

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**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 (CECDA, UV)
Asistente de redacción y corrección:
Mónica Hernández Cortés
e Ingrid Mariana Monfil Arroyo

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, E.U.A.)

Diseño editorial y composición tipográfica:

Cynthia Maribel Palomino Alarcón

Corrección de estilo: Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: *El mandarín* (2021).

Fotografía: Orteuv.

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. 12, Núm. 20, octubre
2021-marzo 2022. 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.

José Luis Martínez Morales: Acerca de un dinosaurio camaleónico.

Maximiliano Sauza Durán: Motivos minuciosos de Gao Xingjian.

Elena Preciado Gutiérrez: Poesía en el Romanticismo inglés.

Sixto Rodríguez Hernández: La literatura perseguida en el siglo XVII novohispano.

Mónica Gasteasoro Lugo: Plantar un jardín: Epicuro y el placer de vivir entre amigos.

Dossier: Gabriel HG: Fragilidad

Artista de interiores: David Victory Pineda



www.lapalabayelhombre.uv.mx

 /lapalabayelhombreoficial

 @PalabayHombre

 /lapalabayelhombre

 La Palabra y el Hombre Revista



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER:

**La enseñanza de la
dramaturgia:
los grandes maestros**

número

86

PERFIL:

Adriana Olivera

ESTRENO DE PAPEL:

**El camerino de Ofelia,
Ana Isabel Esqueira**

20
ANIVERSARIO

ENTREVISTA A IGOR LOZADA, DE CULTURA UDG:

**Cambio de paradigmas en la gestión
y programación cultural**

ENCUÉNTRALA EN LA **LIBRERÍA PASO DE GATO**

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

libreriapaso.degato01@gmail.com • 55 5981 6993

www.pasodegato.com

Índice

Presentación	
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i>	1
ARTÍCULOS	
Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia	
<i>Elka Fediuk</i>	
<i>Verónica Herrera</i>	5
Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia	
<i>Eunice Susana Alanis Gallegos</i>	28
Caminar en zapatos migrantes: la lógica fronteriza de la instalación de realidad virtual	
Carne y arena de Alejandro González Iñárritu	
<i>Julie Ann Ward</i>	50
Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista	
<i>Miroslava Salcido</i>	69
Un juego de cajas chinas en Ostia. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco	
<i>Carlos Gámez</i>	93
DOCUMENTO	
Portafolio fotográfico	
La quinta dimensión del teatro: artes escénicas en tiempos de pandemia	
<i>Nota introductoria:</i>	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	109
TESTIMONIO	
Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano Cuatrotablas	
<i>Carlos Martín Vélez Salas</i>	121

La propuesta artística de Gitanos Teatro: contrastes y transformaciones
Rafael Sandoval Roquet 135

RESEÑA

Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político
Geraldine Lamadrid Guerrero. 151

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Presentación

Carlos Gutiérrez Bracho*

* Centro de Estudios, Creación y Documentación de las
Artes, Universidad Veracruzana, México.
e-mail: cargutierrez@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v12i20.2684

Presentación

El año 2021 está a pocas semanas de concluir y el mundo sigue viviendo con intensidad este largo compás de incertidumbre en el que nos ha sumido la emergencia por COVID-19; un tiempo prolongado de distancia social que ha provocado cambios fundamentales para el futuro en el planeta y, por supuesto, también en las artes escénicas. Asimismo, este es un tiempo para investigar, analizar y reflexionar sobre lo que los creadores escénicos han vivido en estos largos meses de pandemia. Este nuevo número de *Investigación Teatral* pone particular énfasis al desarrollo de la actividad escénica en esta época de crisis sanitaria global.

Es así como Elka Fediuk y Verónica Herrera, investigadoras del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana, nos ofrecen un importante análisis sobre cómo vivieron los grupos de teatro independiente en Xalapa el cierre de actividades por la pandemia de COVID-19. Un trabajo que resulta fundamental no sólo porque documenta, a través de encuestas, la situación de estos grupos, sino porque abre un espacio para analizar, con información precisa, el impacto de la emergencia en la comunidad escénica local. Además, como señalan Fediuk y Herrera, este informe de resultados es un aporte para “la interpretación de datos” y arroja nuevas preguntas.

Un segundo texto que abona al análisis de la experiencia que nos ha dejado el gran confinamiento provocado por el coronavirus es el de Eunice Susana Alanís, investigadora del Tecnológico de Monterrey, quien en “Performatividades del ‘teatro en vivo’ a través de redes sociales en tiempos de pandemia” hace un análisis discursivo de los mensajes que se publicaron en Twitter entre abril y mayo de 2020 para saber qué tan cercanas

estaban las prácticas teatrales virtuales entre los actores y el público. El objetivo de su artículo es ubicar la performatividad del lenguaje y el acontecimiento de los actos performativos vía remota.

Por otro lado, Julie Ann Ward, investigadora de la Universidad de Oklahoma, escribe sobre otra crisis mundial: la migración. Para ello, elabora un análisis crítico de la instalación virtual *Cal y arena* del cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, que ofrece a los visitantes una experiencia innovadora cuya finalidad es ponerse en los zapatos de migrantes que cruzan el desierto mexicano y que, a partir de esto, sientan en carne propia lo que es enfrentar a las autoridades migratorias estadounidenses.

En “Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista”, la investigadora mexicana Miroslava Salcido reflexiona sobre cómo a través de un ejercicio teórico-práctico, llevado a cabo por el grupo de investigación y arte acción Transfilosofía Escénica, es posible plantear preguntas filosóficas no sólo desde el mismo “hecho escénico-poético”, sino incluso, cuestionar filosóficamente al mismo acontecimiento para convertirlo en un ejercicio filosófico. Se trata de un trabajo interdisciplinario que dialoga con la metáfora, el concepto, el acontecimiento y la teoría.

Cerramos la sección de Artículos con el texto “Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco”, del investigador cubano Carlos Gámez, quien analiza *Ostia*, una de las tres *autoficciones* del uruguayo Sergio Blanco, uno de los autores escénicos más representados de la actualidad.

En la sección Documento presentamos el portafolio fotográfico titulado “La quinta dimensión del teatro: la transformación de las artes escénicas en tiempos de pandemia”. Esta galería de imágenes revela las nuevas rutas creativas de las artes escénicas que, como señala Antonio Prieto Stambaugh en el texto introductorio “ya no son ni seguirán siendo las mismas”, debido a que la experiencia del encierro obligó a los creadores y grupos escénicos a buscar soluciones artísticas para seguir estando presentes. Se trata de una muestra de trabajos de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, de la asociación Área 51 Foro Escénico, de Xalapa, Veracruz, y de la Compañía La Rendija de Mérida, Yucatán.

En la sección Testimonios, Carlos Martin Vélez Salas, de Trinity University (en San Antonio, Texas), nos comparte su experiencia etnográfica con el legendario grupo peruano Cuatrotablas, además de una entrevista con el desaparecido director de esta agrupación teatral Mario Delgado Vásquez. Por su parte, Rafael Sandoval Roquet, de la Universidad Veracruzana, ofrece un “relato etnográfico” sobre el desarrollo del proyecto colectivo Gitanos Teatro, en el que muestra cómo esta agrupación originada por estudiantes de teatro de la Ciudad de México vivió un proceso de desestabilización que les llevó a generar y encontrar nuevos horizontes para su quehacer escénico desde un ámbito comunitario.

Para finalizar este número, Geraldine Lamadrid hace una revisión detallada del libro *Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político*, del investigador Edwin Culp, editado por la Universidad Iberoamericana y que reflexiona sobre las posibilidades de la crítica, la pertinencia del arte crítico, así como de la crítica en sentido histórico. Se trata de un texto, dice Lamadrid, que “puede ser leído como una invitación a actualizarse en la presencia, en el ahora del entorno al que cada quien pertenece y, de esa manera, exponencialmente incidir en la globalidad”.

Invitamos a leer esta nueva edición de *Investigación Teatral* que atestigua cómo, a pesar de la crisis histórica que se presentó en 2020 y 2021, las artes escénicas siguen estando más vivas que nunca.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia

Elka Fediuk*

Verónica Herrera**

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: efediuk@uv.mx

** Universidad Veracruzana, México.

e-mail: emiherrera@uv.mx

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 10 de febrero de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2685

Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia

Resumen

El artículo presenta las bases y el contexto de la investigación “Teatro de grupo en Xalapa”. En la circunstancia del cierre de actividades culturales por la pandemia de COVID-19, surgieron nuevas prioridades que exigieron a la investigación centrarse en los impactos que esta situación provocó en la actividad de los grupos de teatro independiente. Para visibilizar esta situación, en junio de 2020 se aplicó la encuesta diseñada para explorar el estado de cosas, tomando en cuenta tres momentos: a) la situación previa a la pandemia, en términos de organización y dedicación al trabajo teatral, las finanzas de los grupos y de sus miembros; b) los impactos de la pandemia sobre su actividad teatral, su economía y su estado de ánimo, así como c) las actividades y proyectos emergentes ante una “nueva normalidad”. El informe de resultados de la encuesta aporta comentarios dirigidos a la interpretación de datos y apunta las nuevas preguntas.

Palabras clave: teatro independiente; teatro de grupo; pandemia; encuesta; Veracruz; México.

Group theater in Xalapa: survey in pandemic times

Abstract

This paper presents the basis and context of a research project titled “Group Theatre in Xalapa”. After the closure of cultural activities due to the COVID-19 pandemic, new priorities emerged that required the project to focus on the impact that this situation caused on the activity of independent theater groups in the city of Xalapa, Veracruz. To raise awareness on this situation, we carried out a survey in June 2020, which was designed to explore the new state of affairs. The survey considered three different moments: a) the groups’ situation prior to the pandemic, in terms of their organizations and dedication to theater work, their finances and their members’ finances; b) the impacts of the pandemic on the groups’ theatrical activity, their economy and their state of mind; as well as; c) emerging activities and projects in the face of a “new normal”. The survey results report provides feedback aimed at interpreting the data, and points to new questions.

Keywords: independent theater; group theatre; pandemic; survey; Veracruz; Mexico.

