban y cantaban en dramas ajenos. Este pudo ser el caso del aria *Dov'è la Figlia; dov'è il mio Trono*, perteneciente al personaje de Moteczuma y ofrecida al personaje de Bajazet. El éxito del aria sería tal que, hasta nuestros días, la ópera es más conocida como “Bajazet” y no *Il Tamerlano*.

Conclusión

El tema “indio-americano” forma parte de las coyunturas dentro del drama operístico del género *esotico* en el barroco desde su introducción con la representación del *Colombo ovvero l'India scoperta* (1690), seguido por el drama inglés *The Indian Queen* (1695) y por

Motezuma (1733). Este tema alcanzó su esplendor con el drama francés *Les Indies Galantes* (1735), e inauguró la Grand Opera Francesa con la ópera *Fernando Cortez* (1809).

Todos estos dramas generaron nuevos códigos en la gramática escénica existente de su época, posiblemente por la expectación y curiosidad de conocer el Nuevo Mundo. La mayoría de estos fue utilizada para la reactivación de la vida teatral, la cual habría sido prohibida por diversas razones en sus ciudades. Aunque dentro de estos dramas no se perseguía demostrar la “verdad histórica”, es claro que subrayaban la *alterità* a través de alusiones estéticas.

Lo mismo sucede con la música; si bien, sonoramente no aluden a la estética sonora prehispánica, en *Motezuma* Vivaldi escribió melodías vocales que llegan al límite del virtuosismo barroco. Lo anterior se demuestra específicamente en las arias escritas para su personaje Mitrena o en la música escrita por Rameau para *Les Indies Galantes*, en donde el compositor estableció avances teóricos musicales ofreciendo bases técnicas que se desarrollaron en años consecutivos.

Fuentes consultadas

- Angiolillo, Marialuisa. *Storia del costume teatrale in Europa*. Roma: Lucarini, 1989.
- Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Florencia: Aprresso i Marescotti, 1601.
- Cerezo, Marta, y Ángeles De la Concha. *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*. Madrid: Ramón Areces, 2016.
- Cocciolo, Laura, y Davide Sala. *Storia illustrata della moda e del costume*. Roma: Demetra, 2004.
- Cookson, Michael. “Antonio Vivaldi (1678-1741). Serenata Veneziana-Andromeda Liberata”. *MUSICWEB International*, 2005, www.musicweb-international.com/classrev/2005/Jan05/vivaldi_andromeda.htm, consultado el 6 de octubre de 2020.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. México: Editorial Porrúa, 1983.
- Coulanges, Philippe-Emmanuel. *Mémoires de M. de Coulanges, Suivis de Lettres Inédites de Madame de Sévigné, de Son Fils, de l'Abbé de Coulanges, D'Arnauld-D'Andilly, D'Arnauld de Pomponne, de Jean de la Fontaine, Et d'Autres Personnages du Meme Siécle*. París: Imprimeur du Roi, 1820.
- Dámaso, Fraile. *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994. Kassel: Reichenberger, 1996.
- De Renzi, Salvatore. *Storia della Medicina in Italia*. Nápoles: Filiale-Sebezio, 1846.
- Elliott, John H. *Imperios del mundo Atlántico: España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. Madrid: Taurus, 2006.

- Fourès, Olivier. "Andromeda liberata". *Opéra Baroque*, 2006, operabaroque.fr/VIVALDI_ANDROMEDA.htm, consultado el 6 de octubre de 2020.
- Gianluca, Stefani. "Le convenienze teatrali: i cantante nelle caricature di Anton Maria Zanetti". *Drammaturgia*, vol. 11, núm. 1, 2014, pp. 139-166, oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8159, consultado el 6 de octubre de 2020.
- Giusti, Girolamo. *Motezuma, Damma per Musica da Rapprefentarfi nel Teatro di Sant'Angelo*. Venecia: Marino Rossetti, 1733.
- Gordon, Robert. *A Catalogue of the Singular and Curious Library, Originally Formed Between 1610 and 1650*. Londres: S. Hamilton, Weybridge, Surrey, 1816.
- Kuzmick, Kathleen. *Storia dell'Opera Italiana*. Turín: Edizioni di Torino, 1988.
- Lowndes, William Thomas. *The Bibliographer's Manual of English Literature, Containing an Account of Rare, Curious, and Useful Books, Published in or Relating to Great Britain and Ireland, from the Invention of Printing; with Bibliographical and Critical Notices, Collations of the Rarer Articles, and the Prices at which They Have Been Sold in the Present Century. Vol. III*. Londres: William Pickering, 1834.
- Maehder, Jürgen. "Alvise Giusti's Libretto *Motezuma and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian Opera Seria*". *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michel Talbot. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 63-80.
- Mangini, Nicola. *I teatri di Venezia*. Milán: Mursia, 1974.
- Máynez, Samuel Cristóbal. *Reelaboración y relectura del dramma per musica Motecuhzoma II de Antonio Vivaldi, Una visión desde Mesoamérica que confronta al eurocentrismo*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Ottoboni, Pietro. *Il Colombo overo l'India Scoperta, dramma per musica*. Roma: Francesco Buagni, 1690.
- Ottoboni, Pietro. *Il Colombo overo l'India Scoperta, dramma per musica*. Roma: Francesco Buagni, 1691.
- Price, Alexander. *Henry Purcell and the London Stage*. Nueva York: Cambridge University, 1984.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth. *Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII*. Madrid: Editorial Complutense, 2001.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio. *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España, Tomo II*. Madrid: Imprenta de Don Plácido Barco López, 1791.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio. *Istoria della conquista del Messico della popolazione, e de'progressi nell'America settentrionale conosciuta sotto il nome di Nuova Spagna*. Venecia: Andrea Poletti, Imprenta, 1704.

- Strohm, Reinhard. "Vivaldi and his Operas, 1730-34: A Critical Survey". *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michel Talbot, Turnhout: Brepols, 2008, pp. 19-36.
- Talbot, Michael. *The Vivaldi Compendium*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Vivaldi, Antonio. *Motezuma, Rv 723*. Venecia: Bibliothek Sing Akademie zu Berlin, 1733.
- Vivaldi, Antonio. *Il Tamerlano*. Verona: Jacopo Vallarfi, 1735.
- Voss, Steffen. "Antonio Vivaldi's *Dramma per Musica Motezuma*. Some Observations on Its Libretto and Music". *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michel Talbot. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 1-18.
- Wolff, Christoph. "Recovered in Kiev: Bach et al. A Preliminary Report on the Musical Archive of the Berlin Sing-Akademie". *Notes*, vol. 58, núm. 2, 2001, pp. 259-271.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana

Lola Proaño Gómez*

* Pasadena City College, Estados Unidos / Instituto de
Investigación Gino Germani, Universidad de Buenos
Aires, Argentina.
e-mail: lolaproanio@gmail.com

Recibido: 03 de mayo de 2020

Aceptado: 29 de agosto de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>

Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana

Resumen

Este ensayo se pregunta por la forma en que se relacionan el poder y la vida en la escena teatral latinoamericana, y el peso de la afectividad en esa relación, ejemplificando las hipótesis propuestas en el análisis de *Millones de segundos* (Argentina 2017) y *Simplemente José* (Colombia 2012). El teatro es un territorio privilegiado para la expresión de la afectividad y es posible obtener conocimiento político a través de las sensaciones que los cuerpos transmiten. Siguiendo y discutiendo las propuestas del *giro afectivo* y con el concepto de *atmósfera afectiva* en mente, se propone leer las emociones que se despliegan en la escena como una forma de resistencia, desde la *biopotencia* al *biopoder* implementado por el neoliberalismo.

Palabras clave: Afectividad; neoliberalismo; biopolítica; cuerpo; teatro; Argentina; Colombia.

Affectivity, Politics and Knowledge: Resisting Neoliberalism in Latin American Theatre

Abstract

This article tries to answer the question of the articulation between power and life in the Latin American theatre scene. It reflects on the weight that affectivity has in that relationship in the field of politics, exemplified by the Latin American scene (*Millions of Seconds*, Argentina, 2018 and *Simply José*, Colombia, 2012). The theater is a privileged territory for the expression of affectivity, and it is possible to obtain political knowledge through the sensations/emotions that the characters and their bodies transmit in the scene. Discussing the *affective turn* theory with the help of the *affective atmosphere* concept, we propose to read the emotions that unfold on the scene as a form of resistance to the *biopower* implemented by neoliberalism.

Keywords: Affectivity; neoliberalism; biopolitics; body; theatre; Argentina; Colombia.

Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana

Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects.

(Sara Ahmed, "Happy Objects" 29)

Este ensayo se pregunta por la forma en que se relacionan el poder y la vida en la escena teatral, así como por el peso de la afectividad en esa relación. En *Millones de segundos*¹ y *Simplemente José*,² las dos propuestas teatrales con las que ejemplifico mis tesis, es posible observar la dinámica afectiva que, viniendo del sistema en el que la vida de sus personajes está inserta, produce emociones y reacciones políticas en tanto ellos expresan visiones y modos de vida que van directamente contra la "normalización" de la guerra en un caso y de la sexualidad en el otro. Al interpretar la relación de las reacciones emocionales de José y Alan, los dos protagonistas, a la afectación que les llega desde el exterior y relacionarlas con el conocimiento y la reflexión que tienen sobre su situación personal, adhiero a la teoría de los afectos, que no plantea una disyunción entre afectividad

¹ *Millones de segundos* (2017), escrita y dirigida por Diego Casado Rubio y la actuación de Raquel Ameri, Estela Garelli y Víctor Labra ha sido múltiplemente premiada y reconocida. El análisis de la escena se refiere a la función que tuvo lugar en el teatro El Extranjero de Buenos Aires en la temporada de 2017.

² *Simplemente José*, unipersonal de autoría, dirección y actuación de Giovany Largo León (Colombia 2012). El análisis de la obra corresponde a la función que presencié en el Festival de Formosa (2016) y los textos son cortesía del autor.

y emoción, por un lado, y conocimiento, por otro. En las acciones de estos personajes podemos ver un pensamiento en acción que no carece de lógica ni de racionalidad: ellos ponen a la vida como el límite de la manipulación y del ejercicio del *biopoder*.³

El *giro afectivo* aporta una nueva mirada sobre el papel de los afectos en la vida pública y abre nuevas perspectivas para explorar formas alternativas de aproximarse al teatro, especialmente porque la dimensión afectiva, pasional o emocional es constitutiva de la escena que comprende, necesariamente, un tipo de razón que involucra las pasiones. Esta perspectiva permite considerar la asociación entre sufrimiento y desempoderamiento y/o victimización y discutir la vinculación de los afectos con la acción política (Michael Hardt, citado en Macón 16).

La crítica teatral puede hacer una lectura del conocimiento aportado por la escena, relevando el núcleo sensual y la emoción propias del teatro. Hernán Vidal, en una afirmación que parece adelantarse a la propuesta del *giro afectivo*, recomienda prestar atención a la experiencia emocional de la cotidianeidad para un mejor entendimiento del texto escénico y explorar el concepto de emoción como categoría antropológica que se refiere a las reacciones del comportamiento humano frente a circunstancias socialmente alteradas, lo que Anderson llama *atmósfera afectiva*. El teatro poetiza la sensibilidad social con que se experimenta la vida cotidiana y esta experiencia puede ser elevada al rango de universalidad simbólica representativa (Vidal, *Crítica literaria* 2-6). Esto nos puede ayudar a comprender las condiciones del contexto en que se producen las escenas, conjeturar su articulación con él y obtener conocimiento sobre las condiciones sociales y políticas de un momento dado. Para ello, tomamos los personajes teatrales como señuelos nuestros, que expresan reacciones y emociones frente a situaciones concretas de la escena, que despliega situaciones que generan una atmósfera afectiva específica; los personajes afectados responden con sus reacciones emocionales mediante el lenguaje teatral que involucra mucho más que la palabra. Ellos son índices de una visión del mundo⁴ que emerge como

³ El *biopoder* plantea la relación sistemática entre la vida y el capital, la inserción de los cuerpos en la maquinaria de producción ayudada por la tecnología para que ésta incluya el todo de la vida y el ajuste a la población (Foucault, citado en Anderson 33). El *surplus*/ganancia se extrae de la vida toda, nada queda afuera del mercado. Esto es lo que Negri (citado en Anderson 29) ha llamado “la real subsunción de la vida” al capital y al mercado, resultado del desarrollo de múltiples aparatos para producir y capturar valor. La vida, inserta en el proceso de producción, es el objetivo último (*objective-target*) y es entendida solo en términos de mercado y competencia, es el *biocapitalismo* (Marazzi, citado en Anderson 33).

⁴ Según Vidal, “La literatura –el teatro en nuestro caso– funciona con el requisito de singularizar a personajes especiales como índices del significado de una visión de mundo, jerarquizada por la reificación de un orden social ficticio” (*Crítica literaria* 113).

respuesta ante la atmósfera afectiva reproducida en la escena y que, muy posiblemente, responde a situaciones socio políticas del contexto de producción.

Es posible plantear la posibilidad de detectar, en los estudios teatrales, lo político en la escena si pensamos “lo político” como un modo de acción puesto en práctica por una clase específica de sujeto –los personajes– ante la presión de un entorno específico (atmósfera afectiva/estructura del sentir). Dichas acciones se derivan de una forma particular de razón no instrumental que se exterioriza en reacciones emotivas. Explorar estas reacciones y relacionarlas con el contexto económico, político y social en el momento de la producción o con el referente espacio-temporal puede darnos un conocimiento distinto o más complejo frente al problema que la escena plantea.

Según Ruth Leys, el afecto es una experiencia no consciente de intensidad; es un momento de potencial sin forma ni estructura, que tiene siempre prioridad y externalidad respecto de la conciencia y por ello, no puede ser concretado totalmente en lenguaje. Es también el modo del cuerpo de prepararse para la acción en una determinada circunstancia añadiendo una dimensión cuantitativa de intensidad a la cualidad de la experiencia (“The Turn” 442). Foucault, a su vez, afirma que el afecto (al que denomina *object-target*) se acciona en la intersección de las relaciones de conocimiento y las relaciones de poder que emerge de “aparatos” específicos. Un “aparato” es, según Foucault, un sistema de relaciones que surge entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tiene como función estratégica responder a una necesidad urgente y consiste en “una cierta manipulación de las relaciones de fuerzas, ya sea desarrollándolas en una dirección particular, bloqueándolas, estabilizándolas, utilizándolas, etc.” (1980, 196). En este sentido, podemos considerar el teatro como un “aparato” atrapado en las relaciones de poder, el cual contiene elementos discursivos y no discursivos que, estratégicamente, responden a necesidades planeadas en la escena consciente o inconscientemente, que aparecen como urgentes y que responden a la atmósfera afectiva. El teatro así entendido sería un “aparato” que tiene la potencialidad de desestabilizar o denunciar un cierto estado de cosas haciendo que sus personajes se desenvuelvan y reaccionen emotivamente frente a una atmósfera afectiva específica producida por las relaciones de poder, los intereses y la ideología del *statu quo*. En este marco conceptual, el teatro resulta un objeto privilegiado, puesto que pone en juego la capacidad política de los afectos que, en la escena, tensionan la relación entre el poder, el conocimiento y la resistencia que presentan los personajes.

El teatro se convierte en un objeto aventajado para brindar conocimiento del contexto histórico-político que revelan los afectos, en tanto ningún producto cultural expresa la capacidad performativa de los mismos como la escena teatral; en ella, mediante la multiplicidad de lenguajes, se supera la performatividad exclusiva del lenguaje verbal (Austin) y se responde al hecho de que al cuerpo y a sus modos de expresión le resulta insuficiente la expresión exclusivamente verbo-lingüística. La escena construye con los afectos una lógica



Sansón (Víctor Labra) y Alan (Raquel Ameri) en *Millones de segundos*. Teatro El Extranjero, Buenos Aires, Argentina, 4 de junio de 2017. Fotografía de Leila Sucari.

capaz de visibilizar los lazos sociales y las luchas políticas que se revelan como impulsos para la acción política. Esta lógica rebasa la mera instrumentalidad, pues son parte constitutiva de ella las emociones, los deseos, los recuerdos y la memoria, aspectos que juegan un papel fundamental y que dan forma a una lógica que contiene todos estos elementos considerados “no racionales” en términos de la lógica instrumental.

Por todo lo dicho, considero importante y fructífero integrar lo afectivo al estudio del teatro, en tanto que permite discernir de modo más complejo y en conjunción con aspectos literarios, visuales y epistemológicos la política ínsita en toda propuesta teatral. En *Simplemente José* y *Millones de segundos*, propuestas de las que hablaremos en detalle más adelante, los personajes están inmersos en dos atmósferas afectivas violentas que son el germen del orden emocional de la escena. Las “emociones negativas” aparecen especialmente en *Millones de segundos* donde predominan la ansiedad, la frustración y la rabia que son, en este caso, fuentes de resistencia.

Es importante tomar en cuenta el origen histórico de los sentimientos negativos, que muchas veces son respuestas a la injusticia social o a otras situaciones políticas frente a las cuales los personajes luchan contra la sensación de impotencia: José, en *Simplemente José*, resiste mediante el recurso a la memoria y a la imaginación poética, y Alan, en *Millones de segundos*, intenta superar su situación, aunque no tenga éxito en ello. Por otra parte, es necesario historizar dichas violencias, ellas son distintas y nos obligan a remarcar la importancia de articular las emociones desplegadas en la escena teatral, con el contexto y los hechos históricos y políticos. En *Simplemente José* la nostalgia no obtura el presente ni el futuro, ni tiene el aspecto conservador de querer restaurar el pasado.⁵ Todo lo contrario, esa nostalgia enjuicia la guerra colombiana, la cuestiona y descubre sus consecuencias.⁶

Simplemente José es la búsqueda poética y emotiva de respuestas mediante el autococonocimiento. El trayecto del personaje puede resumirse como el camino, con un destino desconocido, al que se llega mediante la conservación de la memoria y la búsqueda del sentido de la vida, no afuera del sujeto sino en la introspección, tal como el personaje confiesa: “viajar de adentro a afuera y conocerse para no vivir engañado, ser quien realmente somos”. Por otra parte, Diego Casado Rubio afirma, respecto de *Millones de segundos*, que “muchas gente [alcanzó conocimiento, pues le] dice que gracias a [su] obra derribaron sus prejuicios acerca de la transexualidad, que aprendieron a tomar conciencia de la diferencia y de que el cuerpo es tan sólo un envase que no tiene por qué identificarnos”.

Estructura de sentimiento, atmósfera afectiva y producción de conocimiento

He sostenido, en investigaciones anteriores, que la escena teatral es el espacio de la expresión de la *estructura del sentimiento*⁷ entendida como “una conciencia práctica que se

⁵ El pasado simple, puro, ordenado, fácil, hermoso o armónico es construido (y luego experimentado emocionalmente) en conjunción con el presente que, a su vez, es construido como complicado, contaminado, anárquico, difícil, feo y confrontacional. Siempre tiene las dos dimensiones; evocación de un mejor pasado y descontento ante el presente hostil (Hutcheon, citado en Solana, “El tiempo” 237). El recuerdo del pasado de José no está libre de las amargas que se vivieron.

⁶ El origen de la palabra: en 1688, el médico suizo Johannes Hoffer combinó los términos griegos *nóstos* –vuelta a la patria, regreso– y *álgos* –dolor, pena– para acuñar el término nostalgia y describir el dolor experimentado en aquellos que sueñan volver al hogar. Pero el regreso al espacio es posible mientras que el regreso al tiempo es imposible, esto es lo irreversible que da lugar a la nostalgia (*ibidem*).

⁷ Ver Proaño, *Poética, política y ruptura*.

manifiesta en tensión entre la cultura dominante y la que quiere emerger, se manifiesta en las contradicciones de la experiencia vivida cuya expresión se encuentra en el ‘borde de la eficacia semántica’ (Williams, “Estructura” 157).⁸ Creo que la escena teatral articula esta estructura que, formada por un grupo de relaciones específicas entrelazadas y en tensión, es una experiencia social en proceso que, en el análisis, tiene sus características emergentes, conectoras dominantes y presenta jerarquías específicas (153-157). Ben Anderson reelabora la “estructura del sentir” propuesta por Williams y, siguiendo a Virno (2004), propone la existencia de una “atmósfera afectiva”, que ostenta una semblanza familiar con el concepto de Williams⁹ puesto que implica, en sentido duplicado y contradictorio, lo efímero y lo transitorio junto a lo estructurado y duradero: un fenómeno colectivo compartido.

En este trabajo llamaré *afectos* a los procesos de interacción social que se dan y se reciben, se trasladan y forman la atmósfera afectiva. Las emociones, a diferencia del afecto, se producen dentro del organismo y son una respuesta individual interna a dicha atmósfera. Es decir que el afecto es el resultado de una interacción social, y la emoción, la respuesta individual a la atmósfera afectiva producida por esos afectos. En la escena teatral las emociones están en el obrar y las reacciones de los personajes frente a la afectación que viene de la interacción social y que en la escena alude al contexto político y social.

Frente a la atmósfera afectiva, análogamente producida en la escena, las emociones de los personajes teatrales surgen en la tensión entre la cultura dominante y la resistencia a ella y en las contradicciones de la experiencia vivida por cada uno de ellos. La atención en el elemento afectivo y las reacciones emocionales posibilitan un mejor entendimiento del sometimiento o la resistencia al orden social que presentan los personajes, y permiten detectar el surgimiento de nuevos órdenes sociales que desafían la normatividad en la escena teatral.

⁸ La *estructura del sentir* se forma por experiencias sociales en soluciones que no son evidentes. El teatro como los otros productos culturales son formas de articulación de las estructuras del sentir: procesos vivientes experimentados más ampliamente. La *estructura del sentir* se relaciona como solución con las formaciones emergentes y son formaciones estructuradas, articulaciones específicas que se descubren en la práctica material; eslabonamientos particulares, acentuamientos y supresiones, puntos de partida y conclusiones. El teatro, en tanto articulador de la estructura del sentir, incluye elementos de experiencia social o material (Williams, “Estructura” 157).

⁹ Flatley describe el *mood* como una “suerte de atmósfera afectiva que atraviesa a los sujetos, un estado inevitablemente compartido, un fenómeno colectivo. En este sentido ‘los modos constituyen el modo en el que estamos juntos’” (Abramowski, “La vocación” 81).

En la escena teatral es posible observar *cómo* las atmósferas afectivas se toman y se trabajan en la vida y cómo nuestros personajes lidian en sus respectivas situaciones haciendo de sus emociones, en algunos casos, elementos de resistencia. Este “*cómo*” implica siempre una posición ideológica y un conocimiento histórico y político que guía las acciones intencionalmente (Anderson 8).

Lo afectivo en los estudios teatrales puede producir una “comprensión diferencial de experiencia subjetiva y de procesos sociales” (Abramowski, *Pensar* 17) que se manifiestan en una emotividad (*mood*) que responde a la atmósfera afectiva que también puede expresarse en el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que tienen la característica de ser compartidos como un fenómeno colectivo (Flatley, citado en Abramowski, “La vocación” 80). En este sentido, la propuesta del giro afectivo podría constituir una hermenéutica para el análisis del teatro, pues amplía la comprensión tanto de las motivaciones y/o intencionalidad de los productores y de las fuerzas que mueven a los personajes en la escena como de las interacciones sociales que, al momento de la producción, producen una atmósfera afectiva específica que parece responder al contexto y que reaparece en la escena teatral. Así, las reacciones y acciones de los personajes se pueden entender como emergentes de la sensibilidad social compartida.

El teatro tiene la corporalidad como su núcleo fundamental, está hecho de los cuerpos de los actores y, por ello, es el ámbito privilegiado para la expresión de la afectividad. De acuerdo a Spinoza, “cuanto más próspera es la experiencia corporal, más compleja y clara es la experiencia del alma-mente” (citado en Lossigio 50). La interacción corporalidad-conocimiento se produce en el ámbito afectivo, propio de la escena; ésta enriquece el conocimiento, pues a través del cuerpo y de las sensaciones que esos cuerpos nos transmiten es posible obtener un conocimiento más complejo y no sólo dirigido al razonamiento intelectual que, en general, sólo aparece luego de la experiencia. En este sentido, el espectador recibe el impacto de la afectividad desplegada en la escena, se ve afectado por ella y responde, como los personajes, desde sus emociones y su conocimiento, con aceptación o rechazo del planteamiento escénico. Se trata, entonces, de que en la sala teatral también se genere una atmósfera afectiva frente a la cual los espectadores reaccionen emotivamente. A esto responde la necesidad de compartir la escena teatral, necesidad que se concreta en las discusiones que se dan a la salida de la sala o en las críticas escritas a posteriori. Los dos casos son respuestas ante la afectación recibida desde la escena; reaccionamos a ella, desde nuestras emociones y nuestra razón, nuestro conocimiento y nuestra posición político-ideológica, con aprobación o con rechazo.

Consideremos, además, lo que propongo llamar *sinestesia teatral*, entendida como la combinación de los múltiples lenguajes teatrales, así como su diverso y entrecruzado

impacto en los sentidos; estos hacen estallar la posibilidad de una *comprensión afectiva* ampliada, no circunscrita a la lógica proposicional: la luz nos da tristeza o alegría, los sonidos disparan recuerdos, la visión de los movimientos transmite ansiedad o tranquilidad, por ejemplo. Esta comprensión afectiva desentraña sentidos que están mucho más allá del lenguaje verbal, visual (la pintura) o sonoro (la música), pues el teatro combina todos estos lenguajes causando un impacto sensorial múltiple y con ello una comprensión más compleja de la realidad política expresada en la escena. Esta es la ventaja de la escena teatral respecto de otras expresiones culturales.

Ruth Leys plantea el problema en el que caen muchos teóricos del afecto en humanidades y ciencias sociales, quienes adoptan la separación del afecto de nuestras ideas y creencias al tratarlos como estados no intencionales, como reacciones automatizadas del cuerpo frente a ciertas causas externas; esta posición anti-intencionalista de los afectos se debe a la fuerte influencia de la neurociencia. Una de las razones esgrimidas para separar lo afectivo del conocimiento es que se identifica el conocimiento exclusivamente con la habilidad de hacer proposiciones lingüísticas –característica que define a lo humano– que deben expresarse en términos “científicos”. Esto, que es remanente de un mal entendido positivismo, basa toda adquisición del conocimiento en el lenguaje proposicional y pretende dejar la ideología fuera del lenguaje. Adhiero con Leys la posición cognitivista, sobre todo si hablamos de teatro y su relación con la política y la ideología; el escenario teatral rebasa, como ya hemos dicho, el límite de la expresión lingüística y por ello no puede ser leído en términos pseudo positivistas exigiéndole que toda idea sea expresada en un lenguaje “científico”.¹⁰

Por otra parte, no sólo los *afectos positivos* son formas críticas de producir nuevos conocimientos y estimular la acción política. Según Flatley (citado en Macón y Solana 17-35), por ejemplo, las melancolías no depresivas no obstaculizan nuestro interés por los otros, sino que habilitan de modo particular la conexión vital con el exterior, tal como ocurre en los dos escenarios teatrales que nos sirven de ilustración en este ensayo. El personaje de *Simplemente José*, por ejemplo, provee conocimiento del mundo de la guerra colombiana mediante la melancolización de la memoria: aún la inercia y la desespera-

¹⁰ Leys afirma que la situación actual ofrece al historiador y al crítico el creciente fenómeno de un *clash* que está ocurriendo entre modos diversos de entender las emociones. Una dificultad para defender el paradigma intencional de los afectos es que uno se ve obligado a proveer descripciones de experiencias de vida de la clase que es familiar a los antropólogos y los novelistas, pero que es hostil a la ciencia. La discusión no interesa en este caso, pues adoptamos sin problema la versión intencionalista puesto que no afirmamos la irrelevancia del significado o la disputa ideológica para el análisis cultural, sino, justamente, lo contrario.

ción pueden servir para forjar comunidades y proyectos en común, tal como sucede en otros casos (por ejemplo, en el teatro comunitario).¹¹

Como resultado de lo dicho en la escena teatral, podemos preguntarnos: ¿Cuál es la situación ante la cual los personajes exhiben sus sentimientos? ¿Cuál es la relación de estos con la política, la memoria y la historia? ¿Los personajes con sus acciones, son cómplices o resisten una situación concreta de la escena y su contexto? ¿Cómo se transmite esta atmósfera afectiva? ¿De qué herramientas hace uso el teatro para transmitirla? ¿Hasta qué punto los personajes, sus afectos y la situación desplegada en la escena responde al contexto político-social en el que surge la propuesta teatral? Para responderlas, reflexionaré sobre las dos propuestas teatrales ya mencionadas, sirviéndome del *giro afectivo* y su capacidad hermenéutica de transmitir conocimiento respecto de la dimensión política de la escena y su contexto.

Marginalidad, atmósfera afectiva y emociones

Los personajes dramáticos son índices de una visión del mundo que se opone a la visión del mundo hegemónica en la medida en que resisten la reificación del statu quo.