Teatro de grupo en Xalapa: sondeo en tiempos de pandemia

Proyecto de investigación y contingencia sanitaria

Esta investigación, centrada en el “teatro de grupo”, fue iniciada hace varios años con el interés de pensar las prácticas poéticas y las formas de organización del teatro que no se adscriben a la tradición subordinada a un mecenas y tampoco al teatro comercial. Partiendo del fenómeno surgido en Europa al inicio del siglo xx, y revisando las particularidades de esta forma teatral en Latinoamérica a lo largo del siglo pasado (Fediuk, “Proyecto posideológico y teatro” 41), observamos cambios importantes en las formas de trabajo y la cohesión de los grupos, así como la persistencia de un “proyecto de grupo” en cada caso, es decir, una definición identitaria expresada en un por qué, para qué y cómo del quehacer teatral de cada grupo.

El campo teatral opera de manera distinta en cada territorio; también los grupos de teatro que se forman y operan en cada contexto manifiestan particularidades relativas a sus problemáticas y decisiones respecto al repertorio, al diálogo con los espectadores, a sus negociaciones con las instituciones de cultura, así como a las estrategias que cada uno genera para subsistir como proyecto teatral.

Xalapa, capital del estado de Veracruz, es una ciudad con medio millón de habitantes. Destaca por su vocación cultural y educativa, contando con siete universidades públicas y 13 privadas,¹ además del Instituto Veracruzano de la Cultura y los programas municipa-

¹ Ver <https://mextudia.com/en-tu-ciudad/universidades-en-xalapa/>

les. La Universidad Veracruzana (UV) produce y divulga las artes, formando a artistas en los niveles de pre y posgrado. La ciudad, al igual que el estado, no cuenta con infraestructura teatral suficiente, y no existe una industria del espectáculo o un soporte técnico-logístico que asegure a los artistas un empleo o la divulgación de sus productos.

En el área local iniciamos con un estudio sobre Abraham Oceransky, creador escénico, gestor y formador de actores (Fediuk, “Japón en la creación teatral” 445). Poco después, la estancia de investigación de una doctoranda brasileña hizo que se planteara un estudio comparativo entre dos ciudades con cierta similitud, Florianópolis y Xalapa, atendiendo aspectos de políticas culturales en materia de teatro e infraestructura teatral, enfocando las estrategias de reconocimiento y supervivencia de los grupos en la categoría “independiente” o “teatro de grupo” (Fediuk y da Silva 125).

Si bien se trataba al principio de una investigación individual, a finales del año 2019 dos autoras convenimos en plantear conjuntamente “Teatro de grupo en Xalapa” como una investigación de largo aliento; es decir, se trata de mantener la observación de los grupos estudiados durante un periodo indefinido, aunque con cierres parciales. El objetivo es rescatar el “teatro perdido” (ver Dubatti, *Filosofía del teatro III*), en este caso la trayectoria, documentos y testimonios sobre los grupos teatrales radicados en Xalapa. En la última fase se planteó estudiar a los grupos de teatro vigentes en las temporadas 2019 y 2020, con el objetivo de conocer y comprender su producción artística en términos de poética, incluida la relación con el espectador, así como su operación interna y sus formas de gestión o autogestión. Al equipo de este proyecto, integrado por Elka Fediuk (responsable) y Verónica Herrera (colaboradora), se han sumado las siguientes estudiantes de la maestría en Artes Escénicas de la UV: Sandy Deseano, Mónica Falfán y Alicia Petrilli, así como también el personal de apoyo: Isaura Ocaña López (asistente) y Silverio Chávez, estudiante de la licenciatura en Teatro. Con esto, la investigación adquirió un cariz formativo y dialógico.

El cierre de las actividades culturales y educativas a mediados de marzo de 2020, por causa de la pandemia de COVID-19, produjo una parálisis general. Aunque confiábamos todos en que pasada la “cuarentena” retornaríamos a las actividades de siempre, los pronósticos eran adversos, de modo que reanudamos las clases y las reuniones del equipo por medio de plataformas en línea. Entonces detectamos proyectos teatrales que comenzaban a adaptarse a las pantallas, en video o en *streaming*, así como numerosos foros que traslucían las problemáticas del momento y un silencio de los grupos de menor nivel de consolidación.

Surgieron muchas preguntas respecto a cómo viven esta situación crítica los miembros de grupos independientes de la ciudad, probablemente con una esperanza cada vez más empañada. En los últimos años, el surgimiento de nuevos grupos de teatro había sido

exponencial: los números de grupos que registraban actividad a lo largo de cada temporada fluctuaban entre 35 y 40. Se generaban muchos grupos, pero buena parte no sobrevivía a su primera producción, fenómeno que había sido observado previamente (Herrera 65). Los grupos estudiados suelen estar en activo durante un mínimo de tres años, con al menos dos producciones.

Dada la condición de la virtualidad, fue posible integrar al sondeo a grupos de teatro de otras ciudades del estado de Veracruz, abriendo con ello los alcances de la investigación.

Teatro independiente o teatro de grupo

Aunque la denominación es periférica al problema, queremos subrayar el sentido que asume el nombre de esta categoría teatral. Una compañía de teatro o compañía teatral es un conjunto de actores y técnicos dedicados a la representación de obras teatrales (“compañía”).² Las compañías nacieron cuando la sociedad, necesitada de diversión, propició el desarrollo de esta actividad empresarial y remunerada. En la sociedad industrial, las compañías adoptaron reglas de producción similares a las de la fábrica, con división del trabajo y jerarquización piramidal de las funciones.

En los inicios del siglo xx, el movimiento de la renovación teatral, a veces ligado a las vanguardias, se autonombraba trasluciendo los postulados de la modernidad: libertad, emancipación, autonomía, progreso (ver García Canclini, *Culturas híbridas*). En Europa, algunos teatros sellaron con sus nombres su escisión del teatro burgués: Théâtre Libre (1887, André Antoine), Freie Bühne o Escena Libre (1889, Otto Brahm), Independent Theatre (1891, J.T. Grein), Theatre l’Oeuvre (1912, A. Lugné-Poe), además de los proyectos centrados en las bases estéticas: Teatro de Arte (1890, Paul Fort) y Teatro de Arte de Moscú (1898, Konstantín Stanislavski). Con el mismo espíritu era usado el adjetivo “experimental”, cuando el objetivo de búsqueda artística asumía los ideales de progreso o la metodología científica.

En Argentina y Uruguay (o, mejor dicho, en Buenos Aires y Montevideo, ciudades conectadas por el Río de la Plata) se estableció el nombre *teatro independiente*. El movimiento, que rompía con la tradición del teatro burgués, se manifestó en la Declaración de Principios del Teatro Libre, suscrita en 1927 por varios grupos de teatro (ver Ordaz, *Historia del teatro*). A diferencia de los proyectos europeos, el que se concretizó como Teatro del Pueblo tuvo claramente bases político-sociales. La denominación “teatro in-

² Ver <https://dle.rae.es/compa%C3%B1a>

dependiente” fue acuñada, según una investigación de Fuckelman, por Leónidas Barletta en sus discursos, y plasmada en la boletería y en los programas de mano. En su origen, el significado de este término se limitaba a designar “que los artistas costean su propio trabajo, es decir, que no son contratados por nadie y que asumen los riesgos económicos del espectáculo” (Fuckelman 165). La experiencia histórica de la postdictadura en la Argentina complejizó esta definición, como: “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (Dubatti, *Cien años de teatro argentino* 81).

En la segunda mitad del siglo xx, paralelamente al empoderamiento de la sociedad civil, surge la denominación “teatro de grupo”. La encontramos en la filosofía de la “creación colectiva” de factura colombiana, y asociada también a una tercera opción o un “tercer teatro” –como lo bautizó Eugenio Barba³–, aludiendo a la potencia de un teatro del tercer sector. Situado en la experiencia brasileña, André Carreira sostiene que:

[e]l término “teatro de grupo” surgió en los 80 como forma de identificar un quehacer teatral que pretendía ser expresión de un teatro autónomo y alternativo, cuyo principio sería la forma de producción colectiva. Pero a diferencia de proyectos grupales anteriores, la idea de un teatro de grupo implicaba un claro reconocimiento de la especificidad política asumida por un teatro que se veía como algo diferente, y que atribuía al modo de trabajo un valor trascendente (57).

El término “teatro independiente” es asumido por el gremio en general, aunque –al menos en el contexto mexicano– pudiera ser cuestionable debido a la vocación de las políticas culturales posrevolucionarias. Las discusiones más actuales sugieren sustituirlo por “autogestivo” o “autónomo”, es decir, responsable de sus decisiones internas en cuanto a su repertorio y poética. La independencia económica no es viable para la mayoría de los proyectos teatrales valiosos y necesarios, por ende, no se trata de eximir al Estado y sus políticas culturales del deber de apoyar y fomentar las actividades artísticas.

Considerando la variación de los términos en uso, y que a lo largo de todo un siglo tenemos ejemplos de grupos de personas que afianzan algún proyecto teatral distinto al teatro-industria, oficial o comercial, optamos por el nombre de “teatro de grupo”. Se trata de una tercera categoría que permite connotar formas variadas de organización, con sus

³ El discurso pronunciado en el Festival de Belgrado en 1975 fue publicado originalmente en *International Theatre Information*. París: UNESCO, 1976; posteriormente fue reproducido en *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.

diversas convicciones estéticas y políticas, y sus diversas formas de relación con las instituciones y patrocinios que existen en determinados territorios. Convenimos en que el “teatro de grupo” es:

(...) aquel que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética que lo distinga. Las concepciones de teatro se proyectan en la producción poética mediante el contenido del repertorio, las relaciones internas en los procesos de creación y producción, los dispositivos y técnicas escénicas y actorales, y la relación con el espectador (Fediuk, “Proyecto posideológico y teatro” 42).

Las concepciones de teatro pueden ser explícitas o implícitas, y expresan las ideas que fundan un proyecto teatral; fusionan el modelo de pensamiento con las convicciones (ideológicas, estéticas, éticas) y saberes generados en la praxis teatral y la experiencia de vida (ver Dubatti, *Concepciones de teatro*). El teatro de grupo, desde los albores del siglo xx, plantea sus convicciones de orden estético, social, político y ético en su programa, manifiesto o declaración; las proyecta en su labor artística, donde se manifiesta el qué, cómo, para qué y para quién hacer teatro.