(Hernán Vidal, Crítica literaria 45)

Las dos propuestas teatrales señaladas son muy diversas tanto en su tema como en su teatralidad, aunque ambas consideran dos formas de marginalidad que se dan en nuestro presente: *Simplemente José* expone la marginación y el dolor de la guerra colombiana, que ya lleva más de cincuenta años, con énfasis en el desplazamiento campesino; *Millones de segundos* escenifica la incomprensión y limitaciones sociales impuestas a los sujetos transexuales y expone la “expansión de la normalización” para obstaculizar el acceso del personaje transexual a un derecho reconocido legalmente. Dos formas de marginación diferentes, dos puntos geográficos distantes y dos teatralidades diversas.

Estos dos productos teatrales vistos bajo el lente de la afectividad pueden facilitar la comprensión diferencial surgida de compartir co-afectivamente –la escena y los espectadores– los problemas de la cotidianidad y las vivencias personales de deseos, esperanzas y frustraciones que se plantean en los dos escenarios. En ellos veremos cómo los personajes

¹¹ Tal como he tratado extensamente en *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*.

lidian con sus situaciones mediante una performatividad afectiva expresada poética y nostálgicamente en *Simplemente José* y mediante la desconformidad manifestada en la rabia, la ansiedad y la frustración en el caso de *Millones de segundos*.

Si consideramos que el escenario teatral es el espacio de expresión de la estructura del sentimiento/atmósfera afectiva existente en el momento de su producción, es posible plantear que estas dos propuestas, si bien son ficticias, revelan posiciones, pensamientos y ubicaciones políticas en el panorama contemporáneo del contexto de producción, en este caso Colombia y Argentina. Tanto *Simplemente José* como *Millones de segundos* son claros ejemplos de la “inmediatez generativa” (Williams, “Estructura”), procedente de formaciones sociales emergentes y que están conectadas con afectos específicos estrechamente conectados a lo social y a las diferencias políticas del contexto en el que surgen. La existencia de la guerra colombiana, las leyes y los juicios que descriminalizan las sexualidades alternativas, junto con la resistencia a obedecerlas en Argentina, son la condición de posibilidad de los dos escenarios teatrales.

La vida de José y Alan, los dos protagonistas, está sujeta a las técnicas del biopoder cuyo imperativo es proteger el modo de vida y de existencia convenientes para el mantenimiento del capitalismo neoliberal,¹² al mismo tiempo que desecha y abandona las “otras vidas” para conservar aquellas consideradas valiosas dentro del modelo cultural hegemónico. En la propuesta colombiana, la marginación del personaje es consecuencia del poder que defiende el capital y el mercado. Éste necesita sujetos que respondan a la subjetividad delineada por el neoliberalismo conformada por la presencia de deseos insaciables que producen lujuria, orgullo y avaricia, *intereses desinteresados* selectos como son la caridad y la compasión y, finalmente, un sujeto en el que prima el interés propio (*self interest*) utilitario. En suma, el sujeto neoliberal es el apropiado para el mundo en el que la competencia (fundamentalmente económica) es el valor y la medida trascendente y el dinero el valor más jerarquizado. Todo esto, intensificado por la privatización, la personalización, la exaltación del individuo y la responsabilización por la vida y la muerte de las que el Estado se ha retirado.

¹² Este estado “normal” de existencia está muy bien explicitado por Vidal: “la cotidianidad se presenta a la conciencia del individuo ya socialmente disciplinado para cumplir los roles, funciones y rutinas que le corresponden esencialmente como un conjunto de actividades ya estabilizadas, que abarcan, espacios y temporalidades bien demarcadas (hogar, familia, barrio, amigos, escuela, club, parques, calles, lugares de trabajo) y convertidas por su frecuencia en hitos ‘naturales’ de facticidad rotunda e inapelable que parecen desarrollarse automáticamente, a las cuales el individuo pareciera poder reintegrarse espontáneamente, sin un alto grado de readecuación de su energía corporal y psíquica” (*Crítica literaria* 4).

En el caso argentino, la marginación de Alan es consecuencia de la expansión de la normalización para conseguir una homeostasis social, afincada en tradiciones fuertemente conservadoras que se oponen a la apertura legal sancionada que reconoce el derecho a la elección de identidad de género. El capitalismo necesita la estructura familiar con los roles de género bien definidos para proveer sujetos útiles al sistema que necesita de su trabajo para reproducir la ganancia. Los sujetos como Alan, que rechazan la conformación genérica y familiar tradicional, son un peligro para el sistema.

Tanto el espectáculo colombiano como el argentino despliegan personajes que están en el espacio opuesto a la subjetividad ideal del modelo capitalista neoliberal. En ellos predomina el deseo de alcanzar una vida plena; su meta no tiene nada que ver ni con la ganancia ni con el mercado.

José persigue la sobrevivencia mediante la conservación de la memoria; reflexiona sobre la guerra colombiana, el desplazamiento, la muerte y el amor; su trayectoria marca la búsqueda de la identidad y de respuestas esenciales. Un ejemplo del rechazo de José a los valores neoliberales es su parodia de la caridad –el interés desinteresado propio del capitalismo– como una institución inútil, hipócrita y ridícula. Esto ocurre en la escena, cuando la “doctora” una “gordita muy chistosa” lo rescata y lo incluye en el programa de “desplazados” de la primera dama; en la escena, José denuncia la ignorancia y la falsedad de este interés desinteresado que oculta desconocimiento y desprecio. Ella lo saluda: “hola miamor, cómo está mi rey” y le pide que ponga una cruz y la huella en el lugar de la firma, asumiendo su analfabetismo. José pone la huella y la cruz y luego firma su nombre; sin palabras, ha descubierto la presunción de ignorancia y la pretensión de ayuda caritativa frente a ella. Del mismo modo, Alan en *Millones de segundos*, explícitamente denuncia como negativos el valor trascendente de la competencia y la avaricia, componentes esenciales de la subjetividad neoliberal: “en este mundo lo único que de verdad muere, lo único que de verdad se castiga... es que te saquen la plata. Lo demás no importa”. Se siente preso de ese sistema, pues ha “nacido con el cuerpo equivocado”; por eso, se siente “secuestrado” e “invisible” dentro de un sistema que se niega a reconocerlo. La resistencia de la institucionalidad –la escuela, la familia (presente en el personaje de la Madre), la medicina, la justicia– se debe a que su cuerpo no le sirve al neoliberalismo que necesita cuerpos reproductores, “mujeres verdaderas”.

La emocionalidad que se despliega en el escenario no es homogénea, en ella existe una multiplicidad de afectos y expresiones. Al mismo tiempo que la escena expone la existencia de una pluralidad de “comunidades emocionales”,¹³ en una actitud abierta-

¹³ Estas comunidades emocionales son socialmente producidas, cohesivas y están basadas en emociones comunes; además, tienen propias y diferentes normas de evaluación y expresión que condicen con resistencias o insistencias.



Raquel Ameri como Alan en *Millones de segundos*. Teatro El Extranjero, Buenos Aires, Argentina, 4 de junio de 2017. Fotografía de Leila Sucari.

mente política toma partido por la *biopotencia* que resiste desde la vida y deslegitima la guerra y la discriminación. *Millones de segundos* exhibe las “razones” creadas *ad hoc* para evitar la concretización de la ley a favor del cambio de género, mientras que *Simplemente José* cuestiona la guerra, el progreso, la intelectualidad y pone en duda la ignorancia del campesino. Desde la perspectiva marginal y mediante la teatralización de los afectos, estas dos propuestas resisten el *statu quo* y dan lugar a la expresión de deseo de los cambios sociales y políticos.

Observaremos entonces cómo estos nuevos modos de imaginar o recrear vida fuera del paradigma del sujeto neoliberal son teatralizados con estas dramaturgias enraizadas en experiencias tomadas de la realidad respondiendo, en el proceso de producción, a lo que llamamos “inmediatez generativa”. Las dos propuestas aprovechan el vínculo entre

afecto, política y contingencia. *Simplemente José* busca cuestionar y preguntarse por la posibilidad de un modo de vida alternativo en el espacio de la imaginación;¹⁴ *Millones de segundos* exhibe y denuncia la resistencia mediante la rabia y la rebeldía ante la imposibilidad de alcanzar que se haga efectivo el reconocimiento al derecho de identidad de género, el derecho a cambiar su cuerpo.

Memoria, testimonio y afectividad

...es posible pensar el modo en que los artistas exploran las formas de lo político a partir de cómo plasman emociones, sentimientos y afectos 'no como un medio de escape narcisista sino como una forma de compromiso social'.

(Doyle XI, citado en Taccetta, "Arte, afectos y política" 287)

[El teatro]...es una herramienta eficaz para hablar de lo que somos, de lo que nos queremos convertir como sociedad y para alivianar las cargas los temores y fortalecer la esperanza.

(Largo León, entrevista)

Nos preguntamos por el carácter testimonial de estas dos obras que parten de sucesos reales inscritos en la memoria, pero de los cuales ni los autores ni los personajes de la ficción son testigos directos; ellos hablan por delegación y como consecuencia de conocer hechos

¹⁴ Si bien es cierto que se ha enfatizado el efecto negativo de la tecnología mediante la manipulación de los afectos, éste no es el caso en *Millones de segundos*: Alan, el/la protagonista resiste con la ayuda de su *tablet* y de su cuerpo. En lugar de que la tecnología manipule su capacidad afectiva de manera inconsciente, nuestro personaje la convierte en el arma que le posibilita salir al mundo sin dejar su encierro; no hay decisiones pre-conscientes ni desde el sistema. Alan se comunica con el mundo prescindiendo de su cuerpo –del que quiere deshacerse o modificarlo–. ¿Es esto una resistencia o una capitulación? ¿Es la búsqueda de la comunicación sin involucrar la biología rechazada? La tecnología en este caso no es una extensión de la biopolítica, pues no persigue disciplinar el cuerpo; no es un medio eficiente de control ni induce la toma de decisiones. *Millones de segundos* parece afirmar que la tecnología no es necesariamente el mal y que esa calificación depende del uso que se haga de ella. Por otra parte, José, debido a su situación de campesino desplazado, no tiene ningún acceso a la tecnología y a través de su discurso podemos ver que cree más en el conocimiento alcanzado por la autoreflexión que a través de los avances tecnológicos.

que los han impactado afectivamente. Según Agamben, el testimonio es la *intimidación traumática* que surge del contacto personal con una realidad inhumana (34). Parece entonces que esta intimidación traumática no necesita ser sufrida ni padecida directamente por el testigo. Su testimonio puede deberse al contacto personal con una realidad inhumana, aunque ello no corresponda a una vivencia directa y personal.

Resulta interesante tomar el concepto de *posmemoria* propuesto por Hirsch: esta es distinta de la memoria a causa de la distancia generacional que “sobredetermina la conexión personal con el pasado” (114). Si bien en los dos casos objeto de este ensayo no hay distancia generacional, pues las dos narraciones corresponden al presente de sus productores, ellas no pertenecen a su propia experiencia de vida. Son “memorias” reconstruidas desde documentos o narraciones de los sujetos que vivieron los acontecimientos. Nos preguntamos, entonces, ¿qué tipo de memoria se escenifica y qué tipo de testimonio dan estas dos propuestas? ¿Cómo se pueden considerar testimonios si narran acontecimientos que sucedieron a terceros?

En este sentido, creo posible extender la propuesta de Hirsch y afirmar que junto a la posmemoria aparece el testimonio afectivo (Taccetta, “Arte, afectos y política” 303). Hay una distancia experiencial que marca la conexión e interpretación del pasado reciente: el testigo lo es sólo en calidad de delegado que realiza una reconstrucción del testimonio. El productor (dramaturgo y actores/actrices) conoce los acontecimientos de modo diferido, se vincula con ese pasado de modo afectivo y se sumerge en una realidad que le sobrepasa y que desea denunciar. La escena en este caso no tiene valor indexical, sino más bien evocativo en el que interviene la activación procedente de la vida política (302).

La distancia entre el acontecimiento narrado y el proceso de creación de la escena se sorteja mediante el puente afectivo experiencial y temporal que produce una nueva memoria visual y emotiva. En los dos casos objeto de este ensayo, los productores han tomado contacto con estas historias mediante lo que parece haber sido una identificación casi visceral que convierte la historia narrada en un instrumento *quasi* testimonial, cargado de sensibilidad. Este posttestimonio afectivo se presenta con la potencia agregada de los lenguajes teatrales que fortalecen y amplían la relación entre la escena y los espectadores, que vibran intensamente impactados por la combinación de los lenguajes escénicos, lo que he llamado sinestesia teatral.

Detengámonos en el proceso de producción de los dos espectáculos que ejemplifican el funcionamiento escénico de la posmemoria y el testimonio afectivo. *Simplemente José* plasma en el escenario el desplazamiento de campesinos causado por la guerra colombiana. Su autor, Giovanni Largo León, nos cuenta cómo surge su propuesta dramática y la escena.



Simplemente José. x2 Teatro, Manizales, Colombia. VII Muestra de Teatro Alternativo de Pereira, 27 de julio de 2015. Fotografía de Andrés Felipe Rivera.

Él trabajaba en la Secretaría de Cultura de Caldas y parte de su trabajo era viajar a la zona rural donde llegaba a los pueblos, siempre previo aviso por la situación de peligro que se vivía. Esto le permitió “conocer de primera mano la situación que vivían los desplazados, las víctimas de la lucha armada en Colombia”. Empieza entonces a realizar un proceso de investigación: recopila notas de prensa, récords de la policía y, sobre todo, le da protagonismo a la oralidad de la historia contada por los campesinos. En la narración del proceso –la parte no-representacional del proceso de creación– podemos visualizar cómo se genera el punto de inflexión entre la afectación que viene de la guerra colombiana y la reacción de Largo León plasmada en la escritura del texto y la creación de su personaje; observaremos cómo, en el proceso, los afectos tienen protagonismo central en el tendido del puente afectivo espacio-temporal que produce una nueva memoria visual y emotiva. Largo León dice:

En mi interior suceden muchísimas cosas, hay una confrontación muy grande con los hechos que voy descubriendo, una confrontación con la realidad, hasta donde supera la ficción y hasta donde empiezo a formularme preguntas sobre nuestros miedos, nuestra perversidad, el deseo de poder, todo lo que tiene que ver con el fenómeno de la guerra (Entrevista).

Esto explicita el punto de inflexión entre reaccionar ante la guerra con odio, desesperanza y todo tipo de sentimientos negativos¹⁵ que nuestro personaje supera para crear algo que nace desde el deseo y la defensa de la vida. En el caso de Diego Casado Rubio, sucede algo que tiene puntos de contacto con lo que acabamos de plantear; también *Millones de segundos* se origina en un hecho de la realidad, pero que tampoco fue una experiencia vivida por su autor. El programa de mano describe así la propuesta:

Cuando tenía cinco años –explica el programa– Alan supo que era de otro planeta y empezó a contar los segundos que le quedaban para dejar de vivir en un cuerpo equivocado. Hoy tiene 554 millones de segundos y aún conserva la esperanza de empezar su transformación y poder seguir usando el baño de varones. La historia sucedió y es el origen de este conmovedor suceso escénico. Hoy Alan sigue contando los segundos para salir de ese cuerpo que siente como ajeno, sin perder la esperanza de la transformación quirúrgica de su cuerpo que le es negada, debido a que Alan sufre el síndrome de Asperger.

Según Casado Rubio, la idea apareció después de ver un video en YouTube donde se veía a un chico, en una habitación de su casa, autogolpeándose y a su perro tratando de evitarlo. El video terminaba con un abrazo hermoso entre ambos, el perro totalmente entregado a la protección del chico que lloraba de angustia por la crisis nerviosa que acababa de sufrir. Ante esto, Casado Rubio, al igual que había hecho Largo León, se pone a investigar sobre el chico del video y sus circunstancias. Descubre, entonces, que la crisis se debía al síndrome de Asperger y que el chico era transexual: había nacido en cuerpo de mujer, pero se autopercibía hombre. Casado Rubio dice haberse documentado, investigado, charlado, informado, recopilado documentales y videos en YouTube de chicos y chicas trans y documentales sobre el autismo. Ante esto, le surge la necesidad de contar esta historia que habla del gran conflicto de Alan, entre su deseo que busca la

¹⁵ Losiggio cita a Sianne Ngai en *Ugly Feelings* cuando afirma que una inacción o un temple “inerte” puede ser considerado también un tipo de acción política. La pasividad puede también implicar resistencia y un modo de rebelarse contra el sistema (51).

reassignación de sexo y la prohibición médica de llevarlo a cabo esgrimiendo el autismo como la justificación médica para negarle ese derecho (Casado Rubio, entrevista). Diego se confiesa un contador de historias y revela cómo la afectividad es un factor importante en el origen de su hacer teatral: “las historias que elijo contar son las que me emocionan, me conmueven, me generan la visceralidad del grito, de la denuncia, de la risa y del entretenimiento... Me gusta la sorpresa, lo inesperado, la cachetada, lo poético, la mezcla de géneros y estilos”.¹⁶ El aspecto emocional está ya en germinación de la obra y es también, en este caso, el puente afectivo que produce el traspaso de la memoria a través del tiempo y el espacio. Las afirmaciones de Casado Rubio en la entrevista confirman la relación entre la emoción como expresión del afecto, el conocimiento valorativo y la necesidad de expresarlo en la escena.

En el caso colombiano, el espectador se acerca a la experiencia de los desplazados de la guerra colombiana desde la dialéctica emotiva pendular que oscila entre la melancolía y el humor. Una vez ubicados en el nivel de la imaginación de José, las imágenes nos re-envían a otras imágenes para ir tejiendo los sentidos y el rechazo a la situación de la guerra colombiana y nos conecta con sus sucesos mediante sensaciones de una memoria que no es nuestra. Valiéndose de la potencia polisémica de las imágenes y acercándose a la poesía, José juega con la ausencia de los muertos y desplazados, además de que genera el deseo de su presencia intentando captar ese mundo desaparecido. Este movimiento pendular entre pasado y presente, hechos e imaginación, poesía y realidad, nos abre la entrada a un relato que sigue una lógica afectiva: los afectos funcionan como “un vaso comunicante” a través del cual la historia se abre paso en la estética (Jonathan Flatley, citado en Depetris Chauven 119).

El impacto de aquello que no se expresa totalmente, pero que se siente a nivel afectivo y emotivo, tiene la potencia para generar un nuevo tipo de reconocimiento e interés, al mismo tiempo que invita al espectador al análisis. *Simplemente José* tiene una fuerte textura poética memorialística que lleva al espectador al momento de la guerra colombiana para luego redirigirlo al sueño por la paz. Por otra parte, los espectadores, receptores de la transmisión de esa posmemoria fuertemente mediada y de un testimonio “por delegación”, realizan una recontextualización continua en la que intervienen conexiones afectivas que se activan en la obra de teatro y son tejidas con los recuerdos propios tamizados por la formación cultural y política.

¹⁶ Casado Rubio afirma que, al contar sus historias en la escena, su intención es decirle a los espectadores: “Che, ustedes son parte activa de esta historia, no están ahí simplemente mirando y sentados en sus butacas, han de moverse para ver, han de afinar sus oídos para escuchar, han de abrir sus corazones para sentir y dejarse llevar. Propongo un esfuerzo emocional en el espectador” (Casado Rubio, entrevista).

Afectividad¹⁷ y biopolítica: resistencia desde la *biopotencia*

¿Cuáles son las posibilidades de politizar la desidentificación, esta experiencia de reconocimiento errado, ese incómodo sentido de estar bajo un signo para el cual uno pertenece y no pertenece?

(Butler, citada en Athanasiou 377)

Interesa considerar cuál es la relación que la atmósfera afectiva y la respuesta emotiva de nuestros personajes tienen con la política de un modo más específico. Consideremos la diferencia que hace Foucault entre dos aspectos de la biopolítica: por una parte, el *biopoder*, que es la imposición desde el poder de las normas y restricciones que incluye el todo de la vida en la política y, por otra, la *biopotencia*, que es la resistencia, desde abajo, que busca la defensa de la vida frente al biopoder que impone la disciplina, la seguridad y la normalización para forzar la homeostasis.

El biopoder y la biopotencia tienen una disimetría ontológica que se explicita en el escenario: en *Millones de segundos*, en la fisura que resulta de la resistencia de Alan para aceptar la negación de sus derechos que se origina en del *statu quo* fincado en la tradición y la conveniencia del capitalismo, y en *Simplemente José*, entre una guerra en busca de sostener un sistema económico (narcotráfico y neoliberalismo) y el impulso deseante de una vida con acceso a los derechos para todos (en primer lugar, la vida misma y, luego, un hogar, una pertenencia, etcétera). En los dos escenarios, el espectador se encuentra frente a dos formas distintas de entender la existencia y de clasificar y valorar la vida, una disimetría ontológica entre la existencia propuesta por el biopoder y aquella buscada por

¹⁷ Spinoza, en su *Ética*, define las “afecciones como los cambios del cuerpo finito mediante los cuales su capacidad de acción es aumentada o disminuida (citado en Lössig 403). Por un lado, hay factores externos y, por otro, necesidades de nuestra propia naturaleza, que actúan sobre nosotros y nos afectan disminuyendo o incrementando nuestro poder respectivamente. Spinoza distingue entre afectos/pasiones y afectos/acciones. Los primeros son causados por causas externas a nosotros y no conducen a la acción; los segundos nacen de nuestra propia naturaleza, que es la lucha por perseverar en el propio ser y nos convierten en seres activos. Cuando las cosas externas actúan sobre nosotros somos pasivos a ellas y nuestros afectos son pasiones. No estoy de acuerdo en este punto con Spinoza puesto que adhiero a lo propuesto por la corriente del *giro afectivo* que reconoce también a los llamados *afectos negativos* su posibilidad de resistencia y de acción, como lo muestran estas dos propuestas teatrales que cuestionan posiciones políticas del *statu quo* contemporáneas y que activan consciencias y memorias de resistencia.

la biopotencia. En esta intersección se despliega la estructura dramática en la que el antagonista es el sistema mismo.

La biopotencia –personificada en José y en Alan– se relaciona con la “política”, entendida como el resurgimiento y la configuración de eventos de esperanza y la resistencia a los intentos de nombrar, conocer, orientar, clasificar y jerarquizar la vida. La política tiene como característica fundamental el desarrollo de las potencialidades de los sujetos (Ranciere y Virno) y la producción de dinámicas aleatorias que expresen y contengan el pujo de la vida que resista y exceda el intento de orden y control proveniente del biopoder (biopotesta). La biopotencia se expresa en la emergencia de formas sociales y, en nuestro caso se expresa por medio de formas emotivas y teatrales, que actúan en defensa de la vida, descubren y rehúsan el imperativo del biopoder como definitivo.

En la escena, la biopotencia es el motor que moviliza a los personajes para la defensa de la vida y el impulso a resistir, insistir y desarrollar alternativas fuera de la normatividad y de la disciplina del poder. En el caso de José, la potencia excede el mecanismo de control, pero sólo en el nivel teatral-imaginario; en el caso de Alan, la exigencia de una vida plena, expresada en su resistencia, es finalmente sometida al sistema dominante mediante la violencia de género.¹⁸ Sin embargo, en los dos casos se puede hablar de teatralidades que permean un tono pesimista, situaciones de las que no hay salida: en *Simplemente José*, el escape es solamente imaginario y, en el caso de *Millones de segundos*, Alan es asesinado y con él termina la resistencia.

Tanto Alan como José son lo que Butler ha llamado “sujetos precarios”, sus vidas no son valoradas y por ello pueden ser desechadas en función de la conservación del sistema; ellos están privados no sólo de bienes sino de visibilidad, audibilidad y capacidad de agencia; el sistema es el principal antagonista de Alan que lucha intentando escapar de “el lugar del no estar”, el no lugar del no ser (Butler y Athanasiou, citado en Lossigio 56); en los dos casos, el sistema es el antagonista a nivel de estructura teatral.

Millones de segundos escenifica la expansión de la normatividad.¹⁹ Reconocer la diversidad de género es poner en jaque la distinción entre “normal” y “anormal” y ello amenaza la necesi-

¹⁸ Esto se observa en los colectivos artístico-teatrales que desafían la *biopotestas* y proponen modos de vida alternativos, como es el caso del Teatro Comunitario argentino. La práctica de la biopotencia/lo político es constitutiva de lo común (Negri, citado en Anderson 36) implica un giro deliberado y abrupto del enfoque de la vida como objetivo último. Es a través de sentimientos corporales, irrupciones, de emoción y afectos colectivos que nuevos modos de vivir pueden aparecer, produciendo un poder expansivo, una partición ontológica que es el poder de la libertad (Negri, citado en Anderson 38).

¹⁹ Esta expansión no ocurre solamente en los estados de excepción, un ejemplo es el establecido de hecho con la guerra colombiana que ocurre en el medio de la “democracia”.

dad de mantener los parámetros para la reproducción y mantenimiento del sistema (Anderson 34); denunciar la guerra que se hace con el pretexto de luchar con el narcotráfico, es también ir contra una “normalidad” salvadora establecida desde el poder como inescapable.

En *Millones de segundos*, desde el biopoder –la justicia y sus dictámenes– el sistema genera condiciones *ad hoc* para no cumplir la ley de la diversidad de género; a Alan se le niega la operación de transgénero con la justificación de que sufre Asperger. Se ha agregado una condición no establecida por la ley para impedir su cumplimiento y la inclusión de Alan en lo social; tal como nuestro personaje lo señala: “no me vengán con que hay leyes, porque no se cumplen”. La escena de Casado Rubio saca de quicio a la supuesta homogeneidad y descubre la pretensión hipócrita legal.

En *Simplemente José*, la intensificación de la normalización, su expansión y la disciplina han llegado al extremo: la guerra. Esto con el objeto de proteger la vida valorada por el sistema, la defensa de la vida “productiva” y de la necesidad de tomar la tierra para la reproducción del neoliberalismo, aunque en el intento se termine con aquellas vidas “prescindibles”, vidas devaluadas cuya desaparición se justifica. José, nuestro personaje, es una de ellas, ha sido desplazado de su lugar de vida. La guerra colombiana como una forma extrema de la disciplina y la normalización capitalista neoliberal es aquello a lo que José resiste sin otra arma que sus emociones, la memoria y su imaginación poética que surgen como respuesta al clima afectivo generado por la situación. Mientras tanto:

las fuerzas paramilitares siguen avanzando en un proceso de acumulación de capital a través del desplazamiento forzado de comunidades en zonas de importancia económica...[cuando] Una gran parte de los ciudadanos de Colombia siguen abandonando sus tierras de las que son desplazados por la fuerza... satisfaciendo el apetito voraz de las corporaciones multinacionales extranjeras (principalmente de Estados Unidos) por el territorio colombiano, a la vez que se arraiga el programa económico neoliberal en la sociedad colombiana (Maher 96).

José y Alan no han corporizado los controles que dominan las acciones a través de las emociones y los sentimientos de éxito o de culpa, sus cuerpos y sus mentes no han sido automatizadas, no son obedientes ni funcionales al sistema. Esto marca la relación de la afectividad y la respuesta emocional de la escena a la imposición política desde el biopoder. Sus cuerpos escapan a la disciplina que busca consolidar el control marcando normas de conducta que limitan lo que el cuerpo puede o no puede hacer (Foucault 46-57). Los dos protagonistas luchan por existir, alejándose de la amenaza de la muerte física, en el caso de José, y de la muerte social, en el caso de Alan, y resisten las circunstancias externas que ponen en peligro su supervivencia en plenitud.

Mientras el sueño de Alan es bailar, José rechaza la violencia generada por la guerra y quiere seguir siendo el campesino que viva en su entorno al que ama; sólo desea conservar su modo de vida:

algún día voy a volver a mi casa blanca de todos mis sueños, yo quiero volver a correr por los potreros y mirar las nubes del cielo con mi amigo Tobías, quiero sentir la risa y el olor de las mañanas, yo... algún día encontraré mi camino... quiero volver a comer mamoncillos y saltar en las camas... tomar chocolate caliente, sentir el frío de la noche... quiero ver las estrellas, quiero volver a mi casa....

Alan, en cambio, persigue conseguir el cuerpo que le permita tener la identidad que ha elegido, afirmar su capacidad de decisión y el conocimiento de su propio cuerpo: salir del cuerpo no deseado. La evolución de la acción, en los dos productos teatrales, se expresa en la reacción emotiva de los personajes frente a la atmósfera afectiva de la guerra y de la discriminación de género.

Conclusión

Cuando la actividad estética o literaria crea sus formas, éstas no son una repetición de aquello que ya existe como una memoria o un evento conocido para el sujeto o la cultura. Se trata de ocasiones para un encuentro potencialmente transformador marcado por la potencialidad de la estética para tocar, identificarse con y para formular el trauma como una huella, como trazado.