Contexto local y nacional del sondeo

Un proyecto enfocado a un orden territorial y radicante se sitúa siempre en un contexto más amplio (Bourriaud, citado en Dubatti, “Qué políticas para las ciencias” 39). Las reacciones al fatídico cierre de los espacios para la cultura, y la obligada mudanza a las plataformas virtuales, fueron muy diversas. Algunos creían que sería un mal pasajero, otros ya tenían algún proyecto pensado para la plataforma o uno relativamente fácil de adaptar, y otros más quedaron suspendidos sin hallar solución. Las plataformas de videollamadas fueron utilizadas para paliar el encierro y mantener la presencia del grupo con mensajes y recuerdos. De manera proactiva, la comunicación gremial local, nacional e internacional planteó demandas y soluciones. Las acciones tomadas en cualquier parte por las autoridades de la cultura, así como por los artistas, se convirtieron en referentes en las discusiones que motivaron una ley en favor de los espacios culturales independientes, al menos en la Ciudad de México. Aunque esta ley no aplica en Xalapa, meses después dieron algunos frutos las estrategias de la Red de Espacios Culturales de Xalapa.

A la par del lanzamiento de nuestro sondeo, participamos en los foros de discusión. El primero fue el día 6 de junio y le siguieron otros dos, con intervalo de una semana, organizados por el Área 51 Foro Teatral. De manera casi simultánea, la recién constituida Asociación Nacional de Teatro Independiente (ANTI), lanzó el ANTI Festival del 15 al 30 de junio; en este marco se llevaron a cabo –además de funciones transmitidas en vivo y talleres con costo– varios conversatorios temáticos entre sus miembros, abiertos a cualquier interesado (Piñón “Artistas crean la Asociación Nacional”). Los temas abordaban la situación general de los espacios y los grupos independientes, en especial la situación del cierre de los teatros y la consecuente migración a la pantalla (que ha generado cuestionamientos y consecuencias artísticas), así como el incierto retorno a una “nueva normalidad”. Casi sin tregua, iniciaron las Jornadas Estatales rumbo al 5° Congreso Nacional de Teatro, organizadas por voluntarios. En cuatro sesiones, entre el 18 y el 28 de julio, se trataron temas como: el género en el ámbito teatral; la producción en las nuevas condiciones; las cuestiones de salud, económicas y sociales de los y las trabajadoras de la escena, así como la recuperación y fidelización de públicos. Las propuestas fueron llevadas a las mesas del debate, sin que las autoridades convocantes permanecieran allí representadas o manifestaran su postura respecto a las propuestas ciudadanas de este sector.

La situación crítica para los trabajadores del sector cultural y artístico motivó a Cultura-UNAM, en colaboración con la Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural y la encuestadora Mitofsky, al estudio de opinión “La cultura y el COVID”, realizado en el mes de mayo con participación de 4,168 personas dedicadas a distintas actividades y artes. El informe bajo el inquietante título *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro* (ver De la Torre y Meliá, “Presentación del proyecto”) llegó a nuestras manos a finales de julio. Sin duda es un material amplio y valioso, aunque no tan claro para un diagnóstico localizado en determinada categoría de arte, si no se tiene acceso a la encuesta en el sistema. Tras la revisión del documento identificamos aspectos comunes con las inquietudes que impulsaron nuestro sondeo, tanto en la batería de preguntas como en algunos resultados. Seguramente habrá otros análisis de estos datos que –esperamos– incidan en las políticas culturales para las artes. Por ahora sólo podemos constatar que la situación de precariedad (infraestructura, salud, economía, bienestar social) observada en los grupos independientes de teatro que arroja nuestro sondeo, coinciden con lo detectado en algunos aspectos medidos en el sondeo de la UNAM.

Con fecha del 22 de junio de 2020, la Secretaría de Cultura dio inicio al Sondeo Nacional de diagnóstico sobre la situación ante el coronavirus COVID-19, “con el fin de generar información para la toma de decisiones en el corto plazo y de cara a la crisis que está enfrentan-

do la comunidad cultural y artística nacional” (Secretaría de Cultura, “Inicia Secretaría de Cultura”). La batería de 45 preguntas es similar a la que fue utilizada por el equipo de Cultura-UNAM; además, podría correlacionarse con la base de datos creada por la misma Secretaría en 2019, bajo el nombre *Telar; registro de las y los agentes culturales de México*.⁴ Los resultados del *Sondeo para medir la percepción del impacto del COVID-19 en el sector de las economías culturales y creativas en México* (ver Secretaría de Cultura, “Sondeo para medir la percepción”), tampoco permiten extraer datos correspondientes específicamente a las artes escénicas ni al teatro, ya que abarcan el sector público, privado e independiente de manera global. Sólo vale la pena mencionar que el 59 por ciento no tiene ingreso estable (15), y que el 61.6 por ciento no tiene prestaciones o derechos laborales (19).

La investigación “Teatro de grupo en Xalapa” se centra en la población, actividad artística y condiciones sociales de los colectivos y espacios del teatro independiente (foros), razón por la cual seguiremos con atención las decisiones que se tomen a partir de este diagnóstico.

Las políticas de arte y cultura en México deben respetar los principios consagrados en su Constitución Política y las garantías que la Carta Magna otorga a esta actividad humana fundamental para el desarrollo humano y social. El proyecto posrevolucionario unía la educación, las artes y la cultura; en la etapa del debilitamiento del Estado, dicho proyecto fue reordenado de acuerdo con las políticas neoliberales, aunque encontró un balance en el empoderamiento de la sociedad civil. Fue replanteada entonces la relación entre el Estado y los ciudadanos. En este contexto, en el sector Cultura se abrió la participación democrática, se promovió la autoorganización mediante asociaciones civiles y la participación de los agentes de cultura en cuanto a planteamientos y evaluaciones. Fue un paso decisivo para establecer nuevos nexos y compromisos, así como la permanente actualización de los lineamientos de distribución del presupuesto para la cultura y las artes mediante programas dirigidos a temas o actividades.

Es de suma importancia el escrutinio por parte de los agentes del sector cultural, de la ejecución de las políticas aprobadas, la evaluación de su funcionamiento y su implementación por las instancias ejecutivas. Por ahora, lo que se ha podido constatar son los consecutivos recortes presupuestales iniciados en sexenios anteriores, a los que se suman los del presente. El más grave fue el anunciado por el presidente de México que en plena pandemia redujo en 75 por ciento el presupuesto operativo de las instituciones federales, entre éstas las de Cultura, poniendo en riesgo la supervivencia de los grupos y foros independientes, cuya economía creativa con dimensión social es imposible de ejercer sin apoyos pactados o concursados (Diario Oficial de la Federación, “DOF: 23/04/2020”).

⁴ Ver https://telar.cultura.gob.mx/public/assets/Informe_Telar_2020.pdf

Sobre el sondeo

El sondeo, cuyos resultados se presentan a continuación, responde a la inquietud surgida por la crisis que atraviesa el sector cultural. Su impacto lo observamos en los foros y compañías o colectivos del teatro de grupo. En un formato reducido a 21 ítems, incluidos los datos de identificación, este sondeo aporta información delimitada a los grupos de teatro y a las personas que los conforman en el estado de Veracruz. El objetivo del sondeo fue conocer y visibilizar la situación de esta categoría teatral durante la crisis sanitaria.

Si bien el sondeo no indaga cuestiones poéticas y sus subyacentes concepciones del teatro, éstas son referentes y motivos en la cohesión del grupo y en las decisiones sobre su operación. En algunas respuestas abiertas se puede apreciar cómo las convicciones filosóficas que sostienen tales concepciones de teatro compensan la precariedad en el desarrollo de las producciones y en la remuneración que escasamente logra ser satisfactoria.

Coincidimos con Jorge Dubatti en la importancia de una mirada radicante, es decir, la que está anclada en el territorio y genera el saber y la teoría desde la propia praxis teatral (Bourriaud, citado en Dubatti, “Qué políticas para las ciencias” 39). De esta manera, el acercamiento que los miembros del equipo de investigación han tenido y tienen con los grupos estudiados y participantes del sondeo, ayuda a comprender las respuestas, triangulando las circunstancias y condiciones de cada caso con su ubicación en el mapa del estado de Veracruz. Lo anterior se entrecruza también con las políticas de la Secretaría de Cultura aplicadas por el Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC) y con “lo político” –en el sentido que le adscribe Lola Proaño (ver *Teatro y estética comunitaria*)– ejercido por los integrantes de los grupos, tratándose de cuestiones que atañen a sus derechos como trabajadores del sector cultural y los derechos de las audiencias, es decir, los espectadores reales y potenciales.

Resultados

Ofrecemos aquí los resultados del sondeo siguiendo su estructura, aunque serán omitidos algunos ítems, así como la información privada. En la mayoría de los ítems se añaden comentarios con carácter de primeras observaciones e interpretaciones que abonan a otra etapa del proyecto. El sondeo fue realizado del 3 al 20 de junio de 2020; no obstante, el plazo se amplió para recibir más respuestas, de modo que el 12 de julio contamos con 31 formularios a procesar. El número de participantes no resulta especialmente adecuado para un estudio cuantitativo; sin embargo, con esta muestra consideramos importante el anonimato como una herramienta para visualizar la situación del teatro de grupo en el es-

tado de Veracruz. Los resultados del sondeo fueron socializados con los grupos y personas participantes a finales de agosto. El 8 de octubre de 2020 se realizó una presentación en sesión abierta vía Zoom y página Facebook del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA-UV). Participó el equipo completo y se recibió retroalimentación sobre los temas estudiados.

Participantes

Entre los 31 encuestados, 26 lo hicieron en categoría de director(a) o representante de grupo, y cinco como integrantes. Con ello, 30 grupos de teatro tuvieron representación en el sondeo, 22 de Xalapa, tres de Coatzacoalcos, tres del puerto de Veracruz, uno de Córdoba y uno de Tlacotalpan. Para difundir sus trabajos y mantener el contacto con espectadores cautivos y potenciales, los grupos utilizan principalmente Facebook (*fan page* o el perfil personal del director); algunos también usan Instagram, Twitter, escasamente página web del grupo, además de WhatsApp para difundir sus propuestas entre sus contactos.

La distribución territorial revela una cartografía dominada por la ciudad capital del estado, donde las instituciones de gobierno, educativas y culturales, han creado espacios para el fomento de actividades artísticas. La UV, un caso singular en México, es productora permanente gracias a que cuenta con un personal académico artístico de aproximadamente 400 profesionales, además del profesorado que atiende la oferta educativa en artes con nueve programas de licenciatura y nueve de posgrado. En los últimos 25 años se han abierto programas en artes escénicas en varias universidades y centros de formación artística. Lo anterior se refleja también en el incremento de colectivos del teatro de grupo, algunos de estos cuentan con espacios (generalmente rentados y adaptados) para realizar sus actividades. Aunque el puerto de Veracruz cuenta con mayor población e industria, su perfil no favorece oportunidades para el teatro. Es importante señalar que tanto la UV, como otras universidades y centros educativos, propician la generación de la actividad cultural y artística, resultando en la conformación de grupos.