(Pollock 7)

La emoción y el sentimiento que José y Alan expresan en el escenario surgen del conocimiento de sus respectivas situaciones. Las emociones, que emergen frente a la atmósfera afectiva de la guerra y la discriminación, exceden los mecanismos biopolíticos de control para intentar encontrar otro modo de vida por afuera de la “norma”. Es en esta resistencia donde aparece la “política de los afectos” que se sitúa en la dinámica dialéctica de la lucha de estos dos personajes entre aquello que los afecta enraizado en el biopoder y sus sueños o acciones imaginarias, que intentan desenmascarar el origen de esa afectación y revertirla mediante la acción que surge de la resistencia de la vida: la biopotencia.



Simplemente José. X2 Teatro, Manizales, Colombia. VII Muestra de Teatro Alternativo de Pereira, 27 de julio de 2015. Fotografía de Andrés Felipe Rivera.

Tanto José como Alan tienen una posición antagónica respecto del sistema neoliberal cuando valoran justamente aquello que este sistema, que los afecta, desprecia: conocerse a sí mismo, disfrutar la naturaleza, traer a la memoria los tiempos vividos, buscar el reconocimiento del derecho a la diferencia que, en el caso de *Millones de segundos*, se delinea en la negación de la necesaria simetría entre biología e identidad sexual; disimetría que va contra las necesidades del sistema que necesita cuerpos reproductores de la fuerza de trabajo y subjetividades aptas para el modelo neoliberal. Los dos personajes resisten las técnicas de la afectividad del neoliberalismo (publicidad, manejo del deseo para obtener el consumo y entrega del cuerpo como herramienta para la producción y la reproducción) mediante el conocimiento que obtienen en sus emociones convertidas en acción en el escenario. En *Simplemente José*, la afectividad es el modo de proponer una recepción táctil, auditiva y visual del pasado. El escenario de Largo León, al igual que la poesía, logra expresar de manera inefable ese extra que escapa a la palabra y al razonamiento fríamente lógico de la ganancia.

Los afectos constituyen una lógica singular capaz de dar cuenta de los lazos sociales, de influir en la capacidad del cuerpo para la acción. El sufrimiento (sentimiento negativo), como hemos visto en *Simplemente José* y en *Millones de segundos*, no implica pasividad: estos dos sujetos no se ensimisman; en el primer caso, José crea un espacio imaginativo de

retorno a un pasado mejor, correspondiente al tiempo anterior a la guerra, para mostrar el sinsentido de la misma; en el segundo caso, Alan discute, razona y esgrime sus derechos e intenta pasar a la acción política fuera de su espacio.

En las dos instancias tenemos cuerpos involucrados en fuertes emociones, cuerpos que, impactados por la atmósfera afectiva, producen acciones y pensamientos que hablan de la biopotencia que se enfrenta con el poder. Los afectos aparecen con una cualidad performativa que supera la del lenguaje verbal (actos del habla de Austin) puesto que involucra el cuerpo y todos los lenguajes teatrales.

Los dos escenarios descritos son un buen ejemplo del carácter cognitivo de las emociones y de su papel central en los planteos políticos (Nussbaum, citado en Macón 14). *Simplemente José y Millones de segundos* dan cuenta de experiencias tomadas de la realidad, situadas en tiempo y espacio; ellos –señuelos nuestros en situaciones similares– tienen la capacidad, desde la contingencia, para denunciar y establecer demandas expresadas afectivamente y exhibir el doble estándar del sistema político que resguarda unas vidas y precariza otras hasta la muerte.

Simplemente José propone, desde la marginalidad, una masculinidad opuesta a la que está sostenida tradicionalmente en el ocultamiento de los afectos que, en este caso expresados poética y teatralmente, son funcionales en la propuesta para la denuncia de la injusticia de la guerra y para la expresión del deseo de la paz en Colombia. *Millones de segundos* también va a contracorriente oponiéndose a los patrones educativos, medicinales, de estructura familiar y de género que, si bien formalmente pueden parecer resueltos, no lo están en la atmósfera afectiva general de la Argentina en el presente.

Desde lo afectivo, es posible leer cómo las dos obras exhiben “nuevos órdenes de asociación afectiva” (Hirsch, citado en Taccetta, “Arte, afectos y política” 307) que adquieren sentido articulados con los respectivos contextos. Parece entonces posible afirmar que el teatro es el espacio adecuado para la asociación de la afectividad con la política mediante lenguajes que desbordan los significantes lingüísticos; la escena logra generar la “comprensión afectiva” que va más allá de la interpretación y de la explicación mediante un proceso de afectación que es como “una coloración de todo nuestro ser, una apertura hacia algo” (*ibidem*). De este modo, la experiencia mediada por la estética abre un camino al conocimiento comprensivo mediante la creación de un espacio tiempo originario para lo que Pollock llama “ondas afectivas alrededor de lo no-experimentado” (citado en Taccetta, “Poiesis y postafectos” 63-66), ondas que llegan a la sensibilidad y a la mente del espectador. De este modo, tanto José como Alan, nuestros dos protagonistas, dan un testimonio estético que transforma traumas o experiencias individuales en pos-memoria colectiva.

Fuentes consultadas

- Abramowski, Ana y Santiago Canevaro, compiladores. *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, 2017.
- Abramowski, Ana. “La vocación como categoría afectiva fundante de docencia como profesión”. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en la aproximaciones al pasado*, editado por Cecilia Macón y Gabriela Solana. Buenos Aires: Título, 2015.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo, homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Anderson, Ben. “Affect and Biopower: Towards a politics of life”. *Transactions*, Institute of British Geographers, 12 de abril de 2011, onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x, consultado el 1 de junio de 2018.
- Athanasiou, Athena. “¿Quién es aquel nombre? Sujetos de género y resistencia queer o el deseo de disputa”. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en la aproximaciones al pasado*, editado por Cecilia Macón y Gabriela Solana. Buenos Aires: Título, 2015.
- Buttler, Judith y Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity, 2013.
- Casado Rubio, Diego. Entrevista electrónica personal. 19 de junio de 2018.
- Depetris Chauvin, Irene. “Texturas del pasado, performances del presente”. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, editado por Cecilia Macón y Gabriela Solana. Buenos Aires: Título, 2015, pp. 113-135.
- Foucault, Michel. “The Confession of the Flesh”. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. Brighton: Harvester Press, 1980, pp. 194-228.
- Leys, Ruth. “The Turn to Affect: A Critique”. *Critical Inquiry*, vol. 37, núm. 3, 2011, pp. 434-472.
- Losiggio, Daniela. “La política desde el *affective turn*: el rescate de las pasiones”. *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, 2017.
- Macón, Cecilia y Mariela Solana, editoras. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, 2015.
- Maher, David y Andrew Thomson. “The terror that underpins the ‘peace’: the political economy of Colombia’s paramilitary demobilisation process”. *Critical Studies on Terrorism*, vol. 4, núm.1, 2011, pp. 95-113.
- Nussbaum, Martha. *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*. Londres: Harvard University Press, 2013.

- Pollock, Griselda. *After-Affects/After-Images. Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2013.
- Proaño Gómez, Lola. *Poética, política y ruptura. La "Revolución Argentina" (1966-1973): experimento frustrado de imposición liberal y "normalización de la economía"*. Argus-a, www.argus-a.com.ar/ebook/739-poetica-politica-y-ruptura-la-revolucion-argentina-1966-73-experimento-frustrado-de-imposicion-liberal-y-normalizacion-de-la-economia.html, consultado el 8 de octubre de 2020.
- Solana, Mariela. "El tiempo de las locas. Temporalidad, emociones y sexualidades disidentes". *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, 2017.
- Taccetta, Natalia. "Poiesis y postafectos. Ansiedades artísticas en la posdictadura argentina". *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*, editado por Cecilia Macón y Gabriela Solana. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento, 2017.
- Taccetta, Natalia. "Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo". *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, editado por Cecilia Macón y Gabriela Solana. Buenos Aires: Título, 2015.
- Vidal, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. Newark: Juan de la Cuesta, 1994.
- Virno, Paolo. *A grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Nueva York: Semiotext(e), 2004.
- Williams, Raymond. "Estructura del sentir". *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1977.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La reina de las polvaredas: contracultura, género y poder en *Sol blanco*

Pamela Torres Martínez*

* Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.
e-mail: pamtorresmar@gmail.com

Recibido: 02 de mayo de 2020

Aceptado: 20 de agosto de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2655>

La reina de las polvaredas: contracultura, género y poder en *Sol blanco*

Resumen

En México, y particularmente en las ciudades fronterizas, el fenómeno del narcotráfico ha devenido ya un estilo de vida que se ha transformado en una contracultura poseedora de su propia estética, vestimenta e incluso devociones religiosas ligadas a la violencia como pilar de su configuración. Este ensayo demuestra cómo, en su obra *Sol blanco* (1997), el dramaturgo Antonio Zúñiga plasma dichos comportamientos a través de personajes arquetípicos y situaciones que responden a imaginarios sociales cuya construcción se gesta mediante la identidad sexual de los actantes. Desde la perspectiva de género, se analiza la construcción de personajes tanto femeninos como masculinos, enfrentados a una jerarquía sistémica y al hiperviolento dominio “viril” que se vale de la desmedida brutalidad.

Palabras clave: narcocultura; feminicidio; dramaturgia; masculinidad; frontera norte; Ciudad Juárez, México.

The Queen of the Dust Storms: Counterculture, Gender and Power in *Sol Blanco*

Abstract

In Mexico and its border cities, drug trafficking has become a violent lifestyle and a counterculture that has its specific aesthetics, clothing codes and religious beliefs. This article addresses the way Antonio Zúñiga, in his play *Sol blanco* (1997), explores behaviors found in the narco world, by means of archetypal characters whose social constructions and sexual identity are inscribed in a systemic hierarchy. The play's female and male characters are discussed in light of gender studies to explore the way they confront a system of hyper-violent “virility” that exerts dominion through extreme forms of brutality.

Keywords: narco-culture; femicide; dramaturgy; borderlands; masculinity; Ciudad Juárez; Mexico.

La reina de las polvaredas: contracultura, género y poder en *Sol blanco*

“**B**ienvenido al engaño, a la mentira, al descrédito, a la orfandad” (Rascón, “Sol blanco”) fueron las palabras con que dio comienzo *Sol blanco*, según anotó el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda sobre la puesta en escena que realizó Octavio Trías en 1997 para el cuarto ciclo de Teatro Clandestino de Vicente Leñero. Heredero de los primeros esfuerzos mexicanos por llevar a la literatura la denuncia sobre el narcotráfico, Antonio Zúñiga examina la identidad de los traficantes de estupefacientes y la transforma en una propuesta escénica.

El tema al que se acerca el autor nacido en Ciudad Juárez, Chihuahua, había formado ya parte de la escritura mexicana por medio de esporádicas apariciones. Éstas comienzan en 1962, con la publicación de *Diario de un narcotraficante* de A. Nacaveva, y se reincide en ellas en pocas ocasiones, entre las cuales destaca *El tráfico de la marihuana* (1984) del mismo autor. En la década de 1990, conquista una cantidad enorme de propuestas artísticas: *Contrabando* (1991) de Rascón Banda, *Cada respiro que tomas* (1992) de Élmer Mendoza, y *Juan Justino Judicial* (1996) de Gerardo Cornejo se presumen, a su vez, como textos precursores.

Omar Nieto distingue en cada obra una evolución en la figura del narcotraficante: mientras que en Nacaveva es presentado como un ser de carácter honorable, cuyo negocio involucra nada más que el movimiento de los estupefacientes, en la década de los noventa nos encontramos con personajes que han sido víctimas de dicho movimiento, ya sea por medio del asesinato, el secuestro o la tortura. El escritor Omar Nieto señala a *Juan Justino Judicial* como un parteaguas en la representación de los sujetos del narcotráfico, pues “consigna claramente la violencia del capitalismo *gore*, en la que no puede diferenciarse el mun-

do del narcotráfico y el de la narcopolítica, fundidos con el poder económico” (“Literatura y narcotráfico”). En *Sol blanco* puede entreverse esta sistematización de la violencia a partir de las tres problemáticas fundamentales de Ciudad Juárez, dotándola de gran vigencia: su estatus fronterizo, la brutalidad del narcotráfico y los feminicidios como parte del movimiento de estupefacientes.

En el presente trabajo busco determinar, dentro de *Sol blanco*, el papel de la contracultura del narco como un elemento determinante para la construcción de los personajes, quienes se constituyen a partir de tres ejes centrales: la detentación del poder, la religiosidad y la identidad sexual. Busco también encontrar cómo el género se convierte no sólo en un discurso identitario, sino también en un recurso que permite ostentar más o menos poder, según se aleje o se acerque el sujeto a los roles esperados de su género, los cuales se plantean como institucionalizados. Finalmente, pretendo demostrar cómo *Sol blanco* propone también una mirada hacia la discriminación basada en los recursos monetarios: los espacios donde se desarrolla la tragedia permiten comprender el nivel en la jerarquía de poder que exhiben los personajes, posicionándolos como bajos dentro del sistema del narcotráfico, aunque, aun así, generadores de niveles de poder entre ellos.

Con el pretexto de darle uso a un pequeño foro abandonado en la Casa del Teatro, Vicente Leñero propuso en 1995, el ciclo “Teatro Clandestino” que se dedicaría a la puesta en escena de un “teatro emergente, con obras sobre la realidad inmediata” (*Todos somos Marcos*). Las obras presentadas en aquel ciclo deberían crearse en un lapso de no más de treinta días: quince para su escritura y el resto para el montaje. Tras tres ediciones exitosas, el dramaturgo gestionó la cuarta (1997) con el objetivo de dar a conocer, como óperas primas, los trabajos realizados por los alumnos del taller de dramaturgia de la Casa del Teatro. Entre las obras presentadas ese año estuvo *Sol blanco*, de Zúñiga.¹ Dirigida por Octavio Trías y montada por la compañía teatral juarense Alborde Teatro, estrenó en la Casa del Teatro en 1997 –de la fecha precisa no existe registro– y en el Teatro de la Nación del IMSS en Ciudad Juárez, Chihuahua, el 10 de septiembre del mismo año, con las actuaciones de Eréndira Astivia, José “Chato” Gómez, Gabriela Beltrán y Marco Antonio García (De la Mora y García Delgado 49). Su publicación se realizó hasta 1999, en la primera y única edición de *Teatro clandestino* publicada por Alborde Teatro en Ciudad Juárez, junto al texto de *Todos somos Marcos*, de Leñero.

Según la investigadora Rocío Galicia, la dramaturgia del norte se define, desde una primera instancia, como el *corpus* variado que ha resultado de la relación estrecha entre

¹ Antonio Zúñiga (Parral, Chihuahua, 1965) es un dramaturgo, actor, director y promotor cultural mexicano. Ha sido acreedor del Premio Chihuahua 2012 y el xxxi Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares en el 2016, y actualmente se desempeña como director del Centro Cultural Helénico en la Ciudad de México.

el entorno y la escritura teatral (“La dramaturgia actual” 1). Mientras que Galicia propone su origen alrededor de la década de los ochenta, por medio de los esfuerzos diferidos de varios dramaturgos que, al mismo tiempo en distintas ciudades, comienzan a trabajar para formar audiencias, compañeros creadores y espacios teatrales (4-6), Armando Partida lo define en una fecha concreta: durante 1984 se realiza la Primera Muestra de Teatro Regional del Noroeste, en Culiacán, Sinaloa (73), momento clave para la dramaturgia del norte, pues permite que cada uno de los participantes se identifique dentro de una estética particular.

Tanto Galicia como Partida señalan una serie de características que definen esta estética –a la cual Partida bautizó con el ahora poco usado nombre de “estética del desierto”–. Por un lado, la primera distingue tres líneas temáticas para la dramaturgia norteña: frontera, denuncia de aquello que acontece en el entorno y cultura patrimonial regional (“La dramaturgia actual” 8); por el otro, Partida considera una serie de elementos que permiten, en su conjunto, definirla: las problemáticas de la realidad fronteriza, la resiliencia de los indocumentados, la relación cotidiana con la muerte y sus distintas expresiones religiosas, el habla propia de la región, así como la insistencia en la forma musical, la revalorización de personajes históricos o legendarios y el análisis de los parajes propios del norte y el misticismo de sus grupos étnicos (74-91). Debido a su arraigo en la tierra norteña y, a diferencia de lo trabajado en el centro de México, la dramaturgia norteña prefiere “el intercambio y la formación de otros públicos mediante asuntos que atañen a situaciones contextuales más particulares” (Salcedo); esto permite, por tanto, que “A través del teatro, no hablan sus creadores, sino la sociedad de su tiempo” (Rascón citado en Galicia, “Asimilación de la realidad”).

Es posible, pues, definir a la dramaturgia norteña como un esfuerzo de los autores por establecer “un diálogo crítico con su territorialidad, problemática, idiosincrasia, postura y preocupación social” (“La dramaturgia actual” 2). Atendiendo a la urgencia de la denuncia, las primeras obras dramáticas en las que aparece el fenómeno del narcotráfico en México pueden rastrearse a finales de la década de los ochenta. Iani Moreno identifica *Guerrero negro* (1988) de Rascón Banda como la primera, seguida por *Lobo* (1990) de Jorge Celaya, y las obras contenidas en la colección *De los peligros que ocasiona el narcotráfico* (1996) de Felipe Santander. La evolución del género ha pasado de enfocarse en el criminal a considerar el impacto que la figura del narcotraficante tiene en la sociedad (*ibidem*): desde la perspectiva de Galicia, el teatro del norte “interpela los mecanismos de la violencia contemporánea, los efectos y afectos en tiempos de desmesura y las implicaciones que el capitalismo tardío inscribe en los cuerpos de hombres y mujeres” (“Asimilación de la realidad”).

Sol blanco explora el fenómeno del narcotráfico dentro de la frontera norte de la República mexicana a través de una figura femenina, Blanca, quien se encarga de transportar

cocaína escondida dentro de muñecas hasta Ciudad Juárez. Cansada de los peligros a los que se expone, pues cada vez hay más vigilancia en las garitas, Blanca decide escapar con Tony, llevándose la última carga de droga. Sin embargo, es descubierta por Cuca, su enamorada, y Chepo, su pareja; resueltos a no dejarla libre. La asesinan mientras la euforia de un partido de fútbol, emitido desde un televisor, interrumpe la agonía de la protagonista, para después disponer de sus restos en la misma maleta donde la joven transportaba la mercancía. Tony se construye como el chivo expiatorio al encontrar el cuerpo desmembrado de la joven y mancharse con sangre las manos. Moreno considera que la obra de Zúñiga suele vincular el mundo del narcotráfico con sus repercusiones en la sociedad (137), demostrándolo vigente; sin embargo, *Sol blanco* se ha revisado en contadas ocasiones, entre las que destaca la presentación del libro *Teatro clandestino* realizada por Domingo Adame, y la reseña sobre el montaje de Trías que escribe Rascón Banda para la revista *Proceso*.

Considerándolo un dramaturgo prometedor, Adame aplaude la perspectiva voyerista que Zúñiga recrea: el mundo del narcotráfico es “visto desde el ojo de la cerradura” (13) y alaba el uso dramático del televisor (*ibidem*). Respecto a la puesta en escena, Rascón Banda considera que Trías y Alborde Teatro se olvidan de los elementos más impresionantes de la obra dramática para convertirla en un vórtice de brutalidad innecesaria y concluye aventurando que “*Sol blanco* es, quizá, el más arrebatado y tosco montaje que se le haya visto a Octavio Trías” (“Sol blanco”). Debido a lo expuesto, cabe señalar que el presente artículo se centra sobre la escritura dramática y no sobre la puesta en escena.

Contracultura y configuración de personajes

Luis Astorga y Oswaldo Zavala denuncian una cultura del monopolio de la violencia ante la cual han tenido que crearse figuras mitológicas que, como construcciones sociales, responden a la necesidad gubernamental de formarse un enemigo a combatir frente al cual los organismos de autoridad puedan resultar beneficiosos para la comunidad, constituyéndose como elemento salvador (Astorga, *Mitología* 135, Zavala, “Introducción” 9-10). Estos enemigos han encontrado cabida en los personajes del narcotráfico –mismos personajes que la investigadora y activista Sayak Valencia identifica como *sujetos endriagos*, extremando su caracterización al uso bestial medieval (“En el borde” 265)–, los cuales se han configurado a partir de una serie de características identitarias que, desde dos perspectivas, los conforman: la del enemigo, patrocinada por el acontecer gubernamental; y la del narcotraficante, expresada tanto en los delincuentes con posibilidades económicas como en aquellos que se encuentran en prisión. Zavala denuncia la “figura

que del traficante el sistema político mexicano ha construido con fines específicos: un hombre vestido de vaquero escuchando narcocorridos” (9), portando “armas con chapas de oro, diamantes incrustados, todo con las iniciales grabadas del capo en turno” (*ibídem*); a quien se le describe, además, como un ser “indisciplinado, vulgar, ignorante, violento” (10). Así, la concepción del narcotraficante se concibe monstruosa y digna de persecución. Por otro lado, se ha propuesto esta figura como resultado de la creación personal de la identidad: Astorga señala que,

Como todo grupo social que llega a adquirir una cierta importancia y trata de crearse una identidad propia, que empieza a tener conciencia de sí mismo como grupo con características particulares que lo distinguen de otro, el de los traficantes de fármacos prohibidos entra a una etapa que podría caracterizarse como de transmutación del estigma en emblema (140).

Esto ha devenido en propios sistemas de ideales que abogan por la “construcción masculina hegemónica” (Jiménez, “Mujeres” 108) dentro del mundo del narcotráfico: los jefes se configuran como hombres valientes con un “repudio a la vida [...], acostumbrados a mandar, someter y controlar” (*ibídem*). Siguiendo la misma línea, América Becerra Romero explica la narcocultura como un “conjunto de acciones, enunciados y objetos significativos que conforman patrones de significado” (6), mediante los cuales se permite una comunicación entre sus integrantes. De esta manera, no se trata de una subcultura sino, como propone Astorga, de una contracultura basada en la violencia que se configura como “la oposición al marco axiológico de la cultura dominante” (136), cuya característica primordial es la “actividad ilegal de transportar y comercializar drogas ilegales” (Ovalle y Giacomello 300). Esto último ha permitido la instauración del narcomundo como ese sistema contra el cual ha de batallarse, debido a que su pilar, el comercio de drogas, atenta contra la salud, según el discurso oficial operado por las instituciones dominantes.

Mientras Felipe Fuentes Krafczyk relaciona a esta contracultura con un potencial revolucionario, pues se trata de un “nuevo gran poder [...] capaz de cimbrar desde la raíz al ‘orden convencional’ al posibilitar la emergencia de nuevos colectivos, de carne monstruosa” (28), Astorga la relaciona con la salud. Señala que desde el siglo XIX el bienestar de una nación ya se identifica con la salud física de sus habitantes y con la pureza de su sistema jurídico-policíaco, debido a la idea de que “un cuerpo físico y un cuerpo social sanos son necesarios para el mantenimiento del orden y el logro del bien común” (9). La contracultura se crea desde la enfermedad que supone la inversión de este sistema sano: la comercialización de drogas como un agente corruptor del orden social puede verse reflejada en *Sol blanco* a través de la corporalidad. René Girard propone el tema

del *veneno* como la justificación de la persecución que se realiza dentro del sistema, pues se imaginan, en este caso, las drogas y sus agentes de producción y distribución como “concentrados tan venenosos que en cantidades ínfimas bastarían para emponzoñar poblaciones enteras” (26).

En la obra de Zúñiga, estas producciones tóxicas se convierten en amenazas que no sólo se ciernen sobre los individuos de la sociedad intoxicada, sino que marcan, como un estigma, a los personajes. Fuentes Krafczyk considera que el cuerpo se debe entender a través de dos dimensiones: como cuerpo humano y como cuerpo social; esto supone una relación inversa entre el estado de lo físico y la asociación que socialmente maneja: “conforme su físico se despedaza, su organización criminal crece hasta límites insospechados” (23), mientras que la sociedad se ajusta directamente con “una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción” (26). Así, identifica “la transformación o incluso destrucción del cuerpo” (21) como un elemento que resulta recurrente en las recreaciones artísticas del narcotráfico.

Representantes del sistema enfermo que propone el discurso oficial, los pies de Chepo sufren una picazón que no permite la andanza: “Tus pies reflejan lo qué [*sic*] tú eres o cómo estás. Si tú estás bien, tus pies están bien, pero si tu [*sic*] estás mal, tus pies se ponen así; duros, rugosos, resentidos” (Zúñiga 65), le dice Cuca a Chepo mientras le realiza un lavado. El tratamiento que se hace sobre los pies de Chepo, así como el resto de sus características físicas, que se adivinan grotescas en tanto el comportamiento del personaje obedece a la hipersexualidad, parece responder al montaje creado por las autoridades y auspiciado por la prensa, el cual muestra a todo supuesto narcotraficante como “naco”: “sin rasurar, despeinado, desvelado, sucio, en camiseta o con la camisa abierta, sosteniendo un arma” (41). Como personaje arquetípico, Chepo muestra las características que lo marcan como integrante de la contracultura: la apariencia de sus pies lo edifica como personaje “naco”. Él sabe lo que sucede con sus extremidades y encuentra él mismo el simbolismo de éstas a través de su cuidado diario, pues cuan largas crecen sus uñas evidencia su trayectoria dentro del sistema del narcotráfico: “Cuando uno se arrepiente de cómo ha vivido, quiere echarse de reversa, pero no se puede. No queda más que derecha la flecha. Aunque se la pase uno cortándose las uñas para que no lo delaten” (Zúñiga 65). La entrada al juego del narcotráfico se torna decisiva: la desertión, imposible, se convierte en la traición al sistema, del que Blanca es doblemente traidora, pues no sólo plantea su escape a través de Tony, sino que traiciona también las circunstancias personales de Chepo, quien forma parte de un sistema jerárquico mucho más amplio, al desdibujarse del mundo del micro-tráfico.

Resulta interesante que, junto a la salud física de los habitantes de un Estado, sea necesaria también la pureza de sus autoridades. Astorga denuncia la idea de un poder

corruptor externo cuya aparente influencia erosiona la integridad de las instituciones, pero señala que en realidad dentro de los organismos mismos se ha gestado esta erosión “sin ‘contaminación’ exterior” (10). “El dinero es el fin y las drogas el medio más rentable” (11), continúa el sociólogo mexicano, por lo que para el cómodo tráfico de sustancias ilícitas se convierte en necesaria la relación entre las autoridades y los sujetos narcotraficantes (77). Chepo se muestra preocupado porque el “comandante”, quien ha de administrar el encargo que lleva Blanca consigo en las maletas, lo está presionando: “El comandante se ha puesto muy delicado”, le comenta a Cuca, “pero no creas, el miedo es cabrón Cuca. Y esos güeyes no se andan con chingaderas a la hora de pedir cuentas” (Zúñiga 59). Astorga señala que si bien las autoridades intervienen en las tramas de la ilegalidad, no por ello dejan de ostentar el poder que oficialmente detentan desde un inicio (77). Se adivina la edificación de un sistema gigantesco de la narcocultura, en el que intervienen personajes de todas las gamas y clases sociales, pero donde también existe una jerarquía que compromete el comportamiento de cada uno de sus integrantes y que, a la vez, se muestra como un esquema definido que permite dirigir la mirada hacia los más vulnerables dentro de dicha escala.

De la misma manera, *Sol blanco* hace evidente el miedo provocado por los agentes aduanales, quienes al mismo tiempo se encuentran inmiscuidos en el tráfico de la droga: “Eso de que nadie la molesta es puro cuento chino. Siempre es un albur con las madrinas y en camión peor” (61). Así, Blanca se presenta como el eslabón más débil, en quien recae la violencia con todo el peso del sistema; síguele Tony, quien por su cobardía falla al sistema de género propuesto por la narcocultura (ver Jiménez 108); y se alzan como figuras idénticas Chepo y Cuca. Zavala sugiere que el narcotraficante no es más que el “lenguaje oficial que lo inventa” (24): por esto, Chepo funciona como un arquetipo que se inserta en una jerarquía de poder. Sobre ellos se levantan los policías aduanales y la misteriosa efigie del comandante, quien gobierna y dispone a su gusto del encadenamiento mencionado. Sobre el miedo como herramienta se hablará en el tercer apartado.

Dentro de la narcocultura se localiza también como parte primordial la religión,² debido a que el “constante acercamiento de los traficantes con la violencia y la muerte genera la necesidad de buscar protección en figuras sobrenaturales a quienes se pueda encomendar la buena fortuna y sobrevivencia” (Becerra 19). Gracias a la cultura a la que se opone el mundo del narcotráfico, sus religiones se identifican como sincréticas, pues mezclan los íconos católicos con figuras religiosas que se reinterpretan a provecho de los fieles, creando

² Véase el artículo que sobre la experiencia de la Santa Muerte escribe Guadalupe Vargas Montero: “De devoción tradicional a culto posmoderno. La Santa Muerte en el norte y sureste mexicano” (2017), en el que realiza un estudio etnográfico de los creyentes de este culto en Ciudad Juárez y Veracruz.

efigies que “son tan transgresoras del orden social como los propios traficantes” (20): Malverde, Nazario Moreno y la Santa Muerte son tan sólo algunos de los íconos que absorben los elementos propios de las iconografías católicas y se muestran unidos a ellos, en “una expresión que emerge del sector social más desprotegido como respuesta ante el orden dominante” (Gudrún citado en Hernández 20), donde “los valores y principios de la iglesia católica se invierten” (Vargas 132). De esta manera, no es extraño encontrar a la Santa Muerte disfrazada con los atuendos de la Virgen María o a Malverde metamorfoseado en San Lorenzo (126).