La distribución de trabajo en la producción teatral de los grupos se asemeja a la que fue generada en tiempos de la *Commedia dell'arte*: cada miembro cumple varias funciones, sean operativas o artísticas; sólo tres encuestados manifestaron ejercer exclusivamente una función directiva (artística y administrativa), nueve realizan dos funciones (dirección, producción, actuación o administración-gestión), 14 combinan tres o más funciones, y en algunos casos hasta siete (dirección, actuación, producción, gestión, diseño gráfico, escenografía, maquillaje, asistente de dirección, asistente de administración, cantante, co-

reógrafo, realizador de producción, libreto, manipulación de títeres, logística). Los cinco restantes reportan una o dos funciones no siempre definidas.

Los grupos constan por lo general de poco personal, el peso de la responsabilidad recae principalmente en quien lo dirige. Son pocos los grupos que cuentan con personal técnico, por lo cual, los mismos actores son quienes intervienen en estas tareas. Igualmente, son excepcionales los grupos que cuentan con especialistas en determinadas áreas (gestión, administración, diseño escénico, diseño de promoción y redes, etcétera).

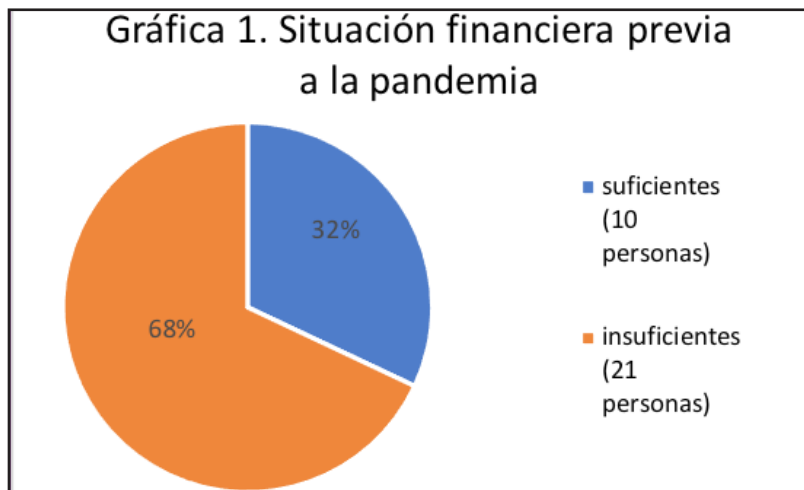
Situación de los grupos antes y durante la pandemia

Todas las respuestas respecto a la situación previa al cierre de las actividades culturales reportaron proyectos como temporadas (algunos con fechas y convenios), giras y festivales (con participación asegurada), proyectos en puerta o para realizar a lo largo del año, ensayos en proceso y estrenos muy próximos, además de proyectos enviados a convocatorias. En tres casos se señalan varios proyectos ya gestionados y calendarizados (estrenos, giras, festivales). Será importante relacionar los proyectos en curso con la trayectoria del grupo, su reconocimiento en el campo teatral y las estrategias de gestión implementadas.

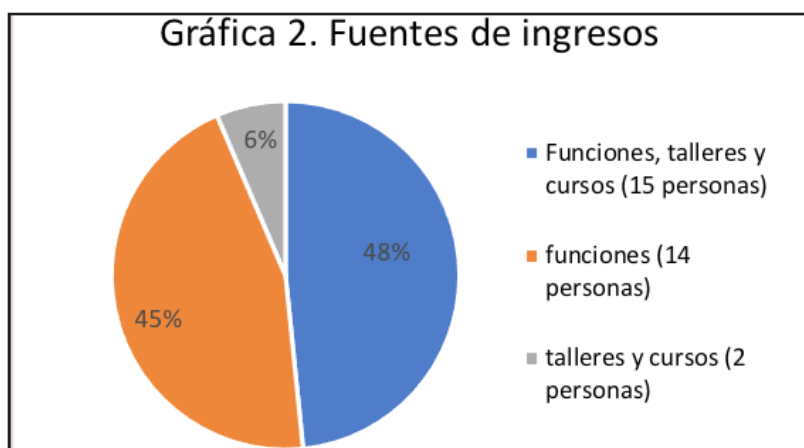
En cuanto al impacto del confinamiento, todos los encuestados enumeran actividades y proyectos cancelados o suspendidos, que ya estaban calendarizados o se encontraban próximos a estrenarse. La cancelación de festivales afectó fuertemente por ser una oportunidad para el reconocimiento de los grupos; los talleres no se implementaron; las giras y otras actividades presenciales fueron suspendidas sin certeza sobre cuándo podría retomarse una “nueva normalidad”.

Los grupos de mayor trayectoria manifestaron haber visto cancelados compromisos con funciones y eventos agendados, ensayos de nuevos proyectos y talleres con inscripciones; ello significó –a partir de la fecha del cierre– un impacto en la dinámica de trabajo, produciendo un importante problema financiero porque gran parte de su ingreso habría dependido de la taquilla (ver Gráfica 1). Esto afectó especialmente a aquellos grupos que cuentan con un foro (gastos operativos, renta, personal contratado). En los grupos en etapa de inicio se perciben la frustración y el desánimo por la cancelación de las actividades (estrenos, festivales) que pudieron abrirle camino al reconocimiento.

Como veremos más adelante, algunos grupos, dada su filosofía y convicciones, no consideran importante la remuneración por su trabajo artístico. Será necesario indagar a qué niveles de costos de producción se refieren y cómo establecen el tabulador de remuneraciones, con el fin de entender qué consideran “suficiente” (ver Gráfica 2).



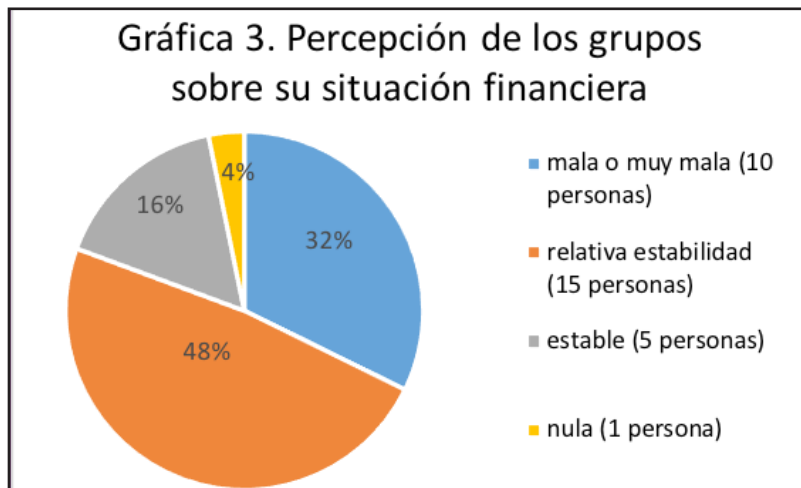
Gráfica 1: Situación financiera previa a la pandemia.



Gráfica 2: Fuentes de ingresos.

Observamos muy poca diversificación de actividades de los grupos orientados a generar recursos financieros dentro de su área de competencia (ver Gráfica 3). Para ampliar las opciones se requiere de espacio (para cursos o talleres), así como de estrategias para crear alianzas y de gestión en distintos niveles. También es importante detectar nichos de oportunidades en el entorno y ofrecer proyectos en forma negociada (con escuelas, asociaciones, empresas, instituciones).

El estado de precariedad impera en el 80 por ciento de los grupos, en el rango que va de situación financiera “mala o muy mala” a “relativa estabilidad”. Si añadimos que los encuestados son en su mayoría directores o responsables del grupo (26 reportados), es difícil pensar que la situación financiera de otros integrantes del grupo pudiera ser mejor. Si los



Gráfica 3: Percepción de los grupos sobre su situación financiera.

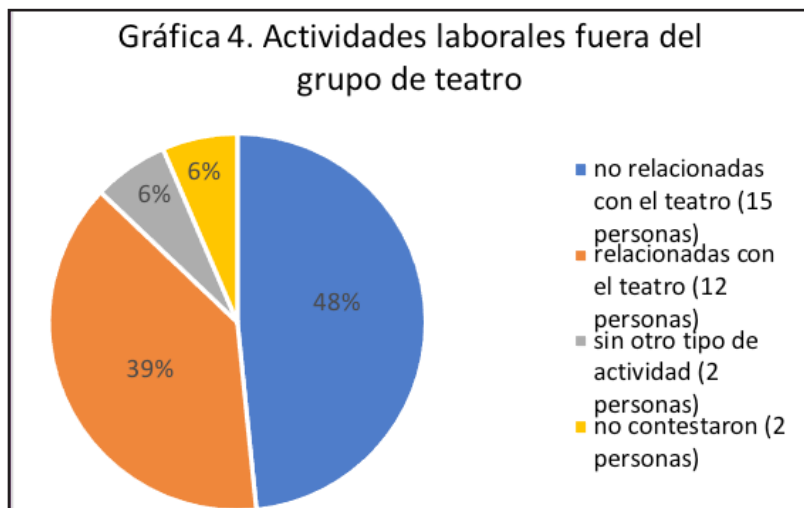
ingresos por funciones, cursos y talleres apenas cubren los gastos de producción, podemos suponer que la remuneración al personal que conforma el grupo es irregular.

Situación personal previamente y durante la pandemia

Todos los encuestados reportaron proyectos en curso, a corto o mediano plazo, así como actividades relacionadas con teatro que aportaban ingresos (funciones, giras, talleres, cursos); mencionaron una amplia variedad de funciones desempeñadas, tales como: dirección, actuación, producción, gestión, canto, asistencia de dirección, maquillaje, etcétera. Algunos estaban involucrados en varios proyectos de manera simultánea o en calendarización definida (ver Gráfica 4).

Claramente se confirma la situación de insuficiencia de los ingresos que la actividad escénica permite captar, ya que el 48 por ciento de los encuestados no puede solventar sus gastos básicos con ingresos provenientes exclusivamente del trabajo teatral, incluso ejerciendo este trabajo de forma diversificada. Si, además, el 68 por ciento indicó que los ingresos del grupo por taquilla no logran cubrir la producción y las remuneraciones, podemos suponer que la parte más afectada serán las remuneraciones por el trabajo dentro del grupo. Los creadores teatrales se ven en la necesidad de completar sus finanzas con otros empleos dentro de áreas como la docencia, la investigación (un caso), pero también el comercio y otros.