En realidad, la presencia de los santones, particularmente en el norte de México, está fuertemente arraigada a las tradiciones de cada comunidad, por lo que no es infrecuente encontrarla dentro de las letras nortenas.³ Al respecto, Galicia considera que su lugar corresponde no tanto a la literatura en general, sino más bien al ámbito de las letras, pues “la dinámica narrativa de la mística popular resulta un campo sustancioso que reclama una mirada capaz de observar procesos móviles y no congruentes” (“Los santos apócrifos”), siendo ésta el teatro en tanto sus textos “se abren a múltiples interpretaciones, las cuales transitan entre la apología, la crítica feroz, la humanización de lo místico o el análisis social” (*ibídem*).

Cuca misma representa este sincretismo planteado, el cual se ve potenciado en los actos blasfemos que realiza, identificándose alternadamente con los nombres de aquellos que se consideran santos o sacros según la religión católica:

Soy la virgen
Soy María Guadalupe
Soy María Concepción
Soy María Magdalena
Soy una puta... (50)

Lo mismo sucede con Blanca, a quien Cuca identifica con la Virgen María y hacia quien dirige sus oraciones previas al acto sexual: “Dios te salve Blanca [...] / Bendita Blanca entre las mujeres [...] / Y bendito el fruto de nuestro vientre” (51), denotando el comportamiento lésbico mediante una masturbación disfrazada de muñeca llevada al

³ Véase *Ánimas y santones: vida y milagros del niño Fidencio, el Tiradito y Malverde*, una antología compilada por Rocío Galicia, en la que se presentan las propuestas dramáticas de tres autores: Enrique Mijares, Alejandro Román y el propio Zúñiga, sobre las figuras de estos personajes del sincretismo religioso. *El tiradito. Crónica de un santo pecador* es la obra presentada por Zúñiga; de hechura más reciente (2002), que explora la figura de Juan Olivares, santo de los migrantes.

sexo” (51). Posteriormente, continúa emulando comportamientos sacros: a través del lavado de pies se mimetiza con el personaje de María Magdalena, pues incluso utiliza agua infundada por yerbas (63), a manera de perfume. Bajo la ilusión de escapar acompañada de Blanca, le da un baño aromático que simula el bautismo, buscando estimular así la afeción homosexual.

Andrew Chesnut señala que la Santa Muerte “pasó de ser una doctora de amor [...] a erguirse como uno de los seres sobrenaturales más populares en México y Centroamérica, que maneja todo tipo de petición más allá de los asuntos del corazón” (9). Los rituales que Cuca realiza abarcan la totalidad de la amplia gama seguida culturalmente por la “Dama Blanca”. Relativos a la protagonista, estos rituales son de amor pero, auxiliada por la cocaína, Cuca se desempeña como una mediadora que transita entre el mundo de los vivos y el de los muertos, con el que puede comunicarse: “Tú te conformas con chuparte el polvo para hablar con los muertos, sin riesgo, sin miedo, sin el puto miedo” (69), le reclama Blanca. Su figura alude a la de una bruja, de modo que en la primera escena de *Sol blanco* se muestra dentro de una habitación periférica, acompañada de las veladoras que ha puesto sobre un nicho, en el cual hay una muñeca que representa a Blanca (50), cuyo nombre se asemeja a aquellos dados a la Santa Muerte: “Niña, mi Niña, la Niña Blanca, Niña Bonita, Blanquita” (Vargas 111). La ritualidad de la escena parece atribuirse al alcance que el sincretismo posee en la religiosidad de la narcocultura, pues se mezcla también con la santería, el palo mayombe o el espiritismo (Chesnut 10), y se propicia dentro de los escenarios periféricos (Moreno 117) y privados (Vargas 116). Sin embargo, el asesinato de Blanca se postula como una posibilidad más de la religiosidad de Cuca: “la violencia actual debida al narcotráfico en México parece ser encabezada por individuos que utilizan *santones* para causar destrucción, violencia, dolor y muerte” (Moreno 115);⁴ así, la mutilación que Cuca efectúa parece ser únicamente el eco de otras mutilaciones: “¿Te gusta cortar, eh?” (Zúñiga 74). Vargas Montero encuentra una relación entre el sacrificio de personas y ritos iniciáticos para el culto de la Santa Muerte: los plantea como asesinatos efectuados por el sicariato (30). Blanca, desde esta perspectiva, no es sacrificada a cambio de la obtención de un bien mayor,⁵ pero su muerte sí forma parte de una ritualidad.

⁴ “The current violence due to narcotrafficking in Mexico appears to be spearheaded by individuals who use santones to cause destruction, violence, pain and death”.

⁵ Véase el popular caso de Sara Villareal Aldrete y Jesús Constanzo, quienes consideraban que la ventura de su banda de narcotráfico se relacionaba directamente con sacrificios humanos (Washington 59).

Género y violencia en *Sol blanco*

El papel de las mujeres en el mundo del narcotráfico es más bien limitado. Ya señalan de manera precisa Paola Ovalle y Corina Giacomello cómo la contracultura del mundo de los estupefacientes no hace sino remedar de manera extremadamente exagerada los constructos sociales y de género de la cultura institucionalizada (298), de manera que los roles pueden percibirse con bastante mayor claridad. Las autoras ven el narcomundo como un “sistema esencialmente machista, donde se reproduce en forma caricaturesca el ‘orden’ social instaurado artificialmente sobre la base del supuesto de la superioridad masculina” (300-301).

De esta manera, la posición de las mujeres dentro de la narcocultura es precisa e inmovible, y puede clasificarse con facilidad en categorías bien diferenciadas: mujeres-trofeo, cuyo valor reside en el atractivo de sus cuerpos; madres, esposas o hijas de narcos, “para quienes ese particular mundo constituye su medio natural” (297), y trabajadoras, quienes han decidido incorporarse de manera profesional al mundo del narcotráfico (298; Acosta 10).

El personaje de Blanca se construye mediante las tres categorías: su apariencia física, que la ha convertido en reina de belleza, permite que se entreviste de manera directa con el narcotráfico a través de la atracción sexual que por ella desarrolla Chepo: “Si estaba toda brillante: el pelo, los cachetes, no sé si por el solazo o por el vestido que se puso usted. Parecía estrella de navidad, nadie la podía ver por la encandilada que les ponía” (Zúñiga 68-69). Ya Jiménez encuentra que “La belleza y el narco se han relacionado de tal forma que son varias las reinas de belleza vinculadas a narcotraficantes” (111), pues estas mujeres acompañan a los delincuentes como si de un adorno se trataran: la calidad de “esfera de discotec” (Zúñiga 69) de Blanca responde a la necesidad de Chepo de mostrarse con una mujer-objeto que comunique “a la sociedad con la que interactúa su éxito en términos de riqueza y poder social” (Ovalle y Giacomello 304-305). Así, el cuerpo de estas mujeres-trofeo adquiere importancia en tanto se moldea según el deseo masculino y se vuelve apetecible para éste (Jiménez 110): Blanca funciona entonces como una manzana de la discordia cuyo cuerpo se convierte en objeto de deseo para el resto de los personajes, masculinizados en tanto el erotismo entre la protagonista y ellos se establece.

Sin embargo, Blanca pierde sus privilegios de mujer-trofeo en cuanto se convierte en madre y comienza a poner la existencia de su hija antes que la de su pareja: “Además ésta no trae nada [...] Es un regalo para hija” (Zúñiga 53), le dice a Tony para desinteresarlo sobre el contenido de la maleta. El cambio de interés de la madre la transforma en una de aquellas mujeres cuya fuente de ingresos surge con el micro-tráfico de droga: “¿Ahora qué quieres? ¿Dinero? Pues gánatelo, ya sabes cómo. Nada te va a pasar por cargar maletas y viajar” (69),

le dice Chepo a Blanca, dejándola desamparada en la crianza de su hija; de esta manera, la protagonista es orillada al negocio de las drogas, en donde ha de funcionar como mula. Siendo una mujer bella, Blanca se degrada de mujer-trofeo a agente del micro-tráfico por el mero hecho de la gestación. La problemática que expone el dramaturgo a través de Blanca-mula no es solamente la degradación por la adscripción al rol de género, sino también el peligro que estas mujeres, por una nimia cantidad de efectivo, deben atravesar. Las redes del narcotráfico las utilizan como “últimos eslabones en sus cadenas laborales asignándoles las actividades más riesgosas y mal remuneradas” (Ovalle y Giacomello 308) –Astorga señala que las cárceles están llenas del último eslabón de la cadena (87)–. Y acaso su situación de género amplifique la vulnerabilidad a la que se ven sometidas por moverse al margen de la ley, convirtiendo su cuerpo en un espacio donde la ley no se aplica: “Ustedes no saben lo que es rogarle a no sé qué demonios para pasar con vida el retén, para que no abran la maleta ni te aprieten las nalgas o te metan los dedos los pinches madrinas” (Zúñiga 69).

Contraria a Blanca, Cuca se configura como un personaje alto en la escala del narcotráfico. Ovalle y Giacomello cuestionan si el narcomundo puede propiciar la visualización, por su carácter de contracultura –pues se opone a un sistema patriarcal que no admite un cambio dentro de los roles de género–, de espacios de lucha y de resignificación de lo femenino (314-315); Acosta Viera considera que sí existe un nivel alto en donde las mujeres pueden poseer puestos de mando, pero éstos se ven limitados a féminas con “una personalidad fuerte [...] intimidante, como la de los hombres, lo que les permite escalar a puestos con autoridad” (9).

Blanca, que considera independizarse y escapar del negocio de Chepo, por su condición de “muñeca” no logra en ningún momento elevarse sobre quien se posiciona como su dueño. Sin embargo, Cuca sí logra alcanzar el espacio de poder al que apunta Blanca. Si bien ninguna acotación indica la vestimenta de esta última, se adivina femenina, a la manera de las muñecas que lleva consigo; por el contrario, desde el inicio, la ropa de Cuca se intuye masculina: “Cuca viste pantalón de pechera y camiseta” (Zúñiga 50), aconseja para el montaje la acotación. La atracción no normativa que Cuca siente por Blanca también la posiciona como un macho dentro del juego sexual: “Tú eres un macho, como él. Me das miedo” (75), admite la joven ante la insistencia de Cuca. Su función como aquella que “corta” la ayuda a fortalecer la virilidad de la que es partícipe, pues “el arma punzocortante es un sustituto del pene del atacante” (Washington 61).

La misma identidad corrupta de Cuca funciona como un potenciador para la masculinidad de Chepo, quien se esfuerza no sólo en demostrar su dominio sobre Blanca, sino también sobre Cuca; así, mientras ella le hace el lavado de pies, “Chepo se pone de pie y le acerca el pubis a la cara” (64). Su afirmación como “macho” requiere apoderarse también de la masculinidad de Cuca, considerando su sexualidad lésbica como una “fantasía

de la reproducción” que se vuelve legítima sólo en tanto es un momento transitorio en la heterosexualidad (Ahmed 251), es decir, sólo en tanto se entiende como un juego a través del cual el personaje heterosexual es capaz de llegar a la excitación: “Otra vez jugando juntas” (72), les dice Chepo a Blanca y Cuca cuando las descubre en el encuentro sexual, para luego alcanzar con su mano la entrepierna de su pareja (*ibídem*). De esta manera, Chepo pone a prueba su dominio sobre el cuerpo femenino en un desplante homofóbico, cuya acción –la toma del cuerpo de Blanca– lo posiciona como “verdadero” dueño de ambas: “Quién las viera tan hembras y nada, les encanta tocarse las mañanitas, se les hace agua la canoa” (*ibídem*).

Los papeles que desempeñan Blanca y Cuca, como representantes de dos niveles muy distintos dentro de la escala de poder en el mundo del narcotráfico, se ven reforzados por la presencia de las muñecas dentro de la obra. Simbólicamente, estas figuras representan a Blanca, hecho que se antoja aparente tan pronto comienza la obra, pues Cuca la pretende en forma de muñeca: llevándola a su sexo, “se frota con ella y apaga las velas” (Zúñiga 51). Lo mismo hacen Tony –quien, si bien no juega con la muñeca, sí se dirige a Blanca con apelativos que se le parecen: “Si pareces de pan, como semita caliente, toda lisita, sin marca en la piel, bonita, Blanca, chiquita” (57)–, y Chepo, cuyas palabras pueden encontrarse en el recuerdo con el cual Blanca empieza su intervención en *Sol blanco*: “Parece muñequita blanca, una de esas barbies de pelo güero y de cachetes rojos como manzana, por algo te hiciste reina, por algo estás conmigo... por bonita... por blanca...” (52). La identificación de Blanca con las muñecas y el acto de consumo que Cuca realiza del contenido de éstas simulan de manera efectiva el acto sexual al que se entregarán los dos cuerpos femeninos; a su vez, permiten la confirmación del asesinato de Blanca como un feminicidio.

Si bien la protagonista no corresponde al perfil hacia el cual apunta el delito del feminicidio en Ciudad Juárez (las víctimas suelen ser mujeres trabajadoras de la industria maquiladora, cuyas características más distintivas son el cabello negro largo y piel morena –apariencia contraria a la de Blanca, como se verá más adelante–), su asesinato puede comprenderse desde múltiples puntos de vista, entre ellos el del fenómeno de los feminicidios sexuales sistémicos (ver Monárrez 95).

Por desgracia, la violencia forma parte tan esencial de la narcocultura que se explica como reacción natural hacia los estímulos negativos (Ovalle y Giacomello 313). La muerte de Blanca se yergue ante ésta como un destino del que no puede escapar. De esta manera, su asesinato se traviste de otros tantos: es un feminicidio que aparenta ser un crimen pasional y que, al mismo tiempo, se justifica como un crimen saldo del narcotráfico debido a la traición que efectúa. Si bien por su carácter de dominación, Cuca encuentra el bienestar en una transición identitaria, en un travestismo ritualístico –“Soy Refugio

Armendáriz... / Soy Cuca Armendáriz / Soy María Armendáriz...” (50)–, el entendimiento de los cuerpos por medio de un nuevo sistema de significación (Ahmed 249) le está prohibido a Blanca, incluso en la muerte. La carga simbólica de su nombre, que la apresa y la condena, no apunta únicamente hacia la droga que transporta a lo largo de la República –“Haz de cuenta que cargas tierra, o polvo del desierto. Así de fácil como cargas tu nombre, anímate, no tengas miedo, ya luego te voy a hacer reina” (Zúñiga 69)–, sino también hacia la pureza que del personaje se espera. Los feminicidios en Ciudad Juárez se presentan como un delito dirigido hacia las jóvenes de piel morena, de quienes se cree, a diferencia de las blancas, que son “más proclives de ‘caer en tentación’” (Monárrez 107): las jóvenes blancas se construyen, entonces, como “mujeres puras” que no tienen que ser castigadas (*ibídem*). El pecado de Blanca, sin embargo, redime la acción que sobre ella se gesta: pierde su valor como “mujer pura” en tanto se entrega a los deseos eróticos sugeridos por Cuca y Tony; su asesinato se ejerce con la impunidad de quien castiga aquello que le pertenece por derecho propio (Jiménez 108). Así, Chepo repite una y otra vez: “¡Pinches viejas, todas son iguales!” (63) tras darse cuenta del desencanto que le plantea Blanca, que ha dejado de ser el ente puro que idealizaba para sí como mujer-trofeo. De la misma manera, su trabajo como mula desestima su valor en el negocio, lo que rebaja el nivel económico de su cuerpo y la vuelve susceptible al feminicidio (Monárrez 105).

Blanca se sugiere entonces ya no sólo víctima de Chepo y Cuca, sino parte de un sistema que la condena por mostrar comportamientos que de ella no se esperan, desobedeciendo el sistema del capitalismo representado en el necropoder de la droga y su venta ilícita (Valencia, “This is what” 109); se metamorfosea su cuerpo para servir no sólo como herramienta para el castigo sino para una nueva amenaza.

Rita Laura Segato identifica dos leyes del patriarcado: “la norma del control o posesión sobre el cuerpo femenino y la norma de la superioridad masculina” (“¿Qué es un feminicidio?” 37); a ambas se opone Blanca, quien desea escapar del poder de Chepo y vender por su cuenta la droga que corresponde al negocio de su pareja. El feminicidio funciona no sólo como el castigo impuesto a estos desórdenes, sino también como una amenaza que se potencializa hacia otros cuerpos. La investigadora argentina encuentra dos ejes mediante los cuales el cuerpo asesinado habla (*La escritura* 23): el primero es el eje vertical, que condena a la mujer a ser “contenida, censurada, disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna [...] la función soberana” (*ibídem*); el segundo, el horizontal, se dirige a los pares “mostrando que merece [quien ejecuta], por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril” (“¿Qué es un feminicidio?” 41).

Cabe destacar que si bien es Chepo quien alienta el homicidio de Blanca –“¡Haz tu jale Cuca! ¡A cortar!” (Zúñiga 75)–, es ella quien realiza el desmembramiento sobre la piel

de la joven, mostrándose como un macho quien ha podido probar su virilidad en la carne de la víctima. Por medio de la penetración del cuchillo en la piel de Blanca, se forma un paralelismo con el acto sexual previo entre las dos mujeres, llevándolo a su conclusión y evidenciando el aspecto erótico y posesivo del asesinato, que puede calificarse entonces como crimen sexual:

La definición más sencilla presume que el crimen sexual es el asesinato después de la violación, aunque hay muchos crímenes en los que se supone que no ha habido una penetración de la víctima. Sin embargo, la mutilación de los genitales y los pechos, la forma como son utilizadas las armas punzocortantes y algunos otros objetos en los cuerpos de las víctimas no dejan lugar a dudas de que se trata de un motivo sexual (Monárrez 95).

La penetración de Blanca es múltiple: a pesar de la ausencia del falo –suplantado por el cuchillo, como ya se ha mencionado–, Cuca se apodera de sus genitales cuando “le baja la mano al sexo” (Zúñiga 71) y cuando la apuñala; Chepo, por su parte, cuando la toca; Tony, cuando la acosa. El cuerpo asesinado es entonces considerado “menos que mujer” (Monárrez 95): se arroja como si fuera basura. El cuerpo de Blanca asimila al de las muñecas: el desmantelamiento de sus miembros la deshumaniza y, convertido en objeto, se mimetiza con éstas al ser encerrada en la misma maleta que las transportaba.

Poder y construcción del miedo y espacio

La contracultura propuesta por *Sol blanco*, donde se instala el fenómeno del narcotráfico, se subyuga al sistema brutal que Sayak Valencia denomina “capitalismo *gore*”. Así, mediante sus herramientas –prácticas ultraviolentas cuyo objetivo es el hacerse de capital (Valencia, “En el borde” 256-257)– se gestionan los cuerpos en un doble sistema de violencia. Curiel y Salazar hacen la distinción entre la violencia subjetiva y la sistémica para denotar la relevancia de la estructura de trasfondo que socialmente la permite (24). De esta manera, los asesinatos no son el resultado de una motivación única y enteramente personal, sino que se instalan como parte de una planificación que busca en el espectáculo de la muerte la producción de efectos aterradores (Diéguez, “Necroteatro” 11-12), promotores de la disposición de los cuerpos sin vida como parte de un macabro sistema comunicativo que comparte lenguaje y signos (10-11).

Sobre el lenguaje del miedo, Ahmed distingue entre “aquellos que están ‘amenazados’ y aquellos que amenazan” (120): Chepo se concibe como un personaje redondo gracias al

miedo que profesa hacia el comandante –“pero no creas, el miedo es cabrón Cuca” (Zúñiga 59)–, mismo que debe liberar a través de la punición aplicada al cuerpo de Blanca.

Girard, quien introduce el estudio del chivo expiatorio como una figura en los paradigmas de la persecución, la identifica como parte de “las persecuciones colectivas o con resonancias colectivas” (21). Mientras que la primera se trata de una serie de violencias dirigidas por multitudes homicidas (Girard pone como ejemplo la persecución de los judíos), las segundas son aquellas que, aunque legales, se conforman por medio de la comunión histórica de la opinión pública (la persecución de las brujas). En ambas, la emergencia se convierte en un factor importante que motiva la acción de los agentes involucrados, pues surgen en medio de “períodos de crisis que provocaron el debilitamiento de las instituciones normales y favorecieron la formación de *multitudes* [...] susceptibles de sustituir por completo unas instituciones [...] o de ejercer sobre ellas una presión decisiva” (*ibídem*).

De esta manera, la contracultura en este ámbito se explica desde las crisis institucionales: el sistema debilitado es, a su vez, atacado por una contracultura que ha surgido de él mismo. Dicho ataque se manifiesta por medio de una serie de violencias –crímenes contra seres indefensos, crímenes sexuales y crímenes religiosos (25)– que “lesionan los fundamentos mismos del orden cultural, las diferencias familiares y jerárquicas sin las cuales no habría orden social” (*ibídem*). La impunidad propuesta por el sistema cerrado de la narcocultura (Diéguez, “El cuerpo roto” 161) necesita concretarse en la captura del chivo expiatorio, es decir, aquel de quien:

no está demostrada su relación directa con el acto violento, pero cuya función principal es la de tranquilizar, frenar, dar cauce al alboroto colectivo de una población que se encuentra en él, sin demostrar culpabilidad, un actor que libera la efervescencia justiciera; es decir, en quien se justifica toda práctica o acto de autorreclusión por considerarlo la manifestación de una amenaza latente (Curiel y Salazar 26).

Así pues, el chivo expiatorio es uno de los actores de la violencia (25-27): Tony responde a este papel, mientras que Chepo y Cuca al del sicario, Blanca al de víctima y como personajes contextuales se presentan el comandante y los policías de los retenes, quienes “favorecen y resguardan la realización” de los actos violentos (*ibídem*). La captura de un chivo expiatorio abona al bienestar de los altos mandos del mundo del sicariato, manteniendo en calma los más altos escalones de la violencia sistémica. Como si hubiese un sólo agente que representara el veneno, “los perseguidores siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar pese a su debilidad relativa a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad” (Girard 25). Debido a esto, el ejér-

cito y la policía judicial federal se han utilizado para combatir únicamente al último eslabón de la cadena (Astorga 33) por medio de la captura de “algunas cabezas ‘plebeyas’” (77): la captura de Tony, cuya presencia en la falsa escena del crimen parece cronometrada, da pie a la seguridad de Chepo y Cuca, quienes podrán seguir delinquiendo sin repercusiones. Así el agente que se transformará en el chivo expiatorio contiene tanto las características de la víctima (es el personaje masculino que se ha feminizado) como las del victimario (Girard 32), pues ha convertido, de igual manera, a Blanca en su objeto de deseo.

La sistematización del miedo, pues, se percibe alrededor de una serie de agentes que permiten la generación y permanencia de un ciclo: el terror surge, se ejecuta a un chivo expiatorio, y se aligera el caos temporalmente, por lo menos hasta que el terror vuelve a surgir de las manos de alguno de los seres de la escala superior. Debido a esto, es frecuente que en las poéticas sobre el narcotráfico se encuentren personajes letrados como actores esenciales cuya importancia consiste en el recuento de los daños, siempre en la forma del halago hacia el narco quien, las más de las veces, ha comisionado la noticia (Fuentes 49). En *Sol blanco*, el sonido proveniente del televisor ejecuta ese papel en tanto se coordina y sincroniza con las explosiones violentas de Chepo y Cuca, los dos personajes masculinizados dentro de la obra; así, al instante en que Chepo golpea el aparato del cuartucho de Cuca, se escucha al cronista que relata el partido de fútbol: “¡Hijo, qué golpe, eso amerita expulsión o por lo menos tarjeta...!” (64), exaltando el alcance del golpe de quien es el cabecilla en turno. Lo mismo sucede, y de manera bastante más alarmante, cuando “Blanca patalea, intenta zafarse. Es levantada en vilo y azotada con fuerza sobre la televisión” (75), el cronista celebra la violencia infligida sobre su cuerpo: “¡Gool! ¡Gool! ¡Gooooo!” (*ibídem*).

En *Sol blanco*, el miedo y el espacio se construyen como reflejos el uno del otro. De esta manera, donde hay miedo existe también un espacio particular que se configura según el miedo planteado. Ya Curiel y Salazar consideran que “nuestros escenarios cotidianos se caracterizan por la presencia de lo violento” (23), lo que ha provocado reacciones específicas para cada lugar. Kevin Lynch considera que las imágenes espaciales, además de servir como referencias prácticas se convierten en estímulos emotivos para el individuo (13), estímulos que pueden ser compartidos por los integrantes de un mismo grupo (16). De acuerdo con la percepción contracultural de los personajes, en lugar de recurrir a la automática “búsqueda de la calle ‘principal’” (66), los sujetos endriagos de *Sol blanco* encuentran en la periferia un lugar seguro. Así, el hogar de Cuca se significa en relación con los individuos que se acercan a él: aunque para Blanca en un principio la casa periférica resulta un refugio –“ahí estaré más segura” (Zúñiga 55), advierte Blanca a Tony–, tan pronto los personajes masculinos la invaden se convierte en la amenaza donde el personaje encontrará la muerte. Esta periferia se convierte en “una tierra de nadie” (81),

donde los cuerpos victimizados no encuentran la justicia. El miedo se construye en tanto Blanca se enfrenta a Cuca y Chepo: el deseo viril de poseerla se resuelve en la amenaza de “absorber al yo”, de “verse incorporado por el cuerpo del otro” (Ahmed 107).

La discordia que existe entre los personajes respecto a la posesión de Blanca permite que ella encuentre refugio en un “objeto de amor, que se convierte en una defensa contra la muerte” (113). Blanca transita entre la cercanía con Cuca y con Tony: en ella encuentra el refugio de lo femenino –“Nunca te voy a olvidar” (Zúñiga 71), le confiesa culminado el acto sexual– y en Tony ve la posibilidad del escape –“No puedo regresar con Chepo, ya sabe...” (54)–.

El resto de los espacios se configuran también según la percepción de los personajes. Lynch identifica una serie de elementos propios de la ciudad: entre ellos destacan las sendas y los nodos: las primeras se refieren a conductos que permiten la movilidad (62); los segundos son las convergencias de estas sendas (*ibídem*). El transporte resulta primordial en *Sol blanco* en tanto representa el tráfico de las muñecas cargadas con cocaína. Sin embargo, se muestra aún más decisivo en los nodos, debido a que ellos adquieren una personalidad propia al relacionarlos Blanca con el miedo estimulado por la amenaza de los retenes. Los caminos se vuelven, así, un foco de intimidación donde el crimen de portar droga no representa la principal preocupación, sino la posibilidad del hostigamiento sexual (Zúñiga 69-70). Lynch plantea también la existencia de mojones, “puntos de referencia que se consideran exteriores al observador” (98): las garitas por las que Tony transita permiten identificar el lugar fronterizo. Esto propicia que los espacios de *Sol blanco* sean reconocibles: ubicados en Ciudad Juárez, los personajes se desenvuelven en la ciudad sin necesidad de nombrarla.

Conclusiones

En su manifiesto sobre el ciclo escénico de 1995-97, Vicente Leñero consideró que el Teatro Clandestino daría como resultado obras “destinadas a olvidarse y desaparecer [...] pero que cumplan el propósito de testimoniar, hoy, lo que padecen los mexicanos” (“Manifiesto” 15). La obra *Sol blanco* que, como se dijo, formó parte de dicho ciclo, fue publicada también en la *Obra reunida* de Antonio Zúñiga. Aunque pareciera que su existencia, como lo pronosticó Leñero, fue olvidada, sostengo que *Sol blanco* sigue vigente. No sólo retrata la frontera como un espacio donde la injusticia y la impunidad encuentran cabida gracias a un sistema que así lo ha planteado, sino que retoma problemáticas que por ser tabú permanecen silenciadas: el papel de las mujeres dentro del mundo del narcotráfico, los feminicidios efectuados contra aquellas que se encuentran en calidad de “delincuentes”, negando así cualquier posibilidad de justicia, y los sacrificios perpetrados por religiosida-

des alternas, de los cuales poco se habla, encasillándolos en lo sobrenatural y antinatural y negando su probable relación con el sistema capitalista y patriarcal.