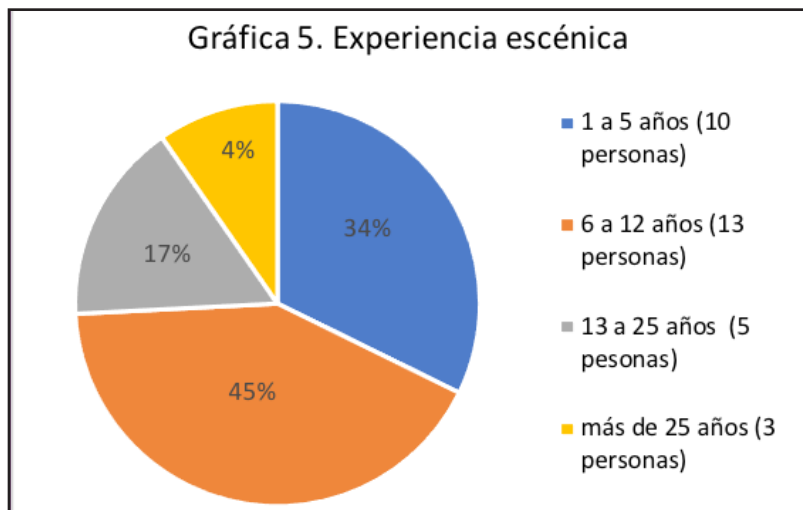
El rango de 1 a 5 años se considera como etapa inicial o proceso de profesionalización. El rango de 6 a 12 años marca la etapa del desarrollo y crecimiento profesional, es



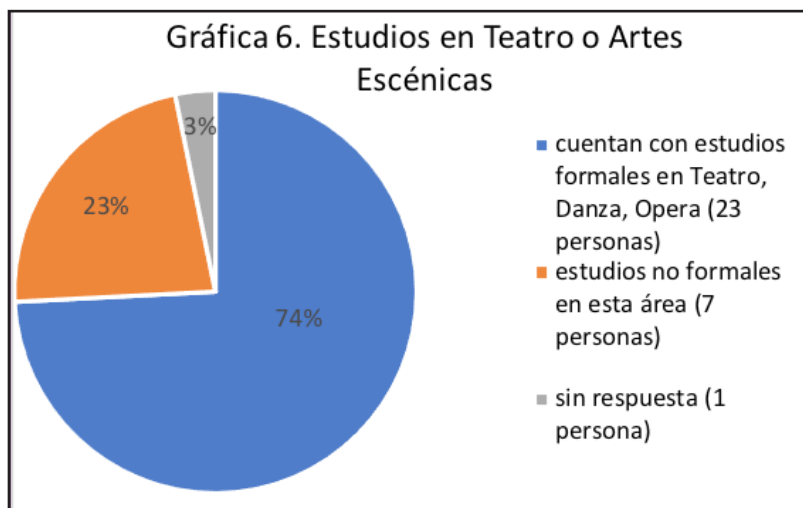
Gráfica 4: Actividades laborales fuera del grupo de teatro.

cuando aparecen los trabajos y obras destacadas, además de la preocupación por el perfeccionamiento artístico (toman cursos y talleres especializados, a la vez que imparten clases como fuente de ingresos). El rango de 13 a 25 años refleja la necesidad de seguridad profesional, que busca disminuir riesgos económicos sin abandonar los experimentos artísticos (ver Gráfica 5). El conocimiento adquirido en la práctica y la madura autoevaluación generaron rutas operativas en la creación y gestión. El rango mayor a 25 años es la etapa que, por lo general, se conjuga la creación y la transmisión del conocimiento adquirido en técnicas y poéticas del hacer escénico a las nuevas generaciones (etapa de maestros). Con el 79 por ciento que suman los dos primeros rangos en el total de la muestra, es evidente una mayor participación de personas jóvenes. La categoría de creadores maduros y maestros conduciendo un grupo es muy limitada. La pregunta que surge es: ¿por qué el teatro de grupo en el estado de Veracruz tiene tan pocos representantes en los rangos de artistas consolidados y maestros?

La existencia desde los años setenta de licenciaturas en teatro, danza, música (canto) en la Universidad Veracruzana, así como el crecimiento de otros centros de formación artística, se refleja en esta composición (ver Gráfica 6). Identificamos entre los participantes del sondeo que la mayoría son egresados de dichas licenciaturas. Sin entrar en detalles acerca de las especificidades de cada arte y artista, es posible al menos señalar que la expectativa de la formación universitaria incluye la perspectiva de una vida laboral con sus respectivos derechos. Tal expectativa no se cumple con los egresados de artes, sino que se mantiene como “natural” un ingreso esporádico, lo cual a su vez imposibilita la adquisición de otros derechos (seguridad social, antigüedad, jubilación). Esta es la razón de que



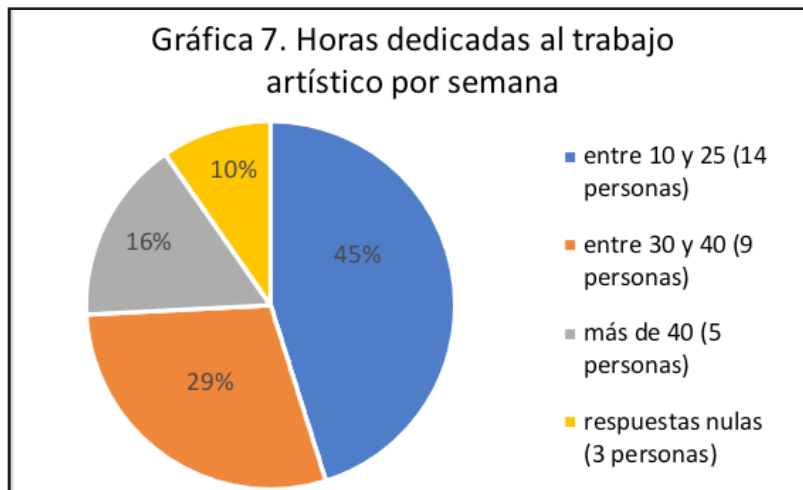
Gráfica 5: Experiencia escénica.



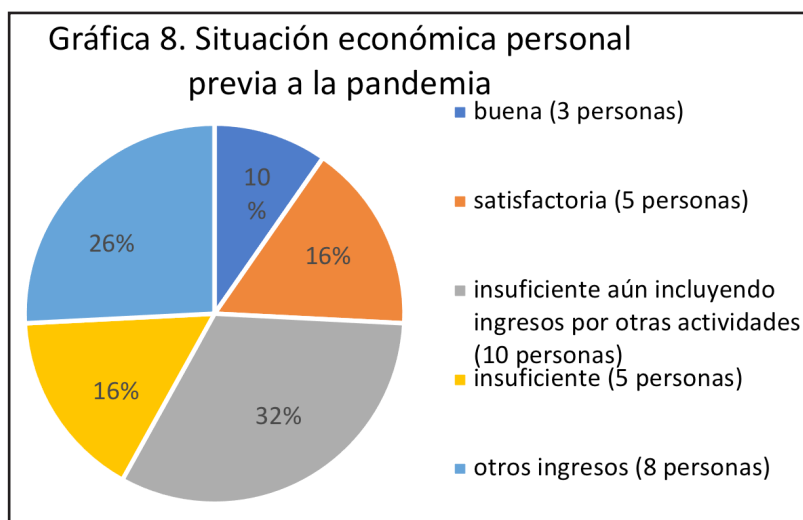
Gráfica 6: Estudios en teatro o artes.

los integrantes del teatro de grupo están forzados a buscar empleos muchas veces en áreas alejadas de su competencia, lo que puede limitar considerablemente su tiempo dedicado a lo escénico (ver Gráfica 7).

Descontando las respuestas nulas, la mitad de las personas encuestadas sólo dedica medio tiempo a las actividades teatrales o escénicas, mientras que la otra mitad trabaja tiempo completo o más. Será importante conocer con mayor profundidad si la dedicación de tiempo completo es proporcional al beneficio/salario correspondiente al nivel de un tabulador profesional (ver Gráfica 8). También se deben tomar en cuenta las condiciones



Gráfica 7: Horas dedicadas al trabajo artístico por semana.



Gráfica 8: Situación económica personal previa a la pandemia.

de trabajo en relación a los resultados (la calidad de los productos se juzga de acuerdo a la valoración estética, que comprende la creatividad, el dominio escénico y la recepción de espectadores).

Como muestra esta gráfica, sólo una cuarta parte (26 por ciento) de encuestados reporta su situación económica como buena o satisfactoria. Hay que añadir que la situación “buena” se correlaciona con una mayor diversificación de actividades (funciones, becas, talleres, etc.) y la “satisfactoria” sólo contempla ingresos por funciones. El otro 26 por ciento no tiene ingresos por trabajo en el grupo, sea por decisión personal o porque no se logra

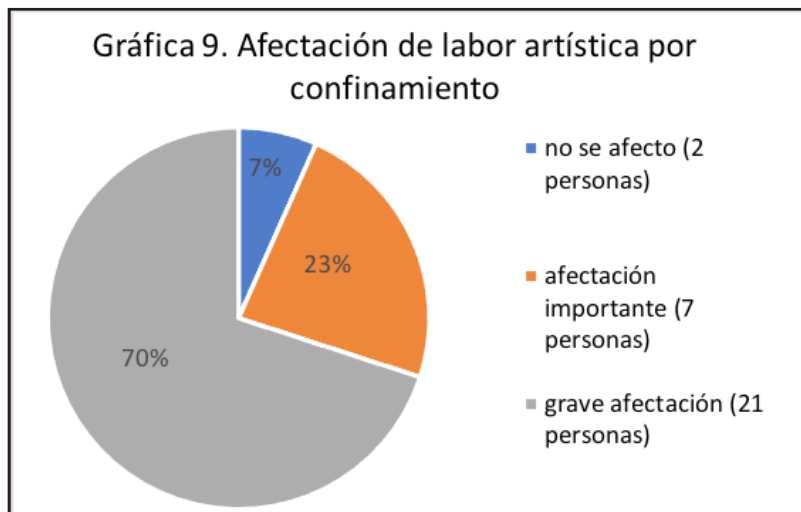
cubrir su remuneración; en tanto, el 48 por ciento tiene dificultades para cubrir sus gastos básicos, sumando incluso ingresos por otras actividades.

Sólo dos respuestas manifestaron no estar afectadas por ahora, ya que contaban con ahorros provenientes de las últimas temporadas “buenas” de los creadores correspondientes. Otras siete respuestas manifestaron una afectación importante (finanzas y proyectos, o solamente proyectos; por ejemplo, el 40 aniversario de uno de los grupos), a pesar de tener otros ingresos o haber ganado un apoyo en la convocatoria Contigo a la Distancia de la Secretaría de Cultura (ver Gráfica 9). Sin embargo, 21 respuestas señalan una grave afectación, principalmente financiera. El impacto sobre la “labor artística” fue desplazado por la gravedad de la situación financiera, imposibilitando en algunos casos que los afectados pudieran cubrir sus gastos básicos de manutención. Requiere de análisis más profundo el que 70 por ciento de los encuestados manifieste una afectación grave. Los casos de “ahorros” son excepcionales (dos casos), lo cual habla de la precariedad permanente y, en parte, de la ineficiente educación financiera.

Estado emocional y productividad

El sondeo incluyó también un espacio para que los encuestados expresaran su estado emocional tras los tres meses de encierro, e indagaba si ellos habían otorgado o recibido algún apoyo. En este caso las respuestas rebasan el número de participantes, ya que algunas alimentan a más de una categoría. Sólo en un caso se menciona el apoyo recibido (despensa por parte de la dirección municipal de Cultura y de una asociación civil); otros tres casos refieren el apoyo en favor de otros (dinero, compra de boletos a funciones virtuales). En dos respuestas se manifiesta claramente una actitud proactiva para generar recursos con el fin de preservar los espacios de trabajo (presentaciones y talleres), buscando alternativas en pantalla. En 14 respuestas la parte económica está relativamente resuelta (por medio de otro trabajo o algún apoyo familiar), lo que permite mantener buen ánimo a pesar de la situación incierta. En siete respuestas se detecta un estado de ánimo decaído o muy decaído.

Las respuestas en formato abierto fueron clasificadas en tres estados emocionales identificables en las actitudes: el primero es el “decaído” y hace sonar una alarma, ya que los encuestados, en su vulnerabilidad, no han encontrado apoyos suficientes (sea gubernamentales, sectoriales o comunitarios), lo cual dificulta su movilización para las acciones proactivas. El segundo, el “bueno”, se apoya en la seguridad de ingresos de otras fuentes (empleos fijos, apoyos de las familias, etcétera) y la labor artística en estos casos queda en suspenso, circunscribiéndose a actividades de poco esfuerzo. El tercero lo podemos caracterizar como “resiliente”, ya que responde a la crisis movilizando su capacidad proactiva; este último lo encontramos en dos casos solamente.



Gráfica 9: Afectación de labor artística por confinamiento.

El estado anímico de los encuestados se relaciona con la productividad, de modo que la pregunta sobre las actividades profesionales y creativas desarrolladas durante el aislamiento social permite comprender también este aspecto. Las personas encuestadas desarrollaron algunas actividades habituales, como ensayos (a distancia), desarrollo de nuevos proyectos, aplicación a convocatorias y actualización de sus páginas web, además de impartición o participación en cursos o talleres. Para hacerlo más claro, establecimos tres niveles de productividad, aunque por el momento no abordamos sus causas ni sus implicaciones (económicas, psicológicas, etcétera):

Productividad alta o muy alta. Tres respuestas: (a) Escritura de obra dramática, organización de foros y redes de colaboración y la formalización de una asociación nueva, charlas temáticas, preparación de un congreso, edición de un número de revista. (b) Ajustes para presentación en pantalla de canciones o arias para apoyo a temas relacionados con COVID-19 o para público infantil, organización de redes de trabajo, aplicación a convocatoria. (c) Lecturas, investigación con revisión de materiales en internet con tema específico y su integración al trabajo en pantalla, desarrollo de actividad docente, participación en charlas, foros, actualización de contenidos en página web.

Productividad media: Veintiún respuestas manifiestan haber realizado productos en creación, escritura, investigación o reorganización, así como registro de actividades en cursos o talleres impartidos o tomados, planeación y preparación de algún nuevo proyecto, o espera de resultados de convocatorias.

Productividad baja: Siete respuestas reportan al menos una actividad relacionada con teatro.

Es legible la relación entre el estado de ánimo y la productividad, pero también están implicados otros aspectos, por ejemplo: la ubicación geográfica, la urgencia para defender los logros alcanzados y la capacidad de resiliencia.

Proyección hacia la “nueva normalidad”

Pensar el futuro en un presente incierto es una apuesta por trazar estrategias. Para señalar los contenidos de las respuestas utilizamos un semáforo imaginario; por principio, excluimos el color rojo. El amarillo pone el acento en la alerta que emana de las respuestas que proyectan un futuro teatral y personal incierto; el azul manifiesta la apertura a lo que viene con actitud adaptativa; mientras que el verde muestra el optimismo y vislumbra las posibilidades tanto de aprendizaje como de aprovechamiento para la creación y sustento. Como ejemplos citaremos algunas expresiones:

Amarillo: Once respuestas prevén una situación complicada y no alcanzan a vislumbrar cómo podrán adaptarse a las restricciones (sana distancia, mínimo aforo, etcétera). Incluso se prioriza la seguridad económica: “las medidas anunciadas incrementarán los gastos, se harán incosteables las funciones”; “reservado y esperar las disposiciones”; “mi economía personal, sospecho, seguirá vacilante”; “será difícil [...] buscar una nueva forma de trabajo y estrategias para generar ingresos”; “no sabemos cómo será la ‘nueva normalidad’, así que sólo pienso en adaptarnos”; “no tengo ninguna expectativa ni proyección todavía”; “me cuestiono la viabilidad de hacer teatro en estos momentos”.

Azul: Once respuestas manifiestan buena actitud y apertura para adaptarse a nuevos tiempos y retos, asumen que el cambio exige prepararse para adquirir nuevas herramientas para el trabajo teatral y tienen la convicción de que se resolverá de alguna manera: “necesito monetizar mi trabajo y buscar distintas fuentes de ingresos”; “el acoplarnos a la nueva normalidad también es parte de crear nuevo contenido”; “el ingreso económico, de nuevo, no vendrá de ese sitio al menos por un buen tiempo”; “espero mucho aprendizaje”; “buscaré adaptarme”; “aunque me resisto a [...] la virtualidad, parece que será una buena opción para conseguir algunos ingresos”; “no creo que esa nueva normalidad deba ser producir más teatro virtual”.

Verde: Sólo cinco respuestas muestran mucha seguridad de poder adaptarse y enfrentar el nuevo reto: “los cursos y diplomados que he realizado pretenden aterrizar una empresa cultural”; “me encuentro tranquila, resignada y ocupada en que, al regreso, las labores de la compañía se realicen con éxito”; “este aprendizaje [...] sin duda nos aportará otros elementos, estrategias y procedimientos”.

Estas respuestas expresan las percepciones y proyecciones en el momento en el que se publicaron algunas reglas sobre “el retorno a la nueva normalidad”, aún en el semáforo rojo

por la contingencia sanitaria. Al momento de escribir este comentario ha pasado ya más de un año desde que comenzó la pandemia. Algunos grupos intentaron seguir las reglas de aforo restringido, pero se enfrentan a nuevas dificultades: el miedo de los espectadores para acudir a las salas y la imposibilidad de cubrir los gastos con la reducción del aforo.

A modo de cierre

El estado de cosas que muestran los resultados del sondeo, enfocado a la realidad de las disciplinas artísticas más vulnerables, visibiliza una situación altamente preocupante, tanto por cómo los grupos y colectivos fueron afectados por los ordenamientos a causa de la contingencia sanitaria, como por el deterioro imperante de la economía de estas disciplinas acumulado por décadas, mismo que pone en riesgo su sustentabilidad (ver Marina, “Sustentabilidad económica de un teatro”). Por un lado, los programas educativos en estas artes se han seguido desarrollando, lo cual amplía el número de profesionales en cada disciplina; pero, por el otro, los recortes presupuestales para la cultura impactan negativamente sobre los apoyos al teatro de grupo. La precariedad se impone en las condiciones de trabajo, en los materiales, espacios de presentación, la escasa o nula remuneración (principalmente en forma de becas con las que no se adquiere ningún derecho laboral). La pandemia se ha extendido en el tiempo multiplicando los estragos, mientras que las reglas de la “nueva normalidad” amenazan con permanecer como nuevas maneras de contacto social y laboral. Debemos añadir, al margen, que el apoyo de las instancias gubernamentales responsables de la cultura fue poco eficiente, si tomamos en cuenta que el teatro en distintas formas es el aliado natural de los más loables proyectos sociales y educativos.

Los variados sondeos, a los que se suma el que realizamos en el territorio veracruzano, tienen el objetivo de mirar a las artes –en nuestro caso, el teatro de grupo– a través del trabajo humano, un concepto de origen marxista que en el capitalismo tardío es invocado por los filósofos y teóricos de la cultura y el arte. Así pues, constatamos que la gran mayoría de los grupos de teatro, danza u ópera que participaron en nuestro sondeo están conformados por profesionales de programas académicos en su especialidad. Con excepción de algunos de los encuestados que cuentan con otro trabajo, la mayoría de ellos engrosan la franja de la economía informal sin prestaciones de ley. Los foros emprendidos por las agrupaciones y asociaciones teatrales durante el confinamiento estricto aportaron propuestas a las que –mediante los distintos sondeos e investigaciones– queremos apoyar con argumentos basados en estudios del campo.