Sol blanco acierta, además, en la construcción de sus personajes arquetípicos, que reaccionan únicamente cuando el más débil entre ellos se levanta. Los personajes se conforman a partir de los imaginarios sociales edificados alrededor de la imagen del narcotraficante: el discurso oficial, encabezado por las autoridades, se enfrenta con la identidad que proyectan los miembros del sicariato, por lo que los personajes contruidos por Zúñiga contribuyen a la puesta en duda de su verdadera identidad, criticando de manera efectiva lo que el imaginario colectivo ha planteado sobre los narcotraficantes. También, acierta en el planteamiento de un sistema que no por ser contracultural deja de ser machista: al contrario, los personajes se polarizan hacia lo masculino o lo femenino en tanto cada una de estas categorías representa la oportunidad de continuar sobreviviendo. Así, la libertad se antoja un constructo masculino mientras que el feminicidio parece convertirse en el resultado directo de la desobediencia femenina. Las sexualidades se esbozan como momentos límite dentro de la obra, a partir de los cuales los personajes que detentan la masculinidad parecen tener más o menos poder en relación con Blanca, cuya posesión, al igual que la posesión de las muñecas, viriliza al individuo. Blanca se entiende como una mujer-trofeo cuya ostentación anima la masculinidad y, por tanto, el valor del individuo, ya sea Chepo, Cuca o Tony. Sin embargo, esta posesión conlleva también la degradación de Blanca: convirtiéndose en mula, la violación que sobre su cuerpo se ejerce es la prueba a la que se enfrentan las identidades del narcotráfico.

La narcocultura se entiende entonces como una inversión total de los valores de la cultura socialmente establecida. Se configura como una caricaturización de la realidad en tanto los sujetos crean una serie de identidades que comulgan entre la cultura de la que no pueden desprenderse y aquella promovida por el mundo del narcotráfico. La religión se vuelve esencial para subsistir dentro de este mundo, puesto que comprende una serie de comportamientos entre los que destaca el entendimiento que sobre la muerte se tiene. Llevada a la periferia, la narcocultura se ambiciona como un método por el cual puede llegarse a la riqueza fácil a través de un estilo de vida específico y una estética determinada. De esta manera, el nombre que ofrece Chepo a Blanca al pedirle que permanezca a su lado, “la reina de las polvaredas”, no hace más que reafirmar la sistematización del narcotráfico: la polvareda no refiere únicamente al estado en el que se muestra la cocaína que Blanca transporta dentro de las muñecas, sino a la presencia riesgosa, casi efímera, que la mujer detenta en una ciudad tan cambiante que el polvo se levanta y huye.

Fuentes consultadas

- Acosta Viera, Judith Esmeralda. "Teorías sociales y mujeres que delinquen". *Mujeres en el tráfico minoritario de droga en la frontera México-Estados Unidos: exclusión, poder y riqueza*. Tesis de maestría en Desarrollo Regional, El Colegio de la Frontera Norte, 2012, pp. 7-28.
- Adame, Domingo. "Presentación". Vicente Leñero y Antonio Zúñiga. *Teatro clandestino*, editado por Guadalupe de la Mora y Marco Antonio García Delgado. Ciudad Juárez: Alborde Teatro, 1999, pp. 11-13.
- Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. Traducido por Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad de México: UNAM, 2015.
- Astorga, Luis. *Mitología del "narcotraficante" en México*. Ciudad de México: UNAM/Plaza y Valdés, 1995.
- Becerra Romero, América Tonantzin. "Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México". *Culturales*, vol. 6, 2018, pp. 1-36.
- Chesnut, Andrew. "Prólogo". *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*, coordinado por Alberto Hernández Hernández. Tijuana/San Luis Potosí: El Colegio de la Frontera Norte/El Colegio de San Luis, 2017, pp. 9-11.
- Curiel García, Martha Mónica y Salvador Salazar Gutiérrez. "Colonizar la(s) fatalidad(es)". *Ciudad abatida. Antropología de la(s) fatalidad(es)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012, pp. 15-53.
- Diéguez, Ileana. "El cuerpo roto/escenarios del necropoder". *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: AUNL, 2014, pp. 110-164.
- Diéguez, Ileana. "Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos". *Investigación Teatral*, vol. 3, núm. 5, 2013-2014, pp. 9-28. Disponible en línea: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951>
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.
- Galicia, Rocío. "Asimilación de la realidad política en la dramaturgia y formación de teatros regionales. Teatro del Norte". *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano. Siglos XX y XXI*, compilado por Gabriel Yépez. Ciudad de México: CITRU, 2013, citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/43.html, consultado el 10 de julio de 2020.
- Galicia, Rocío, "La dramaturgia actual del Norte de México". *Banco de recursos*, weknow, recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques//rocio_galicia1.pdf, consultado el 10 de julio de 2020.

- Galicia, Rocío. "Los santos apócrifos en la dramaturgia del norte de México". *KARPA 2.2. Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 2009, www.academia.edu/7737338/Galicia_Roc%3%ADo_Los_santos_ap%3%B3crifos_en_la_dramaturgia_del_Norte_de_M%3%A9xico_, consultado el 12 de agosto de 2020.
- Girard, René. "Los estereotipos de la persecución". *El chivo expiatorio*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986, pp. 21-34.
- Hernández Hernández, Alberto. "La Santa Muerte. Espacios cultos y devociones". *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*. Tijuana/San Luis Potosí: El Colegio de la Frontera Norte/El Colegio de San Luis, 2017, pp. 13-29.
- Jiménez Valdez, Elsa Ivette. "Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida". *Región y sociedad*, núm. 4, 2014, pp. 101-128.
- Leñero, Vicente. "Todos somos Marcos". *Vivir del teatro*. Ciudad de México: FCE, 2012, 0-ebookcentral-proquest-com.lib.utep.edu/lib/utep/detail.action?docID=4559434, consultado el 10 de octubre de 2019.
- Leñero, Vicente. "Manifiesto del Teatro Clandestino". *Teatro clandestino*, editado por Guadalupe de la Mora y Marco Antonio García Delgado. Ciudad Juárez: Alborde Teatro, 1999, p. 15.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Traducido por Enrique Luis Revol, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- Monárrez, Julia. "El feminicidio sexual sistémico: de lo general a lo particular". *Trama de una injusticia. Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana/Ciudad de México: El Colegio de la Frontera Norte/Porrúa, 2009, pp. 89-149.
- Moreno, Iani del Rosario. "Narcoteatro: An Aesthetic of Fear". *Theatre of the Borderlands. Conflict, Violence and Healing*. Lanham: Lexington Books, 2015, pp. 115-160.
- Nieto, Omar. "Literatura y narcotráfico: los primeros encuentros". *Milenio*, 21 de febrero de 2015, www.milenio.com/cultura/literatura-y-narcotrafico-los-primeros-encuentros, consultado el 10 de julio de 2020.
- Ovalle, Liliana Paola y Corina Giacomello. "La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino". *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, núm. 24, 2006, pp. 297-318.
- Partida Tayzan, Armando. "La cultural regional: detonador de la dramaturgia del Norte". *Latin American Theatre Review*, vol. 36, núm. 2, 2003, pp. 73-93.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "Sol blanco". *Proceso*, 20 de diciembre de 1997, www.proceso.com.mx/177129/sol-blanco, consultado el 30 de septiembre de 2019.
- Salcedo, Hugo. "Teatro y literatura dramática en el norte de México". *Jornada Semanal*, 27 de mayo del 2001, www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-salcedo.htm, consultado el 10 de julio de 2020.

- Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- Segato, Rita Laura. “¿Qué es un feminicidio?”. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*, compilado por Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar. Ciudad de México: UNAM, 2008, pp. 35-48.
- Valencia, Sayak. “This is what the worship of death looks like: Capitalismo Gore, TLCAN y máquina feminicida”. *iMex* 9, 2016, pp. 106-118.
- Valencia, Sayak. “En el borde del *border* me llamo Filo: Capitalismo *gore* y feminismo”. *Discursos fronterizos de la cultura popular*, compilado por Clara Eugenia Rojas Blanco, vol. 1. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2010, pp. 251-278.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.
- Vargas Montero, Guadalupe. “De devoción tradicional a culto posmoderno. La Santa Muerte en el norte y sureste mexicano (Ciudad Juárez y Veracruz)”. *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*, coordinado por Alberto Hernández Hernández. Tijuana/San Luis Potosí: El Colegio de la Frontera Norte/El Colegio de San Luis, 2017, pp. 109-137.
- Zavala, Oswaldo. “Introducción. La invención de un enemigo formidable”. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso, 2018, pp. 9-24.
- Zúñiga, Antonio. “Sol blanco”. *Teatro clandestino*, editado por Guadalupe de la Mora y Marco Antonio García Delgado. Ciudad Juárez: Alborde Teatro, 1999, pp. 47-66.
- Washington Valdez, Diana. “Ciudad Juárez y la cultura del sacrificio”. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*, coordinado por Marisa Belausteguigoitia y Lucía Melgar. 2ª ed. Ciudad de México: UNAM, 2008, pp. 49-65.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La comunicación entre actor y espectador: una aproximación al psicoanálisis

Iván Zúñiga Vargas*

* Investigador independiente, México.
e-mail: ivansellama@outlook.com

Recibido: 15 de enero de 2020

Aceptado: 06 de julio de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2656>

La comunicación entre actor y espectador: una aproximación al psicoanálisis

Resumen

Este artículo se plantea una búsqueda de los vínculos que surgen entre actor, espectador y público en base a los escritos de Luisa Josefina Hernández en torno a un teatro trágico desde la perspectiva aristotélica, un teatro que nos lleva a desentrañar lo más sublime y lo más oscuro de nosotros mismos. A partir de la confrontación de la fórmula básica del código teatral de Erika Fischer-Lichte y las teorías de Lacan sobre el inconsciente, se propone un modelo de la comunicación en el teatro con el fin de evidenciar la complejidad psíquica del fenómeno escénico.

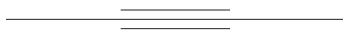
Palabras clave: teatro; representación; neurosis; poética; Aristóteles.

The Communication Between Actor and Spectator: a Psychoanalytical Approach

Abstract

This article addresses how theatrical communication takes place between performers and spectators, seeking the links that are established between them. The author picks up Luisa Josefina Hernández's vision of a tragic theater from the Aristotelian perspective, a theatre that leads us to unravel the most sublime and the darkest in ourselves. Starting from the confrontation of the basic formula of Erika Fischer-Lichte's theatrical code and Jacques Lacan's theories about the unconscious, the author proposes a model of communication in theater that demonstrates the psychic complexity of the phenomenon.

Keywords: Theater; representation; neurosis; poetics; Aristotle.



La comunicación entre actor y espectador: una aproximación al psicoanálisis

La contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño, al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen

(Freud 1).

El teatro, en sus diferentes formas, constituye una actividad humana intrínsecamente relacionada con la naturaleza psíquica del sujeto. Una relación que puede intuirse –como planteó Aristóteles– en la capacidad nata de mimetizar y la predisposición al juego por parte del infante, tanto en la formación de sociedades como en la institución de roles y jerarquías. Mientras los procesos de adaptación de las artes en sus contextos se han complejizado, el teatro, que siempre está en crisis, se ha enfrentado en repetidas ocasiones a la sentencia de una inminente desaparición frente a las nuevas tecnologías y medios masivos de distribución de contenidos.

Ante esta situación han proliferado, por un lado, el teatro ligero y de entretenimiento simple: la comedia comercial moderna, la ausencia de acción, el discurso panfletario, etcétera; por otro lado, encontramos una variación llamada “conceptual” asociada a las formas posmodernas de hacer teatro, que van desde la mera exposición de ideas plásticas hasta la desintegración de la noción de sujeto.

Hasta cierto punto, en la escena mexicana aún se conserva un impulso de búsqueda, aunque cada vez hay menos interés por parte del público en presenciar obras que no pasen de la

superficie, la anécdota simple o inmersa en el abismo de lo subjetivo, relativizando el propósito del teatro. Son contados los creadores que conservan una relación vital con la escena, que buscan el enlace con las pasiones, con lo sublime y lo oculto del espectador, a consciencia de que el único canal efectivo para ello es la implicación de quien encarna el discurso, el actor expuesto frente a sí y frente al otro, otro compañero, otro espectador, *otro* inconsciente.

Por ello la necesidad de voltear al origen (la tragedia griega) nos encuentra una y otra vez mientras buscamos una poética que mantenga al sujeto en todas sus facetas como la unidad mínima de donde surge y, a veces, hacia donde se dirige el teatro. El actor y el espectador constituyen los pilares del acontecimiento teatral, forman una comunión que ocurre en el teatro como en el psicoanálisis: el deseo es el deseo del otro, y, “desear el deseo del otro, supone colocarme a su servicio” (Asensi).

Este artículo considera los elementos imprescindibles en el acontecimiento teatral:¹ el actor y el espectador. Partimos de una base clave, el surgimiento del drama vinculado a la capacidad humana de identificación con el otro y su efecto en el espectador, la catarsis aristotélica.

Para profundizar en ello, será indispensable recurrir al psicoanálisis y considerar los estudios previos de la relación entre actor y espectador desde distintas perspectivas. Este panorama nos ayudará a sustentar un modelo de comunicación en el acontecimiento teatral, colocando a los asistentes² como punto central.

La relación entre actor y espectador ha sido mitificada durante generaciones de directores y actores empíricos, se encuentra rodeada de conceptos vagos como “magia” o “misticismo”, que sólo sugieren que se trata de un fenómeno inexplicable cuya definición se encuentra fuera de alcance. Los trabajos de Otto Berdiel y Gustavo Geirola, que abordan la relación de la teatrología y el psicoanálisis, tanto en el ensayo teatral como en la creación de círculos de investigación en torno a estas disciplinas, aún no se han centrado en analizar específicamente el vínculo psíquico que se establece entre el actor y el espectador.

Partimos entonces de la relación ya explorada entre teatrología y psicoanálisis, para después aventurar un modelo de comunicación teatral con los conceptos recabados, tomando como punto de partida la concepción de catarsis en la *Poética* de Aristóteles desde la perspectiva de la dramaturga e investigadora mexicana Luisa Josefina Hernández, algunos de los conceptos incluidos en el “Grafo III” de Lacan, “El inconsciente”, y la fórmula

¹ Jorge Dubatti refiere con este término a la singularidad del teatro, donde el acontecimiento sucede en tres momentos: acontecimiento convivial, acontecimiento del lenguaje o poético, y acontecimiento de la constitución del espacio del espectador (“Cultura teatral”).

² Jorge Dubatti en *Filosofía del teatro I* utiliza el término “asistentes” para aludir tanto a los actores, que brindan su asistencia para que el acontecimiento se lleve a cabo, como a los espectadores, que asisten presencialmente al mismo.

básica del código teatral propuesta por la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte: “A representa a X mientras S lo mira” (99). Como veremos a lo largo del artículo, los conceptos tomados del psicoanálisis no sugieren una praxis psicoanalítica en el teatro, sino que se les adapta con el fin de utilizarlos para explicar la comunicación en el teatro.

Estas bases han sido elegidas dada su naturaleza sintética, esto nos permitirá operar los conceptos con la mayor claridad posible. El Grafo III, que es también conocido como el Grafo del neurótico, se sustenta en los estudios derivados del complejo de Edipo. Éste, por su parte, toma su nombre del análisis hecho por Freud para establecer la institución del sujeto psíquico, específicamente de la personalidad neurótica (como veremos, el sujeto trágico en la teoría del drama tiene estructura neurótica). La fórmula de Fischer-Lichte nos permitirá entonces hablar de dos sujetos neuróticos con una estructura topológicamente similar.

Se nos presenta también la necesidad de esclarecer nuestra postura técnica sobre la diferencia entre el personaje (en este caso desde un abordaje trágico) y el actor. Veremos que, con base en la *Poética* de Aristóteles, se habla de un actor asumiendo unas circunstancias hipotéticas dentro de tres unidades básicas: un espacio, un tiempo y unas acciones determinadas, sin olvidar que lo hace desde sí mismo, es decir, no “deja de ser él mismo para ser otro en el escenario”, su constitución como sujeto psíquico es inalterable. El concepto de personaje, por lo tanto, es la conjunción de los rasgos (físicos y de carácter) que adopta el actor en la convención ficticia.

Del mismo modo, cabe aclarar que, aunque la discusión entre texto y representación abordada por Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* se hace presente al hablar de la relación entre psicoanálisis y teatro (ya que los primeros cruzamientos entre estas disciplinas surgieron del teatro como literatura), aquí no se pretende disertar ni disipar las claras diferencias entre éstos, sino dar soporte a la construcción de un modelo de comunicación, el cual ocurre durante la representación, a partir de la visión trágica que ofrece el drama como literatura en la tragedia griega, es decir, se considerará al teatro en ambas dimensiones para establecer el vínculo con el psicoanálisis.

Es en este punto donde analizamos la identificación, que en apariencia es con el discurso y proceder del personaje del texto, pero también a partir del tratamiento e interpretación que el actor es capaz de otorgarle (y otorgarse) a/en la vivencia del personaje. Tanto actores como espectadores se enfrentan a la vivencia de la realización de sus deseos no cumplidos, liberando así lo reprimido a través de la catarsis (aristotélica):

Aquí, la condición previa para que se dé el goce es que también el espectador sea un neurótico. En efecto, sólo a un neurótico podrá depararle placer la liberación y, en cierta medida, también la aceptación consciente de la motivación reprimida, en vez de despertar su repulsión, como ocurrirá con toda persona no neurótica (Freud 4).

El presente estudio analiza la relación entre actor y espectador, acotados a la personalidad neurótica, que es la que se estructura en el personaje trágico. Estas condiciones, además de cimentar las bases de la investigación, develarán la vigencia del teatro trágico como inherente al ser humano.

Sobre los cruzamientos entre psicoanálisis y teatro

La relación entre teatro y psicoanálisis cuenta con una larga historia en ambas disciplinas. No debe extrañarnos que las aproximaciones del psicoanálisis a la psique humana encuentren tantas referencias en el teatro, específicamente en la tragedia, ya que el mismo Freud fundó pilares de su teoría en el análisis de célebres personajes trágicos: Edipo y Electra.

Ya desde los inicios de la tragedia griega nos encontramos con una figura de oficio curiosamente semejante al de la lectura psicoanalítica: el oráculo, que al escuchar el discurso de Edipo es capaz de advertir la mala fortuna de su familia, y “dictaminar” el destino fatal de Layo y la deshonra de Yocasta a manos de su hijo:

Pese a la desmentida de los padres adoptivos, Edipo decide consultar al oráculo de Delfos que pronuncia que matará al padre y se acostará con la madre. Para evitar que la maldición se cumpla, deja Corinto, pero en un altercado mata a Layo, sin saber que es su padre... [...] El paciente consulta al psicoanalista por vivir en una tragedia que se obstina, sin saberlo, en repetir. Así como Edipo, se rebela contra el destino marcado por el oráculo... (Wechsler 18).

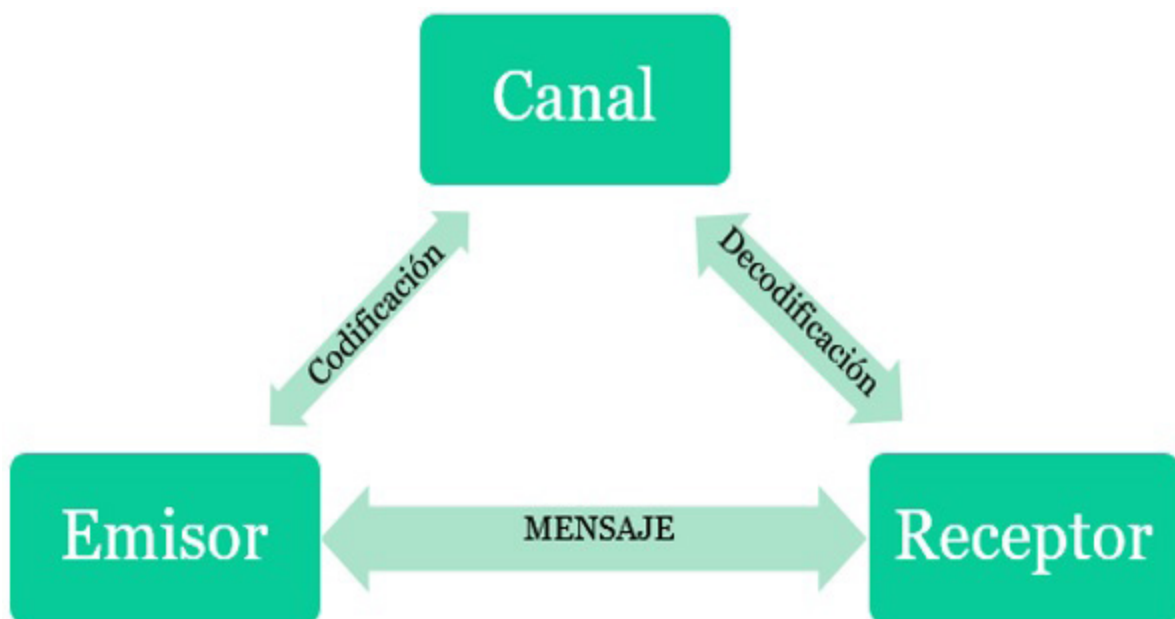
Esta noción del destino fatal, presente en la tragedia griega y que es condición para que suceda la fórmula aristotélica de la catarsis, será fundamental para el psicoanálisis y el principio de la teoría de la repetición neurótica, donde Freud toma como héroe trágico moderno a Hamlet, quien, al enfrentarse con el cumplimiento de sus deseos reprimidos en la figura de su tío el usurpador Claudio, desarrolla un síntoma neurótico que le hará postergar la decisión de matar a Claudio, ya que esto supone su propia destrucción.

Más tarde, Lacan recurriría a *Antígona* de Sófocles para referir su trabajo sobre la ética del psicoanálisis y hablar de la pulsión de muerte: “Pero siniestra sería también la pasión que lleva a Antígona (es aquella que ya apunta hacia la muerte, dirá Lacan) a cruzar el límite de lo bello y entregarse a la pulsión de muerte” (Casanova 85). Actualmente, el director e investigador argentino Gustavo Geirola desarrolla su teoría de la *Praxis teatral*, fundamentándola en la relación entre teatro y psicoanálisis, operando conceptos psicoanalíticos sobre el ensayo teatral con una lectura lacaniana.

La comunicación en el teatro

En lo que respecta a la comunicación teatral, directores como Konstantín Stanislavski, Peter Brook y Jerzy Grotowski, entre otros, hicieron énfasis en la importancia de asumir al teatro como un proceso de comunicación compleja; sin embargo, se ha realizado poca investigación al respecto. Autores como Manuel F. Vieites, que en “Teatro y comunicación” recopila algunas nociones al respecto, y Tadeusz Kowzan, que establece los trece signos teatrales, se han aproximado a la investigación del tema. Vieites plantea las posibilidades que surgen del estudio del teatro como comunicación, mientras Kowzan se dirige a los elementos semióticos del teatro.

Para adentrarnos en el terreno de la comunicación, hemos de acudir al modelo del lingüista Roman Jakobson, aunque existen modelos más complejos en lo que se refiere a la comunicación de medios masivos que pueden adaptarse más al acontecimiento teatral, dado el aparente rol pasivo del espectador. El origen saussureano del modelo de Jakobson nos atañe, precisamente, porque el Grafo III de Lacan también se desprende en un principio del modelo del signo de Saussure. Representado para nuestros fines de la siguiente manera:



Modelo de comunicación de Jakobson. Elaboración propia.

Según este esquema, la comunicación es un proceso de estímulo-respuesta entre interlocutores condicionados al conocimiento de un código, que se transmite a través de un canal definido. Su limitante radica en que el receptor cuenta con un papel activo y equiparable con el del emisor, y transportado al teatro, el espectador sería relegado a la pasividad de la pura recepción, imposibilitando la réplica y la participación en la producción de mensajes. Por otro lado, respecto a este modelo estaríamos obligados a colocar un emisor múltiple, ya que la construcción del aparato escénico (entiéndase el total de mecanismos materiales y conceptuales en la escena) proviene de un conjunto de creativos que intervienen para su concepción.

Efectivamente, se ha codificado un mensaje que se va a transmitir mediante el acontecimiento teatral, el cual va a ser leído y decodificado por el receptor (los espectadores que, como ya vimos, estarán imposibilitados para acreditar o confirmar el contenido del mensaje). Bajo este esquema se nos presenta la pregunta sobre si cabe hablar de comunicación teatral:

Sin embargo, Mounin, en *Introducción a la semiología*, trasladaba al campo de la investigación teatral cuestiones substantivas y dos casos para el estudio. En el capítulo titulado “La comunicación teatral”, cuestionaba, en primer lugar, la posibilidad de hablar de “lenguajes” de la escena, para luego preguntar “si el espectáculo teatral es comunicación o no” (1972: 100, 101). A pesar de la provocación que suponía afirmar que en teatro no cabe hablar de comunicación, pocos estudios han intentado ir más allá de afirmar la dimensión comunicativa del teatro en la relación actor/espectador (Vieites 1155).

Bajo esta afirmación y utilizando la fórmula básica del código teatral, de Fischer-Lichte, comienzo a sentar la primera base respecto a la noción del personaje: hablamos de un actor que asume un rol dentro del juego dramático, al que corresponde un cierto carácter, una identidad ficticia. El personaje surge de la interpretación que hace el actor de estas características y circunstancias dadas, la cual partirá de sus propias posibilidades e historia, es decir, será resultado de una potencia de sí mismo:

$$X(S) = (A)^X$$

Modelo de la comunicación teatral de Fischer-Lichte. Elaboración propia.

A (actor) representa a X (personaje), mientras S (espectador) lo mira (Fischer-Lichte), graficado de esta manera para fines explicativos, donde X es potencia de A como bien podría serlo de S y éstos ocupan una posición semejante frente a tal potencia.

Si bien, hablar de la comunicación en el teatro nos coloca frente a un abismo de complejidades, es aquí donde el psicoanálisis ofrece un soporte. Para Lacan, el significante se desprende de la concepción saussureana que tanto ha prevalecido en la teoría teatral: la noción del signo como la correspondencia entre un significado y un significante, para convertirse en una entidad autónoma que logra un sentido a partir de situarse como eslabón de una cadena hecha de significantes. “Esto le permite a Lacan pensar la cadena significativa como diciendo incluso más de lo que se quiere decir, y hasta diciendo incluso otra cosa de lo que se quiere decir” (Geirola 5).

Para fundamentar esta postura, parafraseo a Manuel Asensi cuando habla del discurso del Otro –que aquí es articulación inconsciente de significantes– en la teoría lacaniana, con un ejemplo simple: es común pensar que cuando yo leo una novela estoy leyendo al autor; sin embargo, la sanción que ese mensaje recibe de mi propio código al momento de la lectura implica que, de hecho, estoy leyendo a ese otro ubicado en mi propio inconsciente y, si vamos más allá, el mismo autor escribe más que de lo que es consciente.

Esto colocaría al actor y al espectador en el mismo plano de “lectura” del personaje. Si ambos acuden al texto, ocurre lo dicho por Freud en “Personajes psicopáticos en el teatro”: aunque en el poema épico resulta mucho más fácil la identificación con el héroe, en la representación se apuesta por la modificación emocional que provoque en el espectador el terror y la compasión. Aquí se nos presenta la separación entre texto y representación: el actor va a comunicar aquello que dejó de ser texto para ser actuación, y lo va a comunicar a través de sí mismo dentro de la convención ficcional, es decir, encarnará las acciones trágicas: transgrediendo la ley y la voluntad divina hacia el cumplimiento de sus deseos (a lo que el espectador reaccionará con terror por el castigo que sabe que aquello supone) para desencadenar su destrucción (provocando, así, la compasión en el espectador).

Aquí, la visión trágica es indispensable, pues la efectividad del mensaje estará ligada a la estructura dramática. Retornando así al acontecimiento del lenguaje, ya que efectivamente sucede en una representación desprendida de un texto, por medio de la transmisión de la palabra y de la situación anecdótica definida por el (los) dramaturgo(s), quienes aportan su interpretación en el proceso creativo y diseñan la lectura que se pretende ofrecer al espectador.

En su teoría de la praxis teatral, Geirola nos habla en primer lugar de distintas dramaturgias: de autor, de director, de actor y creación colectiva; y en segunda, de máscaras espectatoriales como la posibilidad de producir un diseño psicótico, perverso o neurótico para la visión del espectador. Como se advirtió en un principio, el presente acercamiento parte del supuesto de un espectador neurótico.

Recapitemos lo enunciado hasta aquí para concretar las bases del modelo en cuestión: Existe un acontecimiento teatral entendido en sus tres momentos: (a) convivial, en tanto que requiere la asistencia (presencia y colaboración) de un ejecutante y un espectador; (b) de len-

guaje, debido a la emergencia de la palabra (que no depende de su pura enunciación fonética, sino de su colocación en la cadena significante), aquí juega el registro simbólico, en la posibilidad de estructurar mediante el lenguaje. Y (c) acontecimiento de la constitución del espacio del espectador, en tanto se diseña la visión del receptor. Es indispensable entender el lenguaje no como la mera enunciación de palabras, sino como una estructura de interpretación. Por ejemplo, en el “teatro sin palabras” éstas no se emiten vocalmente, pero el registro simbólico se estructura y encuentra lógica consciente a través de palabras, es decir, el actor desarrolla sus acciones a partir de un discurso previamente ensayado, el espectador “lee” dicha acción y pone en palabras aquello que interpreta a partir de ello.