Fuentes consultadas

- Barba, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética-relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Carreira, André. "Grupos teatrales brasileños: fronteras de los modos de producción". *Revista Teatro Celcit*, núm. 37-38, 2010, pp. 57-64.
- "Compañía". *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 2020, dle.rae.es/compa%C3%B1a, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- De la Torre, Graciela y Juan Meliá, coordinadores. "Presentación del proyecto Para salir de terapia intensiva. Estrategias para sector cultural para el futuro". *Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural*, Universidad Nacional Autónoma de México, s.f., https://unam.blob.core.windows.net/docs/DignosticoCultural/Para_salir_de_terapia_intensiva%20A%20INDEX.pdf, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Diario Oficial de la Federación, "DOF: 23/04/2020". *Diario Oficial de la Federación*, Secretaría de Gobernación, 23 de abril de 2020, https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5592205&fecha=23/04/2020, consultado el 13 de octubre de 2021.
- Dubatti, Jorge. "Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 8, 2014, pp. 25-41.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Fediuk, Elka. "Japón en la creación teatral de Abraham Oceransky". *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el Teatro Contemporáneo*, editado por Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz. Madrid: Visor, 2015, pp. 445-462.
- Fediuk, Elka. "Proyecto posideológico y teatro de grupo en Latinoamérica". *Telón de fondo*, núm. 17, 2013, pp. 41-55.
- Fediuk, Elka y Heloisa Marina da Silva. "Teatro de grupo en Xalapa y Florianópolis: estrategias de reconocimiento y supervivencia". *Artes y región: producción artística, cultura y territorio*, coordinado por Elka Fediuk y María Teresa González Linaje. Xalapa: Editorial Universidad Veracruzana, 2020, pp. 125-162.
- Fuckelman, María. "El concepto de 'teatro independiente' y su relación con otros términos". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 160-171.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- Herrera, E. Verónica. "Los métodos de gestión de los egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana". *Gestión Cultural en Veracruz: Instancias, actores,*

- metas y matices*. Xalapa: Editorial Universidad Veracruzana, 2019, pp. 65-86.
- Marina, Heloisa. "Sustentabilidad económica de un teatro menor latinoamericano". *Corima. Revista de Investigación en Gestión Cultural*, vol. 4, núm. 6, 2018, pp. 1-19, <http://www.corima.udgvirtual.udg.mx/index.php/corima/article/view/7076>, consultado el 13 de octubre de 2021.
- Ordaz, Luis. *Historia del teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010.
- Piñón, Alida. "Artistas crean la Asociación Nacional de Teatros Independientes". *El Universal*, Compañía Periodística Nacional, 11 de junio de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-escenicas/artistas-crean-la-asociacion-nacional-de-teatros-independientes>, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Secretaría de Cultura. "Inicia Secretaría de Cultura recopilación de datos del sector cultural". *Secretaría de Cultura Prensa*, Gobierno de México, 22 de junio de 2020, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/inicia-secretaria-de-cultura-recopilacion-de-datos-del-sector-cultural>, consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Secretaría de Cultura. "Sondeo para medir la percepción del impacto del COVID-19 en el sector de las economías culturales y creativas en México". *México creativo: desarrollo cultural sostenible*. Gobierno de México, s. f., <https://www.mexicocreativo.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2020/09/Resultados-del-Sondeo.pdf>, consultado el 4 de noviembre de 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia

Eunice Susana Alanis Gallegos*

* Tecnológico de Monterrey, México.
e-mail: susyalanis@gmail.com

Recibido: 30 de octubre de 2020

Aceptado: 01 de mayo de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2686

Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia

Resumen

A partir del cierre de los teatros como medida preventiva por la pandemia de COVID-19, la comunidad teatral utilizó la tecnología de plataformas y redes sociales para crear y comunicarse con su público. ¿Qué tan cercanas estaban estas prácticas al teatro? En este trabajo se analizó el discurso detrás de tuits con las palabras “teatro en vivo” emitidos en abril y mayo de 2020. Los resultados invitan a reflexionar sobre dos espacios intermedios entre el teatro y el registro audiovisual; en estos espacios ubicamos la performatividad del lenguaje y los actos performáticos que acontecían de manera remota. Estos actos configuran un archivo y un repertorio cultural de voces y cuerpos en resistencia, para crear arte desde el único lugar que en dicha circunstancia había para convivir: el virtual.

Palabras clave: Twitter; tecnovivio; performatividad; discurso; actos performáticos; repertorio cultural.

Performativities of “live theatre” through social networks in pandemic times

Abstract

Just after theaters closed in Mexico as a preventive measure to fight the COVID-19 pandemic, the theatrical community began using Internet platforms and social networks to create new productions and communicate with audiences. How close were these exercises to what is usually understood as “theatre”? This paper analyzes the discourse contained in several tweets posted between April and May 2020, that include the words “live theatre”. The results invite us to consider two intermediate spaces between theater and audiovisual registers. In these spaces we can locate language’s performativity, and those performative acts that different artists began to carry out remotely. These acts make up an archive and a cultural catalog of voices and bodies in resistance, which began to create art collectively in the virtual space (the only space available for collective work during the pandemic’s lockdown months).

Keywords: Twitter; techno viviality; performativity; discourse; performative acts; cultural catalog.

Performatividades del “teatro en vivo” a través de redes sociales en tiempos de pandemia

Introducción

En el mundo y en México de 2020, la propagación del coronavirus provocó cambios en las prácticas económicas, sociales y culturales. Este último sector, el cultural, fue especialmente afectado debido a las medidas de prevención sanitaria que las autoridades de salud consideraron necesarias. A finales de marzo de 2020, se cerraron los museos, teatros y todo tipo de espacios culturales en donde podían reunirse las personas. Las y los artistas se quedaron en casa ingeniándose las para sobrevivir económica y creativamente, buscando opciones de producción cultural que pudieran acercarse a sus públicos, que también estaban en casa. Y entonces se redescubrieron las pantallas y las plataformas de interacción social.

Al comenzar la cuarentena no había ninguna certeza sobre el futuro del teatro, las presencias en convivio, las posibilidades de lo performático... La pregunta entre varios colegas era: ¿hasta cuándo volveremos a reunirnos? Mientras tomaba una clase de análisis del discurso, la curiosidad me llevó a reflexionar sobre las diferencias entre performatividad (del lenguaje) y lo performático (de la presencia). Entonces Foucault, el autor de *El orden del discurso*, lanzó una premisa: “La filosofía del acontecimiento debería avanzar en la dirección paradójica, a primera vista, de un materialismo de lo incorporal”. La provocación fue tal que surgió un ejercicio imaginario de improvisación A y B, en donde A había enunciado la cita previa, y B se convertía en Jorge Dubatti hablando sobre el acontecimiento teatral desde la filosofía del teatro. Desde esa butaca imaginaria emergían las siguientes preguntas: ¿qué tan teatral o performática era una situación de falta de presencias en el mundo? ¿Cuán performativas eran las formas de comunicarnos?

En un contexto pandémico en el que se debía seguir la instrucción de quedarse en casa, a simple vista se podía recurrir sólo a tres opciones para reflexionar sobre el acontecimiento teatral y la presencia. La primera era maravillarse de las nuevas formas de teatro que se estaban dando en los balcones y terrazas de las grandes ciudades del mundo, lo cual era difícil de apreciar desde una casa del centro de la ciudad de Monterrey, Nuevo León, rodeada por lotes de estacionamientos y pequeños comercios vacíos; la única manera de acercarse era a través de la intermediación tecnológica (y eso no era teatro). La segunda era hacer teatro en casa y mirarlo, pero en el contexto de una familia enclaustrada el drama era demasiado. La tercera opción era observar las teatralidades pregrabadas y retransmitidas y los juegos escénicos que se empezaron a realizar vía remota, es decir, que sucedían en otro espacio, pero en tiempo real. Al querer ser partícipe de estos ejercicios acudimos a las redes sociales (Twitter) en donde, al buscar “teatro en vivo” aparecieron diferentes comentarios (ver Tabla 1).¹

Tabla 1: Primer ejercicio de exploración en Twitter con las palabras “teatro en vivo”

Usuario	Tuit	Fecha
Myriam Mtz. @MyriaMtz	Inicié a ver obras de teatro en línea. No es lo mismo que estar en vivo, pero me siento más cerquita del arte.	3 de abril
Libre de Fachos @cvs_ts	Ya he visto tres publicaciones donde invitan a “ver teatro en vivo” para no salir de la casa. ¿Qué Mierda es lo que he visto todos estos años? ¿Fui al teatro y no estaban ahí? Lenguaje mijitos, lenguaje. Los Actores están obligados a manejar el lenguaje a la perfección.	4 de abril
EKATERINA @sweettsrina	EXTRAÑO IR AL TEATRO DIOS NECESITO VER ACTORES EN VIVO SI VUELVO A VER UNA SERIE VOY A EXPLOTAR	4 de abril
RuPolaX @psps73	¡Teatro en vivo en mi casa! (Y dejan entrar a mis perros y gato)	17 de abril
Fémin(as) @sueñosguajiros	añññ estoy feliz porque hoy habrá teatro en vivo	18 de abril
Rene Dupeyron @Rene_Dupeyron	(Respuesta a @sueñosguajiros) -El teatro es en vivo	18 de abril
Ana Navajas @ananavajas	Soy fan de internet, pero sexo y teatro van en vivo	18 de abril
Antonio Zúñiga @dram1234	Seguimos. Porque tendrá que llegar el día en que el teatro llegue de nuevo a verse y oírse en vivo.	20 de abril

¹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=xFx81kYWits>

¿Qué discurso había detrás de estos tuits? Surgió una hipótesis y, con ella, una cuarta opción para reflexionar: en la comunicación vía redes sociales dentro de la circunstancia pandémica, había una performatividad discursiva distinta a otros momentos, pues los propios usuarios estaban utilizando las plataformas para reflexionar sobre las maneras de ver y hacer teatro.

A partir de esa hipótesis comenzamos el presente proyecto, en el cual primero utilizamos tres lentes teóricas para mirar la participación en y de las prácticas escénicas en el contexto de pandemia: la filosofía del teatro, la filosofía del lenguaje y la noción de lo performático. Sobre esta base conceptual se seleccionó una red social y fechas específicas, en las cuales se analizaron las posturas y expresiones que algunos participantes de estas prácticas compartieron a través de sus comentarios en línea.

En este trabajo se exploraron algunas performatividades en el discurso expresado por usuarios de Twitter que combinaron la palabra “teatro” con la frase “en vivo” en abril y mayo de 2020 (contexto de inicio de la pandemia); luego se reflexionó sobre los espacios performativos y performáticos intermedios entre convivio y grabación. Las preguntas que detonaron el proyecto son: ¿cómo responden algunos usuarios de Twitter a la relación entre el convivio teatral y la creación escénica que emplea intermediación tecnológica? ¿A qué teatro se refiere un discurso *online* que concibe un “teatro en vivo”? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”?