El receptor se convierte en algo más que un espectador pasivo, ya sea que acuda a un teatro “participativo” o a un montaje realizado con convención de la cuarta pared. La lectura espectral responde de un modo u otro al mensaje que se le ofrece, participa en la comunicación desde el momento en que asiste y se coloca ante un hecho escénico, disponiendo (consciente e inconscientemente) sus propias emociones al seguimiento del héroe. La identificación que experimenta el espectador es una aspiración que surge de la necesidad de ser protagonista de su propia vida, con la seguridad de resultar ileso y abriendo así paso al placer (que deviene en placer estético).

El personaje trágico, la visión trágica y su encuentro con el sujeto trágico

La estructura del personaje trágico, según la teoría de los géneros de Luisa Josefina Hernández, nos presenta al héroe como un individuo lleno de virtudes y con un defecto que lo llevará a tomar una decisión trágica. Es este rasgo el que desemboca en su destrucción, ya que, tal como le sucede a Aquiles, una insignificante grieta es la que vulnera toda la estructura.

Hablamos de un personaje complejo, aunque aquí no existe una relación con los motivos inconscientes ni se habla de la voluntad del personaje sino de destino, de decreto universal y de una coacción divina. Al mirar esta estructura desde el psicoanálisis, veremos que se trata del reino del significante, pues su motivación (la del personaje) surge de una carencia que produce una necesidad y ésta a su vez se encarna en una demanda. Demanda que no alcanzará a suplir la necesidad; es esta operación la que dejará como resultado un deseo de algo que el héroe no posee (y no puede poseer), que lo llevará a tomar decisiones, equívocas o no, ya que en palabras de Lacan: “nuestros actos fallidos son actos que triunfan” (386), para finalmente alcanzar su propia destrucción. Esta condición permite al actor asumir las acciones del personaje desde su ser psicológico (no psicologizando al personaje, sino a través del tránsito vivencial por los estados de decisión).

En la tragedia, es la destrucción lo que restaura el orden universal (social), según lo instituido por los dioses. Aquí se hace presente la extensión de la visión trágica hacia la comedia, ya que ésta –pese a tener una estructura aparentemente inversa con un héroe colmado de vicios y defectos, pero con una sola virtud– tomará un sesgo trágico al desencadenar en el ridículo de aquél, en su exposición frente a la muchedumbre, reafirmando también la escala de valores instituida por la sociedad. Vemos entonces que la visión trágica está separada de la tragedia como género literario, y que ésta se concibe en los principios de dualidad y ambivalencia como motor de las acciones humanas.

La figura del héroe trágico supone que se trata necesariamente de un individuo digno de la admiración del clan al que pertenece, elevado, ejemplar y respetable, lo que le otorga un estatus y una imagen social superior. Este rasgo constituye, en la identificación, la percepción de sí mismo del espectador, cuya imagen de honor y dignidad se ha construido a partir de reprimir aquellos deseos que no quiere reconocer.

El sujeto trágico del psicoanálisis lacaniano está constituido por tres registros que se entrelazan: (a) el registro imaginario que se instaura en el estadio del espejo, la imagen del yo formada por el reflejo del otro, de condición abstracta donde se ubica la percepción; (b) el registro simbólico, donde se le da estructura a lo imaginario y donde se ubica el lenguaje pero también la Ley (el terreno del significante), y (c) el registro de lo real, que es inalcanzable pero fáctico, en el sentido de que no se le puede asignar un fonema o una representación porque es el objeto mismo (al asignarle una representación pasará al registro imaginario o al simbólico). En la intersección de estos tres registros se encuentra el objeto *a*, objeto del deseo que no alcanza su realización.

Es precisamente en la institución de estos tres registros, según Lacan, donde se origina la falta, esa carencia que lleva al sujeto a emprender acciones en busca de la completud. Es importante aquí advertir la represión original que inaugura el inconsciente: el complejo de Edipo se establece con la aparición de la Ley del padre, es decir, cuando el padre interviene para declarar la prohibición de la relación incestuosa con la madre que, si bien en algún momento sí que es genital, no supone el total del fenómeno libidinal por aquel primer Otro que es la madre, quien trae el lenguaje y lo transmite; por ello, se entiende que el lenguaje precede al sujeto:

Freud concibe por tanto el inconsciente como una memoria de huellas que insisten entre la percepción y la conciencia, lugar donde Lacan sitúa al Otro del inconsciente. El inconsciente por tanto conforma un saber que no se sabe, un saber que no está a disposición del sujeto y que, sin embargo, va a dar marco a su deseo y a sus modos de satisfacción. El inconsciente se estructura como una serie de represiones atraídas por un primer núcleo que constituye la represión original (Gonzales párr. 15).

Dichas represiones van a dialogar de manera permanente con el discurso del sujeto, o más bien a irrumpir con éste, de modo que para el psicoanálisis los sesgos en el discurso son aquellas grietas que dejan entrever lo que se dice detrás de lo que se cree que se dice. A pesar de ser una teoría para la clínica psicoanalítica, conviene preguntar: ¿Estas estructuras son expuestas cuando alguien se coloca como espectador de un hecho teatral? Ante la exaltación de las emociones y al presenciar de manera directa la ruptura de la ley, ¿cuánto de lo que el espectador no dice se revela (a sí mismo o al acontecimiento)?

[...] aunque no cabe duda de que se trata de un encuentro con lo real, en el sujeto neurótico éste va a estar necesariamente modulado, filtrado, paliado, y en directa relación con las huellas inconscientes de cada cual, que van a imprimirle diferente significación. El peligro exterior estará en el neurótico en íntima relación con el peligro interior (Gonzales párr. 20).

De la necesidad a la repetición inconsciente y la imagen del yo

En este punto se hace necesaria la presentación del Grafo III de Lacan, que será el que servirá de soporte ante estos cuestionamientos. Cabe reiterar lo acotado en un principio: no se trata de llevar la clínica psicoanalítica al acontecimiento teatral y revelar en el actor y el espectador aquello que sólo puede ser alcanzado mediante el análisis; el objetivo aquí es más bien tomar de la teoría psicoanalítica sobre el inconsciente aquellos conceptos que, adaptados, permitan operar en la consideración de la comunicación en el teatro. Geirola advierte, en sus notas introductorias a la *Praxis teatral*, que, más que buscar un rigor científico de comprobación o demostración, el terreno del psicoanálisis es de carácter *conjetural*.

A partir de los conceptos que constituyen al Grafo III de Lacan,³ y antes de seleccionar algunos arbitrariamente, es necesario seguir planteando preguntas: ¿Por qué, si el *sujeto de la necesidad* se nos presenta como anulado en esa misma necesidad, insiste en la articulación de una demanda? ¿Es porque, debido a la Ley, no puede, por sus propios medios corporales, suplir esa necesidad? Si el *deseo* que ha resultado de la sanción del Otro va a permanecer en falta (dada la imposibilidad de ser significado), ¿qué efecto tiene la repetición inconsciente? ¿Es acaso la metaforización de ese significante la que finalmente se comunica en un *mensaje*

³ Ver imagen del Grafo III en la pág. 69 de *Una introducción a Lacan* (D'Angelo, Carbajal y Marchilli), disponible en: www.academia.edu/34860359/Una_introducci%C3%B3n_a_Lacan_Eduardo_Carbajal_Rinty_DAngelo_and_Alberto_Marchilli.

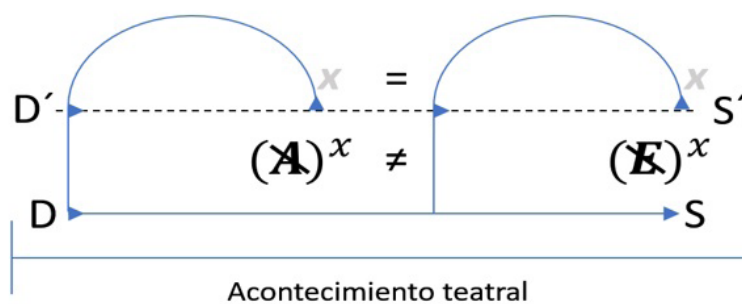
otro cifrado? Entre la imposibilidad de comunicar el saber inconsciente y la exigencia consciente de una producción de sentido, ¿el sujeto encuentra un modo de suplir su necesidad?

Es precisamente en la concepción trágica del sujeto que encontramos respuesta a estas preguntas, un modo de relacionar a X con A y con S. Si miramos en perspectiva ya no el grafo ni el modelo, sino las implicaciones pragmáticas de la condición del sujeto, veremos incluso que la concepción del destino está implícita en la repetición inconsciente, y que los dioses tienen estructura del deseo articulado con el significante.

La otra comunicación en el teatro o la comunicación del Otro en el teatro

Si partimos del supuesto de que la producción de sentido que nos permite la comunicación mediante un discurso corriente –uno donde entendemos y somos entendidos, donde operan los esquemas tradicionales de comunicación– es tan sólo el piso inferior que se sostiene en la consciencia del sujeto, y que a éste se le superpone un piso superior que le estructura y condiciona, comprenderemos la necesidad de un modelo más complejo, si es que cabe hablar de la transmisión de un *mensaje otro*.

Al retornar ahora a la noción de comunicación vista anteriormente en el modelo de Jakobson, lo que queda de manifiesto no es ya su incompatibilidad para definir la comunicación en el acontecimiento teatral, sino el que ofrece un punto de partida (una vez entendido el origen del fenómeno en relación con la articulación de significantes). Siguiendo a Dubatti, el acontecimiento va a conformar el canal, constituido en sus tres momentos (el convivio, la palabra y la constitución del espacio del espectador), como medio de transporte del mensaje. Híbrido, compuesto de materia viviente y de objetos transfigurados, efímero por naturaleza –pues cuenta con un momento de inicio y un final del enlace–, así, cuando sucede permite la comunicación; es el terreno convencional del teatro como *lugar de donde se mira*.



Modelo de comunicación teatral. Elaboración propia.

Se presenta el modelo sugerido y a continuación una explicación detallada de los elementos incluidos, tanto la adaptación como la síntesis de los momentos surgen de la necesidad de concretar un modelo de comunicación, de identificar los puntos de encuentro apegados a la teoría lacaniana y no de una intención de reinterpretarla. Con la finalidad de diferenciar claramente los elementos del modelo sobre la representación del actor y del espectador, antes marcados en la fórmula de Fischer-Lichte como (A) actor y (S) espectador, este último pasará a ser representado ahora con (E) y el personaje continuará con la letra (x).

Esto es: Un actor (A) interpreta a un personaje^x, generando un sentido a nivel consciente DS, mientras que un espectador (E) reinterpreta al personaje^x, continuando con la generación de sentido (mensaje) DS. Al mismo tiempo, a nivel inconsciente ambos se han encontrado con la imposibilidad de significar algo del personaje^x a partir de la cadena significante superior, falta que desencadena una repetición inconsciente D'S', que va a tener consecuencias en la producción de sentido.

Entenderemos que, en la función (A)^x, así como en (E)^x, al haberse significado al personaje como una potencia (posibilidad, identificación) tanto del actor como del espectador (respectivamente), y en tanto que éstos se presentan anulados en su necesidad (por ello están barrados), ya se contempla lo que en el grafo de Lacan es el tránsito de la necesidad por la demanda hacia la sanción del código, resultando en la exigida significación a través de la diacronía del significante; ésta se representa en el tránsito DS.

Como se ha establecido, este nivel se encuentra en el terreno de la semiosis y de la lingüística, la transmisión de un mensaje a través de un canal (acontecimiento) y por un código (signos teatrales) determinados. Desde luego, la producción de un sentido en DS, pese al acuse de recibo que puede otorgar el receptor, se encuentra subordinada a la interpretación de cada una de las partes, es decir, al entendimiento del personaje y del constructo escénico a nivel consciente. Y es totalmente dependiente de la coincidencia de conocimientos y herramientas con las que cuenta, por un lado, el actor y, por otro, el espectador. Esta *no igualdad* ha sido significada al centro de este nivel como “≠”.

Al incluir el desdoblamiento hacia el inconsciente, la intención es precisamente ir más allá de aquello que ya ha sido expresado como una dimensión comunicativa en el teatro. Si bien esta propuesta puede parecer limitada por ahora, se mantiene en la exploración del origen trágico del teatro. El sujeto barrado indica que en la demanda va implícita una necesidad doble: la relativa a la intención consciente de comunicar algo y la necesidad de completud, aquella que fracasa en cada intento.

De la operación simultánea por generar un sentido resulta una falta de significante (esto se representa con ^x velada), poniendo en operación ese “*saber que no se sabe*” y que, dada la repetición en busca de significarse, irá surtiendo efectos en la conducta de los

asistentes. Es aquí donde se propone hablar de una comunicación *otra*, producto de la actividad de los mecanismos inconscientes tanto del actor como del espectador.

Aquí es donde cobra su verdadera importancia la condicionante del personaje trágico. Si bien –como ya se ha acotado– podría no tratarse necesariamente del protagonista de una tragedia en tanto género literario, sí hablamos siempre de un personaje construido según una visión trágica, un héroe de “condiciones semejantes” a las del sujeto trágico del psicoanálisis.

Es en la identificación con el personaje trágico –donde se presenta la posibilidad de encontrarse a sí mismo como su reflejo– que el actor ha emprendido la tarea de asumir realmente las circunstancias de la ficción, la que se presenta como dominada por quienes convienen en darle sustancia. El espectador va a ir descubriendo en la trama la posibilidad de identificarse con el actor que ha asumido ese rol trágico, y se dispondrá, como el niño que imagina ser aquel adulto, capaz de acciones poderosas, a prestar su capacidad emotiva al seguimiento del héroe. Pero es en la revelación de las grietas en la idealización de este héroe, donde se hace presente la catarsis.

Por tanto, tenemos que en el dominio del Otro se estructura tanto un mensaje que produce sentido, como también los lapsus que atraviesa el actor a causa de la repetición inconsciente. Hay, en el modelo, un vaivén en tanto cadenas significantes que se concatenan de la interpretación del actor a la reinterpretación del espectador. Es aquí donde se produce una comunicación que, aunque inconsciente, sucede y repercute en la articulación de significantes, aquello que no se llega a articular en la producción de sentido estará relacionando a los asistentes del acontecimiento.

El Otro (que en la cotidianidad muchas veces juega en contra del sujeto) al implicarse como sustrato de la acción del actor-personaje, es potencialmente sustantivo y le provee de una estructura compleja desprendida de las experiencias y formaciones inconscientes del sujeto. Sin embargo, ante la imposibilidad de disponer a voluntad de acceso a este terreno, se presenta la posibilidad de activar mecanismos de defensa como la cohibición.

Conclusiones

Este trabajo es una propuesta de aproximación para representar la comunicación teatral desde su naturaleza compleja, dejando ver que hay más que una lectura semiótica, más que una supuesta interpretación de signos diseñados circularmente. Al introducir la noción del inconsciente se establece la existencia de grietas en la interpretación que, si bien escapan al entendimiento consciente, se encuentran ahí, en otro terreno, operando a través del sujeto.

Pretendemos provocar el interés por visualizar al teatro desde otras perspectivas, aunque el resultado incurra en inferencias de conocimiento previo. Quizá se deba aclarar que se trata de un primer intento para establecer el diálogo sobre la existencia de lazos inconscientes creados durante el acontecimiento teatral. El trabajo posterior será entonces indagar si el modelo es funcional y cuáles son los ajustes esenciales que requiere. Para trasladar el modelo presupuesto a una fase de experimentación, sería necesario un complejo estudio de caso donde, tanto un actor como un espectador (ambos analizantes y asistentes de un mismo acontecimiento teatral con las características antes establecidas), estuvieran dispuestos a transitar el recorrido y compartir los resultados.

En el camino por estructurar esta propuesta se revelaron algunas carencias de claridad y áreas a explorar, como una comprensión acaso básica de los conceptos lacanianos. Esto que nos permitió el proceso inductivo para la generación del modelo, también es una limitante en cuanto nos acercamos a la complejidad de la teoría psicoanalítica. Sin embargo, acotar la operación a la fórmula trágica y su relación con los preceptos aristotélicos permitió el cruzamiento de las nociones sobre el personaje, dada su construcción a partir del actor y la relación directa que tiene el espectador con ésta. Quizá no habría que hablar de identidades sino de construcciones psicosociales, lo que nos llevaría de cierto modo a explorar esta relación desde la antropología y la psicología social. La práctica teatral contemporánea exige cada vez más estudios transdisciplinarios que den cuenta de las dimensiones que alcanza, aunque queda mucho por explorar en relación con otros campos. El 'eterno retorno' al origen trágico tiene su sitio en los círculos de investigación.

El psicoanálisis y su implicación con el teatro permitirá, en tanto se investigue esta relación, acceder a teorías que nos alejen de la subjetividad y del empirismo que tanto ha prevalecido entre el gremio, así como formar teatristas conscientes de los alcances de su actividad. Éste ha sido el objetivo del presente trabajo, para el cual fue imprescindible la observación como método de recopilación de datos, tanto como la documentación teórica. Estos aspectos permitieron establecer los vínculos entre ambas disciplinas.

La investigación desde una perspectiva transdisciplinaria, más allá de desdibujar las líneas que establecen los campos de estudio, es una invitación a expandirlos, relacionando conocimientos de distintas áreas con la oportunidad de potenciar los alcances de cada una.

Fuentes consultadas

Casanova, Basilio. "Lacan y la esencia de Antígona". *Trama y fondo: revista de cultura*, núm. 15, 2003, pp. 83-94. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/803851.pdf, consultado el 13 de octubre de 2020.

- Wechsler, Elina. *Psicoanálisis en la tragedia. De las tragedias neuróticas al drama universal*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001.
- Asensi, Manuel. “Lacan para multitudes: Primera sesión”. Conferencia por YouTube, subido por MACBA Barcelona, 3 de julio de 2014, www.youtube.com/watch?v=4i2vQE-HnpEs&t=3s, consultado el 13 de octubre de 2020.
- Asensi, Manuel. “Día 1: Sesión sobre Lacan y el deseo”. Conferencia por YouTube, subido por Manuel Asensi Pérez, 14 de noviembre de 2016, www.youtube.com/watch?v=GMAmXwjw4E4&ab_channel=ManuelAsensiP%C3%A9rez, consultado el 13 de octubre de 2020.
- D’Angelo, Rinty, Eduardo Carbajal y Alberto Marchillí. *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 1986.
- Dubatti, Jorge. “Cultura teatral y convivio”. *Conjunto*, núm. 136, 2005, pp. 88-96, www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm, consultado el 13 de octubre de 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Soria: Abada Editores, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Freud, Sigmund. “Personajes psicopáticos en el teatro”. *Biblioteca virtual universal*, Bibliotecas rurales argentinas, 2010, biblioteca.org.ar/libros/211791.pdf, consultado el 13 de octubre de 2020.
- Geirola, Gustavo. “Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias”. *Argus-a*, vol.1, núm. 2, 2011. www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/195-1.pdf, consultado el 13 de octubre de 2020.
- Gonzales, Nieves. “Estructura simbólica y dimensión real: las neurosis”. *Colegio de psicoanálisis*. Colegio de Psicoanálisis de Madrid, 15 de junio de 2017, colegiodepsicoanalisisdemadrid.es/estructura-simbolica-y-dimension-real-las-neurosis/, consultado el 13 de octubre de 2020.
- Lacan, Jacques. *Seminario I. Los estudios técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós, 1953.
- Vieites, Manuel F. “Teatro y comunicación, un enfoque teórico”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 25, 2016, pp. 1153-1178, www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-4/, consultado el 13 de octubre de 2020.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de puesta en escena:

Dos experiencias escénicas argentinas en tiempo de pandemia

María Natacha Koss*

* Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de
Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires,
Argentina.
e-mail: natachakoss@yahoo.com.ar

Recibido: 30 de junio de 2020

Aceptado: 16 de julio de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2645>

Dos experiencias escénicas argentinas en tiempo de pandemia

Todo que oír

Desde 1996, existe en la ciudad de Tandil, provincia de Buenos Aires (Argentina), el Club de Teatro, un espacio de creación, formación y difusión de las artes escénicas. Fundado y dirigido desde sus inicios por Marcela Juárez y Alejandra Casanova, el proyecto ha ido creciendo y consolidándose en el tiempo como un polo cultural. Marcela Juárez, quien también es profesora de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, ha creado, junto a su colega Guillermo Dillon, de la misma universidad, un original teatro sonoro, primo hermano del radioteatro y creación forzosa del aislamiento por la pandemia. Juárez ya había experimentado el trabajo con restricciones sensoriales con el ciclo *Nada que ver*, una experiencia de teatro oscuro que, estrenada en 2009, ha tenido diferentes entregas y reediciones a lo largo de la última década.

Estamos ahora en presencia de un trabajo *tecnovivial* que continúa y profundiza ese teatro ciego original. Se trata del ciclo *Todo que oír*, fascinante realización a la que se accede por *YouTube* y que hay que escuchar con auriculares y los ojos bien cerrados.

Nos cuenta Dillon que, en el intento de

[...] continuar con el trabajo como docentes e investigadores de teatro en medio del aislamiento social obligatorio, nuestro espacio de teatristas quedó relegado. Reapareció, así, una vieja propuesta de combinar las investigaciones sobre teatro oscuro de Marcela Juárez, junto a las manipulaciones tecno-sonoras que produzco y que no habíamos encontrado manera de enlazarlas en un espacio convivial teatral. La absti-

nencia teatral forzada inauguró un espacio grupal virtual que –pantallas mediante– recuperó saberes y formas de crear propios. Hoy *Todo que oír* (parafraseando a *Nada que ver*) toma la forma de episodios de relatos espacializados grabados que convocan a un auditor con auriculares y ojos cerrados, evocando levemente el ritual que tantos espectadores disfrutaron en las 3 ediciones de la obra de teatro *Nada que ver* (entrevista).¹

La experiencia de un teatro oscuro modifica profundamente no sólo la relación del espectáculo con los espectadores, sino también la de los espectadores entre sí. La comunidad, la pertenencia a un público, que promueve la identidad colectiva adelgazando la individual, se ve subvertida ante la ausencia del sentido de la vista. Afirma Juárez que

[...] si bien el teatro sensorial en oscuridad postula por un lado un actor coral/colectivo y un espectador individual (ya no un cuerpo público), en este caso la tecnología ofrece una nueva relación: un ‘uno a uno’. Se trata de una teatralidad ‘al oído’ sucedida en el ámbito doméstico y con un espectador singular, aislado en un juego propio de escucha (entrevista).

Asimismo, el sonido aparece como un objeto manipulable en su triple condición de ícono, índice y símbolo. “Además de todas las consideraciones psicoacústicas del arte sonoro –sostiene Dillon– emerge con la tecnología una dimensión teatral impensada; [los objetos] pueden ser manipulados, deslocalizados, fundidos y transformados con un gran potencial poético”.

Como afirmábamos más arriba, si bien puede establecerse una línea genealógica con el radioteatro, esta propuesta no busca emular o suplir la experiencia teatral ausente, ni transformarse solamente en una experiencia narrativa que construya con el sonido lo que se sustrae del campo visual. Por el contrario, asistimos a una “inmersión sensorial”, una experiencia individual intermediada por la virtualidad. Hay, por supuesto, una construcción de imágenes ilusorias a partir de lo sonoro, pero que se suman a sonidos grabados en distintos contextos que se funden creando paisajes acústicos.

Así como puede vincularse con el radioteatro, esta experiencia también está hermanada con los contenidos ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response), es decir, por las experiencias placenteras o de euforia de bajo grado² generada por estímulos auditivos. La

¹ Todas las citas, a menos que se indique lo contrario, corresponde a material y declaraciones facilitadas por los artistas a la autora.

² Según Beltrán Bretones, “la ASMR ha adquirido diferentes denominaciones desde el momento de su apari-

propuesta apela también, programáticamente, a suspender la mirada. El aislamiento al que nos obliga la pandemia ha otorgado a las pantallas una supremacía acelerada en nuestro vínculo con el mundo. *Todo que oír* convoca entonces, según Juárez, “a descansar un momento de las ráfagas de imágenes visuales virtuales que recibimos diariamente y que han capturado nuestro espacio sensorial cotidiano”.

APOCALIPSYNC_

Otra increíble propuesta que también se puede ver *online* es *APOCALIPSYNC_* que, si bien nace como un proyecto de espectáculo teatral, encontró la manera de capitalizar las limitaciones de la pandemia. Dicen sus realizadores que:

[...] A partir de la situación de pandemia global y a la espera de poder volver al formato escénico, decidimos reinventar el concepto para llevarlo a un formato *online*. Durante el confinamiento creamos este show en el *living* de casa, con una luz circular y un teléfono celular. La versión audiovisual de *APOCALIPSYNC_* es un *show* en sí mismo, pero también es una pequeña muestra de lo que será la versión escénica el día que podamos volver a ocupar las salas teatrales (Rosso e Israilevich).³

Con un *iphone 11* y una luz circular para teléfonos, Luciano Rosso lleva su poética del *playback* a una nueva dimensión. Ya habíamos visto algo de su trabajo en los *bonus tracks*, los bis, que Rosso ofrecía en el final de *Un poyo rojo*, obra que protagonizaba junto a Nicolás Poggi con dirección de Hermes Gaido. Esta pieza, que se encontraba en el campo liminal entre la danza y el deporte, se mantuvo en cartel entre 2009 y 2016. Pero desde 2010 en adelante, Rosso brindaba al público –luego de los aplausos finales y con luz de sala– un

ción en el año 2007. Las primeras aproximaciones definen la ASMR como “una sensación extraña e indescriptible que te hace sentir bien, un hormigueo que recorre todo el cuerpo que se desplaza por la columna y llega hasta las extremidades” (Novella, 2012). Posteriormente, fue recibiendo diferentes nombres como son: “Attention-Induced Head Orgasm” o “Attention Induced Observant Euphoria” (Richard, 2015). En la actualidad, esa sensación de bienestar se denomina euforia de bajo grado. Consultar el trabajo de final de grado en Psicología de Beltrán Bretones, María Teresa. *Estudio de la influencia de la respuesta sensorial meridiana autónoma (ASMR) en la concentración y motivación frente al estudio*. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España., 2016. Disponible en hdl.handle.net/10234/164545

³ N. del Ed.: La cita fue tomada de la caja de descripción del video, el cual puede verse en www.youtube.com/watch?v=0YZqVDAC7vo

número extra. Sentado en un banco de madera, apelando a la *gestualidad* del rostro y del cuerpo, exploraba la técnica del *playback* con canciones como “Se dice de mí”, “El pollito pío”⁴ o “Eblouie par la nuit”⁵. Siguió experimentando con diversas melodías en su canal de *YouTube* y, hoy, con una técnica muy depurada, aborda esta propuesta en donde suma los recursos del videoarte.

Con un alto grado de comicidad, divide a su trabajo en diversas secciones que se van intercalando, en las que ya no realiza solamente *playbacks* de canciones. Ahora también le pone cuerpo a las voces de diversos actores españoles dedicados al doblaje (extraídas del documental *Voces en imágenes. Un homenaje a los actores de doblaje del cine español*, de Alfonso S. Suárez), a un robot femenino y a todo un universo de objetos inanimados. Con gran virtuosismo técnico, Rosso logra danzar con el gesto, danzar con el rostro.

Creo que el cuerpo de un intérprete es su herramienta, su instrumento. El cuerpo TODO es una unidad integral capaz de transmitir cosas inimaginables [...] la mayoría de la gente conoce mi rostro y mis gestos pero no conoce mucho más de mi trabajo, o tal vez han visto algo por internet, pero hace 15 años que me dedico a la actuación, la música y la danza.⁶

Poner el cuerpo a voces y sonidos no significa, necesariamente, “explicar” esas voces o sonidos. Muchas veces el trabajo es de contraste, de oposición, generando un efecto cómico por la construcción del personaje. La poética del *playback*, tan poco estudiada hasta el día de hoy, merece un abordaje más sistemático y exhaustivo en el futuro, aunque no sea más que para encontrar herramientas que nos permitan pensar espectáculos como este.

Si bien, en los dos casos que abordamos aquí, el convivio está forzosamente ausente, el acontecimiento teatral permanece por evocación. Pero ya no es sólo el recuerdo o la añoranza que generan los espectáculos grabados, sino más bien unas experiencias *tecnoviviales* liminales que, creemos, han llegado para quedarse, multiplicando, así, los recursos del teatro y haciendo estallar los límites –ya estallados– entre las artes.

⁴ Ver www.youtube.com/watch?v=-CbemqttoZE

⁵ Ver www.youtube.com/watch?v=vZMMC_qUqaU

⁶ Entrevista realizada por Daniel Santos para el diario *La voz del interior*, 6 de julio de 2015

Ficha técnica

Todo que oír

Realizados durante el período de aislamiento social obligatorio, en la ciudad de Tandil.
Se accede por www.youtube.com/watch?v=yamnzyvzimk

Episodio 1

Fecha de estreno: 28 de abril de 2020.

Dramaturgia Sonora: Marcela Juárez-Guillermo Dillon.

Voz: Julieta Landivar.

Sobre un relato de: E. Anderson Imbert.

Música presentación: Mariano Delaude.

Episodio 2

Fecha de estreno: 19 de junio de 2020.

Dramaturgia Sonora: Marcela Juárez-Guillermo Dillon.

Sobre un relato de: Lucila Baudrix.

Música presentación: Mariano Delaude.

APOCALIPSYNC_

Realizada entre mayo y junio de 2020 en Buenos Aires, durante el período de aislamiento social obligatorio.

Fecha de estreno: 21 de junio de 2020.

Se accede por youtu.be/0YZqVDAC7vo

Idea y Realización: Luciano Rosso & Miguel Israilevich.

Producción: Jonathan Zak & Maxime Seugé.

Fuentes consultadas

Dillon, Guillermo. Entrevista personal. 30 de junio de 2020

Juárez, Marcela. Entrevista personal. 30 de junio de 2020.

Rosso, Luciano. "Luciano Rosso, el genio del playback antes del dubsmash: 'El cuerpo puede transmitir cosas inimaginables'". *La voz*, 6 de julio de 2015, vos.lavoz.com.ar/mira/luciano-rosso-el-genio-del-playback-antes-del-dubsmash-el-cuerpo-puede-transmitir-cosas, consultado el 31 de julio de 2020.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de puesta en escena

Mujer raíz de Lucila Castillo

Sandy Karyme Deseano Aparicio*

* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,
México.

e-mail: psicodramasandy@gmail.com

Recibido: 02 de mayo de 2020

Aceptado: 03 de octubre de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2657>

Mujer raíz de Lucila Castillo

“**N**ací en una población del estado de Veracruz, un lugar donde se teje poco a poco la revolución que busca la paz”. Esta frase es de la obra teatral *Mujer raíz*,¹ escrita y dirigida por la joven creadora Lucila Castillo (n. 1989) y llevada a escena por el grupo Nosotros, Ustedes y Ellos como parte del Programa Nacional de Teatro Escolar Veracruz (PNTE) 2019-2020.²

Nosotros, Ustedes y Ellos, fundado en la ciudad de Xalapa, Veracruz, por Lucila Castillo, José Goro, Ana María Aguilar y Estefanía Ahumada, debutó en 2011 con la obra *Leche de gato* –ganadora del XXI Festival Nacional e Internacional de Teatro Universitario UNAM (2014)– y en 2018 fue nominado con *Isla Elefante* por la Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro en Ciudad de México, como “mejor teatro” para jóvenes audiencias. Su trabajo ha destacado por su calidad, propuesta estética, farsa y estilo de actuación no realista ligada a la exploración de técnicas corporales inspiradas en el teatro gestual de Jacques Lecoq. Su dramaturgia se caracteriza por crear personajes definidos y peculiares que habitan un mundo fantástico, mientras que sus puestas en escena abordan temáticas como la muerte, la esperanza, la amistad, el trabajo en equipo y la identidad.

En los últimos años, Lucila Castillo se ha convertido en una voz representativa de la dramaturgia femenina nacional, al igual que sus contemporáneas Estefanía Ahumada, Ana

¹ Función presenciada el 18 de febrero de 2020 en la Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz.

² Iniciativa impulsada por la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) a través de la Coordinación Nacional de Teatro (CNT) y el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC).

Lucía Ramírez e Isabel Quiroz, quien es originaria de Oaxaca, pero radicada en Veracruz desde hace más de 10 años. Ellas han ganado diversos premios a nivel nacional y además complementan la dramaturgia con la actuación o dirección escénica. Para la directora-autora, hacer teatro es una forma de generar una “revolución femenina de la dramaturgia en México, no por vivir un tiempo de competencia con los hombres, sino por tener mucho qué decir y contar con los canales para ser escuchadas” (Castillo, entrevista).³ Para las autoras, que además son directoras, el campo todavía es bastante limitado.

El contexto en que fue creada, *Mujer raíz* es una obra dedicada a jóvenes audiencias con un mensaje pertinente y revolucionario: Veracruz ocupa el primer lugar en registro de casos de feminicidios a nivel nacional (2019), motivo por el cual se aplica la Alerta por Violencia de Género contra las Mujeres (AVGM).⁴ De acuerdo con los datos registrados en 2020 por el Observatorio Universitario de Violencias contra las Mujeres, se sabe que los casos más frecuentes son generados en la comunidad⁵ y en el núcleo familiar, es decir, la violencia doméstica. Los tipos de abuso más comunes son el físico y psicológico, cuyas víctimas son –en su mayoría– mujeres que se encuentran entre los 18 y 59 años de edad, siendo la región sur del estado la más afectada.

La historia de *Mujer raíz* se desarrolla entre dos mundos: uno real y otro onírico; en el primero, encontramos al personaje de Olga –la protagonista–, a su mamá Estela, su abuela Ju, su padre Mateo Arcadio, una enfermera y a Teo, el chico que le gusta. En el onírico, habitan el abuelo Benito, así como dos seres mágicos: Arañita y Mujer raíz. En la puesta en escena, antes de que se abra el telón, se oye una canción sobre Veracruz, autoría de Manuel Monforte. Tras la tercera llamada, aparece iluminada con luz cenital Olga –interpretada por Mariel Triana–, quien nos narra su origen y el de las mujeres de su familia, nacidas en Yecuatla, Veracruz. Posteriormente, aparecen en escena los actores Aremí Hernández, Adelina Bello, Violeta Magaña, Edgar Ponce y Rodrigo G. Hidalgo quienes, por medio de un listón elástico, construyen un autobús. En ese momento, la iluminación ambienta todo el escenario y la música transita hacia un ritmo más rápido, acompañando el viaje que cotidianamente realiza la protagonista para llegar a su telesecundaria.

³ Entrevista realizada por Maribel Sánchez Huesca para *Diario de Xalapa* titulada “Lucila Castillo y su revolución femenina en la dramaturgia de México”.

⁴ En 2019, Veracruz registró 157 presuntos delitos de feminicidio. Información recuperada de “Mapa de Feminicidios: ¿Cuáles son los Estados de México con más casos de violencia contra las mujeres?”.

⁵ La violencia en la comunidad es entendida como los “[a]ctos individuales o colectivos que transgreden derechos fundamentales de las mujeres y propician su degradación, discriminación, marginación o exclusión en el ámbito público” (*Instituto Veracruzano* 41-42).



Nosotros, Ustedes y Ellos:
Mujer raíz de Lucila Castillo.
Sala Emilio Carballido del
Teatro del Estado, Xalapa,
Veracruz, 2020. Fotografía
de Angel Jhoksain Zamudio
Macegoza.

El conflicto de la obra inicia cuando Teo decide hablarle a Olga, generándole “un torbellino de emociones”. A partir de ese instante, ocurren varias acciones que desencadenan en un accidente de autobús que los actores logran dibujar con sus cuerpos. Después, aparece un personaje farsico interpretado por Violeta Magaña que representa a una administradora de la empresa camionera para responderle a los afectados del incidente. Más adelante hay un cambio de escena donde los demás actores entran como tramoyas y ante la vista de los espectadores le colocan un mandil y una cofia de enfermera; también colocan una silla, la cual tiene un botiquín integrado en la parte superior que ayuda a situar a los espectadores en un hospital.

Posteriormente, los actores entran a escena con tres mamparas que incluyen elementos esenciales como fotografías de la familia, sartenes colgados, un pozo, ventanas y puertas. Así, nos sitúan en la casa de Olga, que ha sido diseñada de forma minimalista. En el fondo se observa un árbol de duraznos muy alto donde habita *Mujer raíz*, el cual aparece y desaparece gracias a una luz especial que lo iluminaba. Moviéndose por la curiosidad, Olga encuentra a Arañita y *Mujer raíz*, quienes la conducen a un viaje onírico retrospectivo, en el cual descubre que el destino de su abuela, su madre y tal vez el de ella ya han sido escritos: casarse, tener hijos, no cuestionarle nada al marido y cumplir con las labores del hogar. Al no aceptarlo, decide rebelarse y buscar los hilos “podridos” –creados por las palabras de desprecio que los hombres les han dicho a las mujeres de su pueblo y que han trazado un destino de aceptación y humillación– para quitarlos y comenzar a tejer su propio destino.



Nosotros, Ustedes y Ellos: *Mujer raíz* de Lucila Castillo. Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz, 2020. Fotografía de Angel Jhoksain Zamudio Macegoza

A partir de esta decisión, la obra cambia de ritmo y espacio y la realidad se entremezcla con el mundo onírico: podemos ver un entramado de acciones muy precisas que realizan los actores con un listón elástico y que culmina con una figura de telaraña que envuelve a todos. Olga escapa y un oscuro cubre el escenario. Al regresar la luz, el público observa una telaraña más grande que cuelga como telón de fondo en donde aparecen los “hilos podridos”. Es en ese espacio donde los personajes masculinos tienen su momento de quiebre y reflexión, empezando por Teo, quien reconoce que no es normal ver llorar a su madre por las agresiones que recibe de su esposo, cuestiona las estructuras sociales en las que se ha construido su género, así como las relaciones de codependencia en que las mujeres han sido consideradas seres inferiores que necesitan “un hombre que las proteja”.

También hay un momento en que Estela se rebela contra los maltratos de su esposo, diciéndole: “-¡Deja de gritarme, Mateo! ¡Ya deja de humillarme! Si vas a seguir formando

una familia conmigo, tienes que respetarme. Debemos escucharnos, Mateo, y tratar de comprendernos”. Estas acciones deconstruyen la idea impuesta de “ser mujer”, como lo ha señalado la teórica feminista Judith Butler: “[p]ero ser mujer es haberse vuelto una mujer, o sea obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de ‘mujer’, a inducir al cuerpo a volverse un signo cultural [...] hacerlo como un proyecto corporal sostenido y repetido” (300). Al tomar conciencia del cambio de su esposa, Mateo Arcadio acepta que le es difícil hablar de sus sentimientos y admite que desconoce otras formas de tratar a las mujeres, pero que está dispuesto a aprender. Es así que entre todos quitan los hilos podridos para trazar nuevos destinos. De esta manera, la obra finaliza con un monólogo de Olga:

Nací en una población del Estado de Veracruz, llamado Yecuatla, [a] unos kilómetros al norte de Xalapa, un lugar donde mi mamá fue joven alguna vez, el lugar en donde se enamoró hace algunos años, el lugar donde llora al recordar el pasado, el lugar donde se ilusionó, soñó y cantó, pero ella debe de saber que siempre ha sido hermosa y que de ahora en adelante el tiempo transcurre a nuestro favor, porque ahora vibra en las raíces de la tierra, porque el agua fluye nuevamente por el río, porque la sierra brilla y los aires enteros del mundo se condensan en este instante, en tu sonrisa mamá.

Estas palabras cobran mayor profundidad cuando nos enteramos de que Yecuatla es el lugar natal de la madre de Castillo. *Mujer raíz* habla de las mujeres que viven en la periferia, de las que no han superado el colonialismo ni las estructuras patriarcales, de “la lucha de las mujeres indígenas, por el reconocimiento de los derechos colectivos de sus pueblos y de sus propios derechos de género” (Suárez y Hernández 16). También abre un diálogo con los hombres y cómo han vivido la violencia de género ejercida en sus madres o mujeres de su pueblo y problematiza la idea del machismo llevando a los personajes masculinos a reflexionar sobre qué es ser hombre. La obra propone, así, subvertir la idea de que para ser hombre debes comportarte como macho y demostrar poder, virilidad, esconder los sentimientos y todo aquello que ha sido considerado “vulnerable” y atribuido a las mujeres.

Anteriormente, la directora-autora escribía acerca de situaciones cercanas e inquietudes personales convirtiendo en acto poético la frase feminista “lo personal es político”.⁶ En *Mujer raíz* se observa además un discurso con compromiso social. De alguna manera, su maternidad ha sido germen creativo para cuestionarse las problemáticas del entorno en que vivimos, del papel de la mujer en la sociedad y del valor de la dramaturgia hecha por mujeres.

⁶ Butler retoma el lema feminista “lo personal es político” para decir que la experiencia subjetiva también repercute en las configuraciones políticas (301).



Nosotros, Ustedes y Ellos: *Mujer raíz* de Lucila Castillo. Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz, 2020. Fotografía de Angel Jhoksain Zamudio Macegoza.

La estructura de la obra plantea, en una misma convención, el inicio y el final, es decir, comienza con la narración de Olga y termina de una forma similar, fórmula parecida a la estructura de *Isla Elefante*. Las acciones permiten la progresión de los personajes y su transformación; el proceso de construcción de estos surge de la exploración del cuerpo y de animales, orillando a los actores a salir de su cuerpo cotidiano y transformarlo. Los actores logran una cohesión entre la historia, las corporalidades y las voces.

La dirección consigue la subordinación de todos los elementos de la puesta en escena; es decir, “[t]odos los elementos escénicos –incluidos el actor– se encuadran artísticamente y se ejecutan bajo una sola idea, una historia que, en última instancia, propone el director” (Galiano 54). En el caso de *Mujer raíz* se logra una compenetración desde la dramaturgia. Lo mismo se nota en la limpieza de las acciones y la escenografía realizada por Sergio Cupido, quien ha entendido los mundos fantásticos que la autora-directora propone y ha trabajado en el concepto visual del grupo desde 2013. Para esta puesta en escena, realizó una escenografía

minimalista compuesta por unas mamparas, una silla, un árbol y una telaraña, a partir de figuras abstractas que los espectadores terminan de construir con su imaginación. Del mismo modo, las mamparas que se utilizan fueron pensadas para desplazarse por todo el escenario. Otros elementos distintivos en la poética del grupo, y presentes en esta obra para potenciar las acciones físicas, son la incorporación de canciones y coreografías, la transfiguración del objeto empleando listones elásticos con los cuales se dibuja un autobús, el desplome de éste, una telaraña como metáfora de los hilos podridos que se debían quitar para tejer nuevos caminos hacia el destino de las mujeres. La puesta en escena integra la limpieza del marcaje, logra actuaciones que transforman el cuerpo y las voces de los actores, además de que alcanza una coherencia entre el ritmo y la partitura de acciones con la música.

Una de las aportaciones relevantes de esta obra es la manera en que aborda con un lenguaje accesible para jóvenes espectadores las temáticas del feminismo y las nuevas masculinidades. Al situarse en el pueblo de Yecuatla, *Mujer raíz* visibiliza la violencia de género que enfrentan mujeres y hombres en el entorno rural. Se trata de una obra que busca provocar la reflexión en los espectadores. Al menos, tocó las fibras sensibles de una mujer del público a quien vi acercándose a la directora al final de la función. Entre lágrimas, le agradeció haber representado la historia de las mujeres de su pueblo, ubicado a unos kilómetros de Yecuatla.

Ficha técnica

Compañía: Nosotros, Ustedes y Ellos.

Fecha y lugar de estreno: 4 de febrero de 2020, en la Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado.

Dramaturgia: Lucila Castillo.

Dirección: Lucila Castillo.

Asesoría en dirección escénica: Sandra Félix.

Asistente de dirección: José Goro.

Productora ejecutiva y promotora: Rosa Eglantina González.

Escenografía: Sergio Cupido.

Diseño de iluminación: Niza Rendón.

Musicalización: Manuel Monforte.

Reparto: Mariel Triana (Olga), Aremí Hernández (mamá Estela), Adelina Bello (abuela Ju y Araña), Violeta Magaña (enfermera y Mujer raíz), Edgar Ponce (Teo y abuelo Benito) y Rodrigo G. Hidalgo (Mateo Arcadio).

Fecha y lugar de la última temporada: marzo de 2020, en la Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado.

Fuentes consultadas

- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*, vol. 18, núm. 11, 1998, pp. 296-314.
- Galiano, Mateo. "Principios de la composición escénica: Los Meininger". *Danzararte, Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, núm. 4, 2008, pp. 50-57, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2881009>, consultada el 15 de julio de 2020.
- Herrera, Claudia del Carmen. *Figuraciones del cuerpo femenino en el siglo XXI. Propuesta de un cuerpo descarnalizado en la comunicación visual de productos light*. Tesis de maestría en Diseño, Pontificia Universidad Católica, 2009.
- Instituto Veracruzano de las Mujeres*. "Sistematización de las investigaciones de las causas, características y consecuencias de la violencia contra las mujeres, para la alimentación del Banco Estatal de Datos con la información de la investigación sistematizada", Instituto Nacional de las Mujeres; Instituto Veracruzano de las Mujeres, 2008, cedoc.inmujeres.gob.mx/lgamv/Veracruz/sistema_veracruz.pdf, consultado el 20 de agosto de 2020.
- Redacción Digital El Heraldo de México. "Mapa de Femicidios: ¿cuáles son los estados de México con más casos de violencia contra las mujeres?". *Heraldo de México*, 15 de febrero de 2020, heraldodemexico.com.mx/pais/femicidios-en-mexico-mapa-estados-municipios-violencia-contra-mujeres-delito-veracruz-edomex-cdmx-nuevo-leon-puebla-febrero-2020/, consultado el 20 de agosto de 2020.
- Castillo, Lucila. "Lucila Castillo y su revolución femenina en la dramaturgia de México". *Diario de Xalapa*, 15 de agosto de 2019, www.diariodexalapa.com.mx/cultura/revolucion-femenina-en-la-dramaturgia-de-mexico-4040562.html, consultado el 5 de julio de 2020.
- Suárez, Liliana y Rosalba Hernández, editoras. *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008.
- Observatorio Universitario de Violencias contra las Mujeres*. Universidad Veracruzana, 2020, www.uv.mx/apps/cuo/ouv-mujeres/tipos_modalidades.html, consultado el 20 de agosto de 2020.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de libro:

La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial

Enrique Mijares*

* Universidad Juárez del Estado de Durango, México.
e-mail: enriquemijares44@gmail.com

Recibido: 05 de mayo 2020

Aceptado: 16 de julio de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2642>

La nostalgia de los sentidos.
Manual de dramaturgia testimonial

León, Conchi. *La nostalgia de los sentidos. Manual de dramaturgia testimonial*. México: Editorial Trópico de Escorpio, 2019, 178 pp. Edición limitada a 100 ejemplares.

Mestiza de poder

Al influjo de la arenga inculcadora de Conchi León, sacerdotisa, musa o maga inspiradora, en las páginas de *La nostalgia de los sentidos*, desde todos los rincones del pasado, reciente o remoto, propio o ajeno, surgen múltiples voces, diversas, autónomas, sinceras, íntimas, dolorosas en ocasiones, y se imbrican en una suerte de dinámica caleidoscópica de historias verdaderas que aspiran a convertirse en testimonios teatrales, irreductibles y únicos, puesto que las avala la fidelidad hipertextual de la memoria. Y la memoria –dice Aristóteles– es el escribano del alma.¹

En efecto, sin que podamos discernir en qué momento se aborda o se cambia de ítem, en *La nostalgia de los sentidos* es frecuente localizar alusiones autobiográficas: “Cuando tenía cinco años...”. El despertar de la vocación teatral: “Clases de teatro. Inscripciones abiertas. TEATRO... Esa palabra hizo un eco en mí...”. El despertar de la vocación docente: “empezaba a dar clases de teatro a niñas y niños...”. El despertar de la vocación dramaturgica: “Me pedían que les escribiera algo especial [...] que no fuera bobo y pudieran interpretar algo más que una abeja, un árbol o una mariposa...”. El descubrimiento irradiante de la temática personal: “La imagen irradiante que transformó mi vida teatral y me enseñó una forma de escribir teatro [...] una mujer mestiza [...] sentada, vendiendo fruta [...] cubría sus ojos con unos lentes tipo Ray Ban”.

¹ N. del ed. Concepción (Conchi) León Mora (n. 1973) es una directora, dramaturga y actriz originaria de Yucatán, México. En Yucatán, el término “mestiza” se refiere a las indígenas mayas que viven en la ciudad de Mérida.

De forma no arborescente sino rizomática, aquí y allá van insertándose, en las páginas de *La nostalgia de los sentidos*, 21 fichas de trabajo, ejercicios de carácter investigativo que, de manera sugestiva y sutil, pero imperiosa e inevitable, nos conminan a obedecer sus retadoras sugerencias didácticas: “Escribe tu biografía en seis palabras. ¿Cuál es tu huella de dolor? Escribe un texto con tu nombre. ¿Recuerdas a qué jugabas de niño? Escribe diez frases que empiecen con “Yo recuerdo”. Escribe diez líneas sobre recuerdos futuros. ¿Sabes a qué hora naciste? Escribe una escena que esté relacionada con esperar...” Hay también 11 sugerencias, consejos y experiencias acerca del trabajo de campo por medio de la entrevista y 12 reglas básicas a observar cuando se escribe sobre la vida propia o ajena.

Imposible sustraerse a su imperioso acicate. No me explico cómo puede la autora dudar de su efectividad: “Tenía miedo de escribir este libro, ¿servirá de algo? ¿Lograré publicarlo? ¿Sabré que alguien lo ha leído? ¿Quien lo lea, disfrutará este agrisulce viaje que es la escritura biográfica? ¿Hará todos los ejercicios? ¿Logrará hacer una obra con ellos?”

Intempestivas, como por arte de magia, al influjo de la encantadora de serpientes, de forma inusitada, milagrosa, irrumpen las crónicas puntuales, los mensajes coloquiales, las narraciones insólitas, las reminiscencias olvidadas, los repasos inveterados, las evocaciones del futuro, las remembranzas presentidas, las presencias inolvidables, los apuntes fantásticos, los informes inverosímiles, las comunicaciones imposibles, las revelaciones inesperadas, que brotan, florecen, fructifican, redactadas desde rincones insospechados, por autores de diversas procedencias: Guillermo Heras, Edgar Chías, Daniel Serrano, entre muchos otros.

En este libro singular, red sin orillas, cúmulo de galaxias y mundos paralelos, se entretrejen insoslayables vertientes de reflexión: el diario íntimo de su autora, la inminente deriva hacia la develación de secretos provenientes del álbum familiar y la apropiación y divulgación de las tradiciones culturales de su región: “mi aldea no es sólo el lugar en el que nací, mi aldea también soy yo, con mis recuerdos, mis desmemorias, mi odio, mi amor, mi infancia, mis pesadillas y mis sueños”; el manual didáctico, conformado de forma paralela a su desempeño profesional como maestra de teatro en albergues de mujeres violentadas, en comunidades, en prisiones: 21 ejercicios emblemáticos; el día a día de sus talleres de teatro, cuyos propósitos propician tanto la evocación de “la cuidadosa selección de testimonios” de los participantes, algunos de los cuales habrán de servir para la conformación del material dramaturgico que luego habrá de ponerse en escena; la redacción, dirección y actuación de los textos con origen en entrevistas: *Mestiza Power* y *Todavía... siempre*; frases, párrafos, páginas enteras redactadas como resultado de talleres en reclusorios: *La espera*, *De Coraza*; fragmentos de las obras de investigación, creación e inspiración propia: *Del manantial de la memoria* y *Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre* –que se incorpora íntegra–. Producto de una cuidadosa investigación acerca de los

ritos que acompañan la maternidad de las mestizas de Yucatán, *Del manantial del corazón* relata las prácticas ancestrales que se refieren al alumbramiento, el posparto, el nacimiento y la frecuente muerte de niños en el Mayab.

Tuve oportunidad de presenciar la obra en tres ocasiones –la Muestra Nacional de Teatro Aguascalientes 2015, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2016 y, pocos días después, en el Instituto de Teatro de Sevilla– y de constatar la estrecha, emotiva interlocución que la obra propicia entre los espectadores, quienes, al participar en la ceremonia de iniciación con que se recibe a los niños en la cultura maya, se convierten en padrinos y les “regalan” a los pequeños, algunos objetos personales, que, de manera simbólica, habrán de augurarles a los infantes buena fortuna durante su existencia. Los integrantes del público vuelcan en el convivio espontáneos sentimientos de comprensiva compasión ceremonial. En general, porque no falta quien –por ejemplo, en el foro de Creadores del FIT de Cádiz– desde una óptica colonialista, tache de oscurantistas y supersticiosos “los ritos, mitos, curaciones que se hacen a los bebés en Yucatán”.

En la Muestra de Aguascalientes, al presenciar por primera vez *Del manantial del corazón*, contemplo a Conchi poniendo en el juego escénico el cúmulo de vivencias y la memoria cultural que ha recabado al ser una mestiza de poder de tiempo completo. Interpreta su papel de una manera entrañable, charla con el público, lo invita a participar, a incorporarse en la ceremonia que ella oficia; dedica el espectáculo a aquellas madres que pierden a sus bebés: “Me niego a un México de mujeres inoculadas por la locura por la ausencia de sus hijos. Para ellas y para mi madre, para mis hermanos muertos al nacer, va esta obra”, y establece un paralelismo entre la pérdida de los hijos que aborda su obra con la tragedia ocurrida en la Guardería ABC de Hermosillo, Sonora, donde un incendio accidental acaba con la existencia temprana de un nutrido grupo de niños, en tanto que muchos más sobreviven con lesiones permanentes. Estoy seguro de que, en ese momento, más de uno de los presentes recuerda las declaraciones que hicieron, interpelados por los periodistas, el entonces gobernador de Sonora, quien, a la pregunta del reportero: “¿Cómo puede usted conciliar el sueño después de este infausto e impune suceso?”, responde con cinismo: “Yo duermo como un bebé”, y el arzobispo de Sonora, quien, de manera tramposamente piadosa, explica: “Dios necesitaba a esos niños para aumentar su coro de ángeles en el cielo”.

*Cachorro de León. Casi todo sobre mi padre*² es un exhaustivo sondeo en los recuerdos familiares. La historia del padre es colocada en la mesa quirúrgica para una minuciosa vivi-

² Se estrenó el 27 de marzo de 2015 y tuvo una serie de presentaciones en diversas ciudades de México, formando parte del Festival de Monólogos A una sola voz. Participó en la Muestra Nacional de Teatro San Luis Potosí 2016. Lleva más de 50 funciones.

sección, en la cual los factores fisiológicos, psicosociales, incluso patológicos, son realizados hasta los extremos cáusticos y los ejemplos clásicos del humor negro, con tal de exponer al objeto de estudio en su dimensión patética.

El propio título establece el vínculo consanguíneo entre la protagonista: *cachorro*, y el hombre que retrata: *de León*, apellido paterno, y deja en el complemento del título: *casi todo*, la tarea de sembrar la sospecha sobre los faltantes, que dejan, cual asignatura pendiente o velada invitación a entrar en la dinámica de interlocución, para que el espectador –no ya especulando en el resto oculto de la vida del padre de la protagonista, sino de acuerdo a su propio contexto de experiencia– derive, relacione, profundice y recree la propuesta, es decir, realice su propio y personal balance del binomio padre/hij@, mediante un meditado ejercicio de sentido común, ese que frente a la venganza opta por el perdón, frente al odio por la reconciliación, frente al olvido por las estrategias de la memoria y frente a los conceptos maniqueos, por el imperio de la libertad y el balance ponderado en la reconciliación.

Me interesa destacar las características hipertextuales, es decir, pluri-referenciales, literarias, fílmicas, comerciales... tanto de la puesta en escena, como de aquellas que se desprenden de la lectura del texto dramático. Asociaciones que de suyo forman parte del proceso de interlocución, lectura, apropiación e intercambio del espectador, habituado como está a relacionar su contexto de experiencia personal con lo visto y oído en la práctica creativa de la función teatral, y que, por lo menos en un par de casos, son refrendadas por la dramaturga, quien admite haberlas tenido en mente durante el proceso de redacción del texto:

1. La cerveza León, que Conchi ofrece a los espectadores a la mitad de la función, y que destaca la coincidencia entre la marca de la popular bebida yucateca y el apellido de la protagonista, su padre y su abuelo (este último lo ostenta por duplicado: León León).

2. Las alusiones a Pedro Infante: “yo los veía igualitos [...] mi padre también iba a las cantinas como Pedro Infante y era mujeriego... era encantador...”, dejando que flote en el ambiente, en la memoria de algunos espectadores, el hecho de que el actor y cantante perdió la vida en un accidente, cuando se desplomó en Mérida el avión que tripulaba. Alusión similar a cuando de forma explícita dice que a su padre le apodaban “El Pajarito... Como aquel toro que, haciendo honor a su nombre, voló en la Plaza de Toros México. ¿Se acuerdan? El vuelo de ese toro hirió a varias personas y mató a un ilustre yucateco”.

3. La bibliográfica que conecta *Pedro Páramo*, obra maestra de la literatura universal: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”, con *Cachorro de León*: “Regresé a Mérida porque me dijeron que le había dado un infarto a mi padre, un tal Mauricio León Rosas”.

4. Al igual que al joven periodista William Bloom –personaje de la novela *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*, de Daniel Wallace, que Tim Burton eleva en 2003 al rango de pieza fuera de serie dentro de su peculiar filmografía– a la protagonista le avisan que su

padre está moribundo y le piden volver al pueblo donde nació para despedirse de él: “Ven pronto, los doctores le dan una semana de vida, su corazón ya no tiene compostura y él pide verte para despedirse”.

5. La afición lectora me pide incluir *Carta al padre*, de Franz Kafka, por considerar que ambos autores coinciden en el propósito de que la sola redacción de esos textos sirva para exorcizar la confusión de sentimientos, miedo/odio, hacia sus respectivos progenitores. Kafka: “son demasiados los detalles [...] muchos más de los que podría expresar cuando hablo”. Conchi: “Escribir también es una forma de poner al sol las heridas que están dentro y envenenan la sangre”.

6. *Cachorro de León*. *Casi todo sobre mi padre* se asocia con *Melancolía y manifestaciones*, de Lola Arias, porque, en dicha puesta en escena, la dramaturga, directora y actriz argentina muestra en escena “casi todo sobre su madre”, los recuerdos de su propia infancia, que son enfatizados mediante imágenes en video y declaraciones perturbadoras de la profunda depresión y melancolía, la cleptomanía, los tratamientos médicos, las sesiones de psicoterapia a que su madre fue sometida. En los espectáculos de Arias y de León hay anécdotas de vida que nos revelan los contrastes y claroscuros de sus respectivos progenitores, suscitando con ello la simpatía y la comprensión de los espectadores.

7. Tanto en *Big Fish* como en *Cachorro de León*, el padre es capaz de transformar los pasajes oscuros de su vida en relatos fantásticos que, al final, cinematográfico o teatral, resultan no tan imaginarios o falsos como los hijos creían: “el viejo no era tan mentiroso, sus amigos sí existían”. El documento se convierte en prueba de vida de la realidad: una vez que la función termina, Conchi le pide al operador en cabina que proyecte el video donde se muestra a los amigos del padre en acción y con las características fisionómicas *sui generis* que, de acuerdo con las descripciones paternas, relata la protagonista: aspecto monstruoso, caídos en desgracia a causa de sus excesos y sus malas decisiones; una caterva de seres mutilados sobre los que se cierne una amistosa complicidad solidaria: “Algunos monstruos existen para confirmarnos su belleza y nuestra propia belleza de estar vivos [...] Todos somos unos monstruos”.

8. Hay una estrecha relación entre el poema “A Gloria”, de Salvador Díaz Mirón “Semejante al nocturno peregrino, / mi esperanza inmortal no mira el suelo; / no viendo más que sombra en el camino, / sólo contempla el esplendor del cielo”, y la conclusión de la protagonista de *Cachorro de León*: “A veces la oscuridad es necesaria para encontrar nuestro propio brillo”.

Y entré a esa habitación... Me sentía menos monstruosa. Me sentía un verdadero León... Aunque mi corazón se agitaba como un pajarito. Todas las palabras que había guardado para ese momento se sintetizaron en una sola: ¿PAPÁ?

Según cuenta Conchi, en entrevista posterior a la función, ese desenlace conciliador le cuesta si no el repudio, al menos la reconvención, por parte de las feministas más radicales, quienes no aceptan que, no ya la actriz, dramaturga y directora, sino ella en persona, mujer, hija, perdone al padre crápula, derrochador, maltratador, borracho y abusivo. No obstante, la reconciliación se sustenta al revisar el balance desde el otro lado del espejo, el de la luz, el de “la sombra que hace resaltar la estrella” (Díaz Mirón).

Supongo que nacer cachorro de un León, también incluye que tu padre te clave las garras de cuando en cuando.

En síntesis, las referencias que irradian en nuestro pensamiento al presenciar la puesta en escena o al leer *Cachorro de León* son similares a las que se suscitan en torno a cualquier lectura y, por supuesto, a las que resultan al leer *La nostalgia de los sentidos*: galería de memorias, diario personalísimo y, a la vez, colectivo, manual de estrategias de aprendizaje, ruta de viaje por el inframundo penitenciario, guía y complicidad para artistas y diletantes, experiencia de vida personal y profesional...

La nostalgia de los sentidos es un libro confesional, una bitácora del pensamiento irradiante que, bajo las directrices de Gilles Deleuze y el formato de *El libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, nos permite observar el ideario estético y las premisas culturales e ideológicas de Conchi León, actriz, dramaturga, directora, coordinadora de talleres testimoniales, manantial de sorpresas, Sherezade del Mayab, mestiza de poder, contadora de inagotables relatos telúricos asociados con la cultura, el pensamiento, la cosmogonía de su región y con las corrientes más depuradas de la teatrología actual: biodrama, autoficción, biografía documentada, identidad individual y escritura del yo... que aspiran a convertirse en literatura, tanto dramática, didáctica y epistolar, como literatura sin apellidos.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de libro

Teoría y técnica teatral

Mónica Patricia Falfán Carrera*

* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,
México.

e-mail: momento.escena@gmail.com

Recibido: 19 de agosto de 2020

Aceptado: 17 de septiembre de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2658>

Teoría y técnica teatral

Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas / Paso de Gato, 2017, 324 pp.

En 1952, la editorial Labor de Barcelona editó, por primera vez, *Teoría y técnica teatral* de Fernando Wagner, quien tenía necesidad de aplicar en sus clases “lo que el diario enfrentaba en su vida profesional dentro del cine, la televisión y, por supuesto, en los escenarios”. Un “libro virtuoso por su sentido histórico natural” (Ibáñez en Wagner 9 y 11), que exponía “una rica cultura sobre todos los componentes de la puesta en escena de la primera mitad del siglo xx y de la propia historia de sus creadores” (15), desde la *Poética* de Aristóteles hasta Jerzy Grotowski. Su estructura era en dos partes: la primera, dedicada al trabajo del actor formal, y la segunda, a la puesta en escena de una “obra de arte total” (155) desde la práctica del director.

Este texto tuvo una recepción importante en la comunidad teatral. Por ello, en 1959 se publicó una edición revisada y ampliada. En 1970, otra reedición y una más en 1974. Basada en esta última, la editorial mexicana Paso de Gato publicó en 2017 la más reciente edición de *Teoría y técnica teatral*, en la cual se incluyen nuevas anotaciones y adendas. En las primeras páginas, los editores a cargo –José Luis Ibáñez, Óscar Armando García, Armando Partida y Aimée Wagner– mencionan la pertinencia de esta obra como libro de consulta y herramienta de enseñanza que comparte referentes teatrales, principalmente del siglo xx, así como la invaluable experiencia profesional de Wagner como actor, director y docente de teatro, cine y televisión.

La primera vez que se publicó esta obra fue bajo el contexto europeo de posguerra en el que las vanguardias del siglo xx se desarrollaron como consecuencia de una sucesión de movimientos y corrientes teatrales que reaccionaron al positivismo y al naturalismo. Uno de estos movimientos fue el expresionismo, promovido principalmente en Alemania, don-

de sobresale la labor de Max Reinhardt (con quien Bertolt Brecht tuvo varias colaboraciones) y Leopold Jessner, ambos maestros de Wagner. Paralelamente, encontramos un México posrevolucionario, nacionalista, que recién consolidaba la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en donde el sistema actoral de Stanislavski tuvo gran acogida, gracias a la presencia de Seki Sano, a partir de la década de 1940. Este libro sería esencial para todos aquellos que estuvieron en las aulas del maestro Wagner, y que marcarían “importantes derroteros en el quehacer teatral mexicano” (13), como Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Ludwik Margules, Juan José Gurrola y Héctor Azar, por mencionar algunos de los más renombrados en el medio.

Como se ilustra en el epígrafe de la nueva edición de *Teoría y técnica teatral*, Wagner fue maestro de maestros de “voz temible” por su origen alemán y, al mismo tiempo, “cordial, tierno y afectuoso” (9). Fue colaborador de Gunther Gerzso, Diego Rivera, Silvestre Revueltas, Blas Galindo y Rodolfo Usigli (14), entre otros. Como precursor de la Escuela de Arte Teatral del INBA y del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, escribió este señero libro con el objetivo de desarrollar una sensibilidad por lo teatral, que ayudara a superar las innumerables y contradictorias exigencias escénicas, además de reconocer la ardua labor que implica adquirir una técnica básica para facilitar la representación, tanto para principiantes como especialistas.

Es importante precisar que, entre todos los tipos de teatro, técnicas y formas que existen para la realización escénica, Fernando Wagner comparte su experiencia “bajo la influencia y enseñanza de los directores más innovadores y propositivos de la Alemania de antes del régimen nacional socialista”, aportando “tendencias estéticas germanas que había aprendido en su juventud” (14). Es decir, escribe desde este contexto y perspectiva particular sobre un tipo de técnica y teatro en específico: la técnica de una escuela formal de actuación en donde el actor expresa sus emociones convincentemente bajo un enfoque artístico para alcanzar una verdad poética que proyecte el espíritu de lo humano de una época, vinculando lo pasado con el presente. El suyo es un teatro expresionista y formal, subordinado a la literatura dramática que cuestiona y se rebela ante las convenciones del naturalismo que le precede. Un teatro ficticio que necesita de todos los recursos técnicos para crear una experiencia estética basada en la “ilusión-desilusión-engaño-desengaño” en donde se ve “una imagen de la vida, pero no la vida misma”, y que tiene como único objetivo “provocar el funcionamiento del alma” (24), ya sea para inquietar al burgués, despertar a un pueblo o para la satisfacción propia (174).

En *Teoría y técnica teatral*, Wagner puntualiza que existen tres factores indispensables que siempre deben estar en equilibrio para no amenazar “seriamente la labor artística del teatro”: el público, el actor y el autor teatral. Explica que “del público nació el teatro” (23) y cómo ha cambiado su participación (activa o pasiva), su importancia y pérdida de capa-

cidad crítica, además de la función del teatro, ya sea para goce estético o para sacar al público de su letargo. Señala que la escenificación del drama escrito consta de dos etapas de producción, la del autor y la de los actores, y que si logran estar en armonía pueden crear una obra de arte.

Así, la primera parte de esta obra está dedicada al trabajo del actor formal y Wagner aclara que “de ninguna manera puede ser finalidad estética del teatro una proyección sentimental total” (24), porque la labor del actor es interpretar una versión personal que dé vida a los personajes propuestos por el dramaturgo y de conformidad con el director de escena. Explica que la actuación consiste en la expresión de emociones artificiales lograda a través de la voz y el cuerpo, aunada al manejo de la continuidad de ideas con el apoyo de la caracterización externa que implica una concentración y dominio de sí mismo para no perder el del público (30), lo cual se consigue a través de una autodisciplina diaria. Presenta diversos ejercicios para el trabajo de la respiración, de la voz, de la lectura, del manejo del cuerpo en el escenario y para la construcción del carácter del personaje planteando diferentes problemáticas que surgen al abordar los géneros dramáticos. Además, contrapone los testimonios de actores y directores reconocidos sobre el proceso de creación (formal y vivencial), al igual que el análisis de escenas clave de obras universales que, como él mismo precisa, es obligación de todo actor conocer.

En la segunda parte, desarrolla el proceso de *mise en scène* desde la perspectiva del *regisseur* (director), quien está a cargo de encontrar la expresión escénica y la unidad de estilo de la obra escrita; el trabajo que tiene que hacer previo a los ensayos; la postura que debe tener ante los actores y el equipo creativo durante la puesta en escena, y brinda diferentes apreciaciones para discernir en aspectos como el escenario, la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y la sonorización.

Aunque en la estructura del libro no se especifica como tal, el último capítulo conforma una tercera parte dedicada a hacer un breve recorrido por el teatro contemporáneo a su época: el épico, de la crueldad y del absurdo. Reconoce la labor de grandes creadores como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, August Strindberg, Antonin Artaud, Eugène Ionesco, Samuel Becket y Jean Genet, entre otros, que modificaron y rompieron las convenciones teatrales; asimismo, describe prácticas antiteatrales y el tipo de actuación natural que persiguen; cuestiona el trabajo de Peter Brook, Lee Strasberg y Grotowski en tanto que, al desdeñar el texto, repercutieron como una influencia nociva en directores de talento dudoso.

La línea genealógica de la escuela teatral que sigue esta publicación es evidente: desde el romanticismo alemán –con las constantes alusiones y citas de Goethe que encabezan algunos capítulos–, hasta la postura implícita en cada recomendación opositora al naturalismo, aun con dejos de Meningen y Stanislavski, al hablar de técnica, disciplina y concentración, pero como referentes reiterativos de lo que no se debe hacer.

El editor hace la siguiente anotación en la que alude a los aspectos tecnológicos de iluminación, pero tomando en cuenta que la manera de hacer teatro, de actuar, de la labor del director, del dramaturgo, sus fundamentos, valores e intenciones han cambiado notablemente en los últimos 60 años: “En las décadas recientes los implementos para la...[escena teatral] se han multiplicado y con ellos las posibilidades de diseño en este respecto; considérese, pues, lo aquí expuesto en función del momento en que fue escrita esta obra” (241). Habría que valorar esta frase como una nota general al libro aplicada a la escena teatral.

Teoría y técnica teatral fue un texto esencial en su época, pero ¿cómo es que con más de medio siglo de diferencia y ante todas las transformaciones sigue siendo vigente? En muchas prácticas teatrales se ha contradicho lo desconocido y perpetuado una batalla entre lo formal y lo vivencial sin tan siquiera entenderla. Se ha roto con este tipo de convenciones sin conocer los motivos, sin siquiera dominar una técnica. Si, como dicen, las “reglas se hicieron para romperse”, para los teatristas valdría la pena conocer dichas reglas, entenderlas y dominarlas primero; es decir, seguir el ejemplo de Wagner para conservar una postura crítica hacia nuestros contemporáneos y nuestros antecesores, y esforzarnos por alcanzar un bagaje cultural de su talla, con la potencia de sus argumentos respaldada por la experiencia de su trayectoria como maestro, actor y director.

Partiendo de la idea de que “no hay soluciones patentadas” (Becket citado en Wagner 296) es que se incrementa la riqueza de esta lectura que provoca múltiples reflexiones y preguntas. Por ejemplo: ¿qué tanto sigue siendo válida la creencia de que el actor se forma “en las tablas” (17) prescindiendo de la teoría y la técnica?, ¿si como creadores o espectadores nos cuestionamos la poca veracidad que implica un monólogo?, ¿si sería adecuado seguir considerando como “triángulo de fuerzas” (23) al actor, al público y al dramaturgo?, ¿cómo se puede definir teatro dentro de una sociedad del espectáculo partiendo de la premisa que actuar es algo diferente a vivir (44)?, o ¿cómo se puede entender arte y obra artística (80) desde la teoría descolonial, o teorías basadas en otras técnicas de actuación (bioenergética e improvisación)?, ¿en qué consistiría la efectividad de concentrar la atención (35) vs abrir la percepción?, ¿qué tan cierto es que como actores somos capaces de separar cuerpo y voz en nuestro entrenamiento para después integrarlo a la continuidad de ideas de un texto dramático (63)?, ¿se puede llevar al público a un sentimiento definido o, como propuso Brecht, deberíamos procurar un distanciamiento?, ¿sólo hay tres tipos de actores (69) y de personajes (27)?, ¿es correcto seguir menospreciando lo comercial como una copia que se puede reproducir fácilmente? (99), ¿qué tipo de teatro es el que puede ceñirse a los puntos de producción que sugiere el libro (168)?

Al igual que genera interrogantes, *Teoría y técnica teatral* también contiene respuestas sobre la genealogía de algunos paradigmas teatrales, por ejemplo: la subordinación del drama al texto (26); la necesidad de incorporar la mayor cantidad de recursos técnicos (25);

la versatilidad y dominio de múltiples competencias que se exige al actor (64); el hecho de que el teatro requiera talentos, “personas de fácil emoción y viva fantasía” (40); encontrar en las prácticas de improvisación un peligro escénico (75); la creencia del director como gendarme y déspota (165), sólo por mencionar algunas.

Efectivamente, como señalan los editores, *Teoría y técnica teatral* tendría que formar parte la bibliografía básica de todos aquellos que pretendemos conocer y entender el arte dramático, tanto para consulta como herramienta pedagógica, porque contiene múltiples respuestas al teatro que hemos heredado, además de un sinnúmero de consejos valiosos, expuestos por un pilar de la investigación teatral en México. Para aquellos que, entre la infinidad de posibilidades de técnicas teatrales buscan especializarse en una sola, en este texto encontrarán que aún se conserva una vía con fundamentos sólidos que, seguramente al equiparar con la práctica, les permitirá revalorizar la teoría. Para quienes eligen la libertad creativa, este libro es ejemplar, ya que les proporcionará un panorama técnico de estructuras y convencionalismos escénicos que les ayudará a tomar novedosas decisiones creativas con mayor firmeza.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 18

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de libro:

Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas

Emanuela Jossa*

* Universidad de la Calabria, Italia.

e-mail: ejossa@unical.it

Recibido: 05 de mayo de 2020

Aceptado: 16 de julio de 2020

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2643>

Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas

Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas. San Salvador: Índole, 2019, pp. 175.¹

Centroamérica no es un istmo de paso

En una entrevista publicada en la revista *Istmo*, la dramaturga costarricense Ana Istarú afirmó que en los países centroamericanos hay una “insularidad” en lo que concierne a la dramaturgia: “Nos conocemos poco. Hay mucha dificultad para publicar teatro” (Collins 1). Corría el año 2005 y en los 15 años que separan aquella entrevista de la actualidad, la situación ha mejorado un poco. Se puede señalar, por ejemplo, la publicación en México de la *Antología de dramaturgia centroamericana contemporánea*, a cargo de Tatiana de la Ossa, que reúne las obras de diez dramaturgos de la región. En la misma entrevista, Ana Istarú agregó, sin edulcorar la situación: “La tragedia es que cuesta publicar los textos y luego cuesta que se distribuyan” (3).

Para romper esta “insularidad” desde Centroamérica es necesario un buen proyecto acoplado a determinación e intrepidez. La iniciativa reciente de la editorial salvadoreña Índole y del colectivo de teatro Los del Quinto Piso tiene estas características. Esta plataforma de coedición propone la publicación periódica de los *Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas*. El proyecto prevé diez números y cada uno incluye dos obras de autores centroamericanos, junto a un drama de la actriz y dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos. El primer volumen se publicó en 2019 y, para finales de este año, se publicará el

¹ Incluye tres dramas: *Intrusiones en el ojo ajeno*, de René Estuardo Galdámez, *1989 Noches Oscuras*, de Manuel Paz Batista y *¡Lotería!*, de Jorgelina Cerritos.

segundo. Lo novedoso consiste, en primer lugar, en la periodicidad: es un proyecto *in fieri*, abierto a lo nuevo, que puede crear una espera y ampliar el público de lectores.

En la introducción del primer “cuaderno”, Jorgelina Cerritos remarca la reiterada desatención sufrida por el teatro centroamericano:

En múltiples ocasiones, en eventos internacionales, artísticos y académicos, he observado la misma omisión hacia la expresión teatral centroamericana, donde Centro América toda, a veces con mejor suerte para Costa Rica, somos únicamente un istmo de paso para llegar de la gran Sur América al reconocido México (7).

A este riesgo de invisibilidad se contraponen la gran calidad estética de muchas expresiones artísticas y literarias procedentes de la región. Es el caso también del teatro y este primer volumen lo confirma.

La curaduría de la selección estuvo a cargo de Jorgelina Cerritos y de su colectivo Los del Quinto Piso. Para el primer volumen, eligieron a escritores que tomaron un taller de escritura con José Sanchis Sinisterra, dramaturgo que siempre ha otorgado un papel determinante al texto dramático, a su articulación y a la ruptura de los estereotipos formales. A este parámetro se agregó la elección de obras que recibieron el reconocimiento de un premio internacional. El resultado fue la primera triada: René Estuardo Galdámez, Manuel Paz Batista y Jorgelina Cerritos.

René Estuardo Galdámez, guatemalteco, nació en 1976 y fue dos veces ganador de los Juegos Florales de Quetzaltenango: en 2010, con *Aquel fin de semana* y, en 2018, con *Bolero*. Ha dirigido más de 20 obras y escrito 15 textos teatrales entre los que sobresalen *Intrusiones en el ojo ajeno*, *Génesis 3:6-7*, *Dos visitas desde el puente*, *Esperando la alegría*. Manuel Paz Batista, panameño, fue ganador del premio Nacional de Literatura Ricardo Miró 2017, con *Autopsia*. Fundó el grupo teatral Producciones Vórtice y escribió *La leyenda del mar del Sur* y *Salem*, entre otras obras, e incursionó en el género de microteatro. Jorgelina Cerritos ha ganado muchos premios internacionales (Casa de las Américas, Premio de Teatro Latinoamericano George Woodyard, Premio Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina).² Debido a compromisos con las entidades que otorgaron los premios, cambió la selección de las obras a publicar en los *Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas*. Jorgelina Cerritos y Manuel Paz Batista optaron por textos inéditos, respectivamente, “¡Lotería!” y “1989 Noches Oscuras”. De René Estuardo Galdámez se publicó *Intrusiones en el ojo ajeno*, obra puesta en escena en 2011.

² Es autora de muchas obras, destacan: *Respuestas para un menú*, *Vértigo 824*, *Al otro lado del mar* y la *Trilogía de ensayos sobre la memoria*, dedicada al conflicto armado en El Salvador. En 2018 inició el proyecto Didascalía, un taller de escritura dramática.

La selección es muy acertada: el cuaderno muestra declinaciones diferentes de la dramaturgia en un marco compartido a través de un diseño editorial muy coherente. Primero, el origen de los dos autores invitados, Panamá y Guatemala, confiere al texto una referencia implícita a la extensión del istmo y sus fronteras. El paso de la frontera norte es, justamente, el núcleo central de “¡Lotería!”. Además, el uso metafórico del término “frontera” remite al Teatro Fronterizo fundado por Sanchis Sinisterra en 1977. Para el maestro español, el adjetivo “fronterizo” implica una condición ex-céntrica, es decir una falta de centralidad, que puede concernir un texto, un espacio, un pensamiento. En la frontera se miden las distancias y las cercanías, se reflexiona sobre la identidad y el desarraigo, además de que se amplían y multiplican las perspectivas. Las tres obras del primero de los Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas se sitúan en esta dimensión fronteriza y juegan con la proliferación de voces y miradas. Finalmente, el legado de Sanchis Sinisterra se nota en la dimensión política de estos tres textos. Según el dramaturgo español, el teatro es político no solamente si trata de modo explícito un tema, como por ejemplo la invasión de Panamá en la obra de Manuel Paz Batista, sino si utiliza una modalidad estética y una práctica teatral innovadoras, que involucran al espectador y tratan de modificar sus dispositivos interpretativos, su percepción de la realidad.

El volumen abre con “Intrusiones en el ojo ajeno”, de René Estuardo Galdámez. La obra está dividida en cinco escenas. En todas hay un conflicto y la oposición se configura no solamente a través de las palabras de los personajes, sino también a través de los objetos escénicos y de los cuerpos en el escenario. Por ejemplo, en “Dedos y uñas” (escena IV), la silla mecedora contrasta con la violencia del monólogo, con las referencias al vómito y a una fisicidad deteriorada. Asimismo, en la primera escena, titulada “Olor”, la actitud inquieta de dos hombres, uno esposado, el otro uniformado, contrasta con los colores de la decoración del escenario: “las paredes blanquísimas y en toda la habitación repisas con gorras con viseras de diferentes colores, cuidadosamente ordenadas como en la exhibición de una galería o de un museo. Es tal la cantidad de gorras que la habitación se hace multicolor” (Galdámez 13). La alegría de las gorras de los niños esconde una historia trágica de violencia en la que los dos hombres están involucrados. El desarrollo de la acción provocará una inversión de los roles y el cuestionamiento de las nociones de culpa e inocencia. Este dispositivo remite a la costumbre hipócrita mencionada en el Evangelio de señalar la paja en el ojo ajeno y se mantiene en las escenas siguientes.

Todos los conflictos que siguen se sitúan en el ámbito familiar. En “El buen hermano”, “El sustituto”, “Dedos y uñas” y “La imagen borrosa” se presentan situaciones familiares muy atormentadas, entre deseos y represión, esperanza y resignación, abandono y ternura. En la última escena, la oposición entre los personajes se configura a través de los cuerpos de la madre y del hijo que se acercan y se alejan, se ponen detrás, a lado, diseñando un

ritual inútil, ya que los personajes, como los de las demás escenas, no consiguen reconciliarse verdaderamente consigo mismos ni con sus familiares. Se lee en una acotación de la escena v: “quedan nuevamente muy juntos. Ella agachada y él de pie. Ella voltea a verlo y él no se mueve. Ella ahora erguida lo contempla un instante” (Galdámez 44).

La segunda obra de los cuadernos, “1989 Noches Oscuras”, parece cambiar por completo de temática, pasando de la intimidad de los conflictos presentados en “Intrusiones en el ojo ajeno”, sin un espacio ni un tiempo definidos, a una historia pública, situada geográfica e históricamente: Panamá, diciembre de 1989-enero de 1990. Desde el título es evidente que la obra trata de la invasión del país, con la *Operation Just Cause* llevada a cabo por los Estados Unidos para derrocar al presidente Noriega. La operación, declarada “justa” por el gobierno de Bush, violó el derecho a la autodeterminación y provocó muchos muertos, especialmente en el barrio El Chorrillo. De hecho, las fuerzas aéreas estadounidenses no destruyeron sólo aeropuertos y bases militares, sino que bombardearon edificios civiles. La invasión fue condenada por la Asamblea General de la ONU y por la OEA; desde el principio fue objeto de interpretaciones diferentes, tanto en el extranjero como en Panamá y en Estados Unidos.³

Por este motivo, Manuel Paz Batista opta por presentar una serie de acontecimientos relacionados con la invasión desde perspectivas que cambian de acuerdo con la posición, las circunstancias, el estado de cada personaje. La obra se compone de diferentes piezas que forman una narración polifónica de los sucesos. Se enfrentan un padre y un hijo, dos amigos, un hermano y una hermana, una mujer y su marido, todos dolorosamente separados por opiniones políticas y éticas, por oportunismos taimados o convicciones sinceras. Entonces, como en la obra de René Estuardo Galdámez, el conflicto también es íntimo. En el marco de la violencia de la invasión, muchos personajes se vuelven engañosos, insolidarios, como corroídos por la brutalidad de la situación.

En el texto, hay momentos irónicos (por ejemplo, la ambigua referencia al “Viernes negro”) y momentos dramáticos, como el asesinato de Pipo, un maleante que solo quería algo de comer, o el diálogo entre Temístocles y Vasco, padre e hijo, que cuentan con sus responsabilidades y sus gravámenes. Durante el bombardeo, el joven Daris sueña con despedirse de su mamá y dice: “Me quedan pocos minutos mamá, y me duele que, aunque vengas a buscarnos, no encontrarás ni nuestros huesos. No tendrás un lugar para llevarnos flores... Al menos espero que esto haya ocurrido para bien. Pasarán muchos años antes de que alguien pueda decir si fue una causa justa” (Paz Batista 94).

³ Interesante el documental de la directora norteamericana Barbara Trent, *The Panama Deception*, de 1992, que profundiza las razones políticas que llevaron a la invasión y muestra cómo se armó la propaganda en contra de Noriega.

Introducida por los versos del *Poema de amor*, de Roque Dalton, la última obra de los *Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas*, “¡Lotería!”, de Jorgelina Cerritos, presenta dos escenarios separados. Uno es una Lotería de mala muerte, donde coinciden siete personajes que interactúan hablando, gritando, cantando. El otro escenario es un cruce de caminos en un escampado en el que se encuentran tres mujeres sin nombre, pero con una condición específica:

- Mujer 1 – que alguna vez tuvo catorce años.
- Mujer 2 – que alguna vez vivió una guerra
- Mujer 3 – que alguna vez fue maestra (Cerritos 121).

Las acotaciones sitúan a las mujeres en un presente borroso y su identidad parece definirse por lo que “alguna vez” fueron en el pasado. Ellas se fueron de El Salvador por motivos diferentes, por medios de transporte diferentes, pero todas viven en un presente amargo. Sus breves monólogos refieren, con imágenes instantáneas, a la experiencia de la soledad, del paso de la frontera, del desierto, de la humillación en el extranjero. Las escenas se alternan y las que se desarrollan en la Lotería son indicadas bajo el título “Bola 1, Bola 2”, como si los sucesos fuesen ocasionados por la casualidad de un sorteo. Las dos secuencias parecen completamente separadas, hasta que los personajes de la Lotería se dan cuenta de que Rosa desapareció. Todos la conocen y tienen una relación con ella (de amistad, de explotación, de cariño, de aversión...). Las tres mujeres también, de alguna forma, la conocen. En la obra hay un crescendo hasta un trágico hallazgo y un desenlace que no recomponen las fracturas.

El primer volumen de los *Cuadernos de Dramaturgias Centroamericanas* es una gran oportunidad para conocer la escritura de la dramaturgia en Centroamérica y para montar obras teatrales que merecen ser conocidas.

Fuentes consultadas

Collins, María Luisa. “La problemática del teatro centroamericano: dramaturgas en conflicto. Entrevistas con Ana Istarú y Luz Méndez de la Vega”. *Istmo*, núm. 18, 2009, istmo.denison.edu/n18/articulos/collins.html, consultado el 28 de abril de 2020.