1. Teatralidad desde la filosofía del teatro

La pandemia problematiza el *convivio*, término acuñado por el filósofo del teatro Jorge Dubatti para nombrar “la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporalidad cotidiana sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro” (*Introducción a los estudios teatrales* 104). Siguiendo al mismo autor, el teatro sin convivio no acontece. Sin embargo, hay herramientas tecnológicas con las cuales algunos creadores, en este contexto de pandemia, decidieron comunicarse con el público compartiendo obras de teatro grabadas, charlando a través de transmisiones en tiempo real, o incluso incorporando la producción audiovisual y la interactividad a los procesos creativos y a las propuestas artísticas. Este fenómeno de intermediación tecnológica también es observado por Dubatti desde antes de la pandemia. El autor le llamó *tecnovivio*, distinguiendo dos formas: el *tecnovivio interactivo*, en el cual hay un proceso de diálogo bilateral, y el *tecnovivio monoactivo* (grabación en video), en el que la relación sucede entre una persona y una máquina, es decir, el componente humano creador de dicho producto, transmitido por la máquina, se ausenta en tiempo y espacio (105).

Para reflexionar sobre la primera pregunta planteada (¿cómo responden algunos usuarios de Twitter a la relación entre el convivio teatral y la creación escénica que emplea intermediación tecnológica?), se tomó en cuenta lo dicho por Dubatti en “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo” (2015):

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Lo opuesto al convivio es el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica (44).

Siguiendo al autor, si teatro es convivio y lo opuesto al convivio es el tecnovivio, entonces el tecnovivio no es teatro. Por lo tanto, mientras haya prohibición de reuniones, no hay teatro. Sin embargo, al hablar de teatralidad, el autor extiende la noción de teatro refiriéndose a un acto en donde al mismo tiempo que alguien organiza la mirada del otro, ese otro deja que su mirada sea organizada por el primero (Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal* 6). Siguiendo al autor, hay teatralidad en la creación escénica intermediada por la tecnología, pero no hay convivio porque los cuerpos que crean la *poiesis* no están presentes compartiendo un mismo espacio territorializado. Entonces, ¿cómo podríamos distinguir esta teatralidad de la performatividad y de lo performático?

2. Performatividad desde la filosofía del lenguaje

¿A qué teatro se refiere un discurso online que concibe un “teatro en vivo”? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”? Desde la filosofía del lenguaje, el hecho de producir un discurso ya constituye performatividad. John L. Austin (1962) propone en su teoría de los actos de habla que cuando comunicamos algo suceden tres actos: 1) acto locutivo: “de forma aproximada equivale a expresar una oración con cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al ‘significado’ en el sentido tradicional” (*How to do things with words* 155); 2) acto ilocutivo: “actos que tienen una cierta fuerza (convencional)” (153), es decir, la intención del emisor o subtexto (en otras palabras, cómo se dice el texto, a quién se le dice y cuándo); 3) acto perlocutivo, se refiere a lo que producimos o logramos porque decimos algo, por qué, para qué lo decimos, o cuál era nuestra motivación al decirlo (101-108). Esta teoría fue después desarrollada por John R. Searle (1976), quien clasificó el

acto ilocutivo en cinco categorías de análisis según la intención del hablante: 1) actos asertivos o representativos, en los que se da información con diferentes grados de certeza; 2) directivos, en los cuales se busca dirigir la conducta del otro; 3) comisivos, en los que el hablante se compromete a realizar una acción en el futuro; 4) expresivos, en los que se manifiesta una postura sobre algo o alguien, y 5) declarativos, en los que se altera la condición de quien recibe la acción del enunciado (“A classification of illocutionary acts” 1-23).² El lenguaje como acción también es estudiado por Linda A. Wood y Rolf O. Kroger (2000), quienes desde la psicología social observan la teoría de los actos de habla, distinguiendo tres conceptos clave para comprenderla: el lenguaje como acción, su función y variabilidad (*Doing Discourse Analysis* 12-17). Desde esta perspectiva, el lenguaje no es simplemente una herramienta descriptiva o un medio de comunicación, sino que también constituye una práctica social y una forma de ejecutar actos. Es por lo anterior que Diana Taylor (2007), desde los estudios del performance, observa una diferencia entre “*performativity*” –proveniente de los estudios lingüísticos, específicamente de J. L. Austin–, y luego sugiere tomar prestada la palabra “performático” del español contemporáneo, para denotar la forma adjetival del “non discursive realm of performance” (*The Archive and the Repertoire* 15), es decir, la parte no discursiva (en términos de la lingüística) del reino performático. Ahí podríamos distinguir entre la performatividad o el lenguaje, y el discurso como acción y lo performático, para referirnos a los actos corporales que conforman parte de lo que Taylor llama “repertorio cultural”, al referirse a los fenómenos performáticos que se constituyen en archivos identitarios de la cultura (206-207).

3. Lo performático y la presencia

Peggy Phelan, una de las autoridades de la filosofía del performance y una de las fundadoras del Performance Studies International, menciona que la vida de el/la performance sucede en el presente. De acuerdo con la autora, el/la performance no puede ser salvada, grabada, documentada o participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que esto sucede, se convierte en algo más que performance³ (*Unmarked: The Politics of Performance* 146). Phelan y Dubatti estarían de acuerdo en que se requiere de la presencia física territorializada para que haya performance y para que suceda el convivio.

² Dichas categorías también fueron referidas por Uribe Martínez en la entrevista personal realizada el 26 de octubre de 2020.

³ “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance”. Traducción propia.

Por otro lado, los pensadores franceses Micheletti y Chevalier (2006) reflexionan sobre el cuerpo físico y la presencia y exponen que “[e]l cuerpo presente no es la totalidad de la presencia de un cuerpo” (*Fenomenología del presentar* 78-79). Al hablar de cuerpos presentes nos podríamos referir tanto al cuerpo del *performer* como al del espectador. Quienes hemos estado en un escenario, estaremos de acuerdo en que –para que ocurra el teatro– es absolutamente necesario el estado presente, es decir: la totalidad de la presencia del cuerpo del *performer* en el “aquí y ahora” del convivio con otros cuerpos. Pero con sólo recordar alguna función en la que algún espectador haya respondido a una llamada telefónica en medio de la obra, se puede dudar de que la totalidad de la presencia de los cuerpos de los espectadores se encuentre todo el tiempo presente en el convivio.

Por su parte, Phillip Auslander, autor de *Liveness: Performance In A Mediatized Culture* (2011), cuestiona la necesidad de la presencia física del espectador y del *performer* para que el primero disfrute de la experiencia artística (Auslander, citado en Meyer-Dinkgräfe 69). Explica que lo *live* (en vivo) y lo mediatizado no son opuestos ontológicos, sino que son las contingencias históricas y culturales las que definen su oposición (70).⁴ Las preguntas que este autor lanza en la contraportada de su libro atraviesan algunas de las reflexiones en este trabajo: ¿cuál es el estatus del *live performance* o “performance en vivo” en una cultura dominada por los medios masivos? (y yo agregaría en un momento histórico en el que los medios son la única manera de reunirse) ¿Qué es el performance en vivo y qué significa para nosotros *ahora*? (aquí recalcamos la palabra *ahora*, para considerar nuevamente en la reflexión el contexto pandémico de abril y mayo de 2020).

Desde las artes visuales, la relación entre medialidad y performance se ha discutido desde hace tiempo en nuestro país. Por ejemplo, en los años 80 se dialogaban estos temas alrededor del trabajo de Pola Weiss, pionera del videoarte mexicano que ejecutaba acciones performativas con una cámara de video que se convertía en una extensión de su cuerpo (Garbayo-Maeztu, “Cuerpo-Cámara-Ojo” 112-116). Moviendo su cuerpo con la cámara en mano, Weiss esfumaba la distinción entre un movimiento de cámara creado para el espectador y otro que documentaba la inercia de la acción. Por lo tanto, las acciones mediadas (por la cámara) sólo se explicaban por su relación con el cuerpo de la artista. En el contexto de este ejemplo, mediar los actos performativos a través de una pantalla era un recurso que instigaba a repensar nuestro convivio con y a través de los medios. En tiempos de pandemia, convivir con los medios no necesariamente es un acto creativo deliberado, porque las circunstancias nos obligan a repensar nuestra relación con ellos. Esto vuelve proféticas a las preguntas de teóricos contemporáneos del teatro:

⁴ “Live and mediatized, Auslander concludes, are not ontological opposites, but rather cultural and historical contingencies define their opposition”. Traducción propia.

¿No habrá llegado para el teatro el momento de interrogarse sobre sus potencialidades y sobre su futuro, de abandonar su torre de marfil, estrechamente psicológica, y comprometerse, sin miedo, pero sin ilusión, en el mundo de esa medialidad performante que hoy se ha vuelto nuestro horizonte cotidiano? (Pavis 239).

El futuro del que habla Pavis nos llegó pronto. Por ello, ya sea que partamos de la filosofía del teatro, de la filosofía del lenguaje o de las artes visuales, comprometerse con los medios digitales es una realidad inevitable ante las circunstancias que vivimos. Por ello es importante que no sólo tratemos de reflexionar sobre la integración de los medios digitales al teatro y a los procesos escénicos, sino también de ser capaces de encontrar, en la medialidad, discursos performativos y creaciones performáticas que nos hagan repensar la escena contemporánea. La tarea es amplia.

En este proyecto en particular exploramos la performatividad al observar el lenguaje que utilizan los usuarios de Twitter para expresar ciertos discursos, y apuntamos algunas diferencias de esta performatividad con respecto a los actos performáticos que implican participar del “teatro en vivo” o en un acto tecnovivial, en el que se puede participar en tiempo real y compartir un espacio virtual.

4. Performatividades mexicanas en (máximo) 280 caracteres; metodología de observación

La pandemia no sólo ha influido en el teatro, sino también en los escenarios virtuales que se visitan a diario para interactuar con otras personas, es decir, las redes sociales. Se podría pensar que estos espacios cumplen una función parecida a la del ágora en Atenas, pues a través de ellos se inician diálogos o se comparten opiniones y creencias con personas tanto cercanas como desconocidas. En el contexto de pandemia las redes sociales tienen al menos dos ventajas con respecto a socializar de manera presencial. La primera es que reducen el riesgo de contagio, porque los reunidos no están aglomerados en un mismo lugar físico, y la segunda es que es relativamente sencillo seguir el registro de la interacción entre usuarios y analizar sus comportamientos. Para seleccionar la red social que se iba a utilizar en este estudio, se consideraron tres aspectos: 1) que fuera una plataforma en donde se pudieran encontrar datos sin tener que buscar desde una cuenta personal abierta;⁵ 2) que permitiera una búsqueda con filtros por palabras y por fechas, y 3) que los textos del

⁵ Esto permitiría que la exploración fuera más objetiva, pues no sería afectada por intereses personales, ubicación, seguidores o cuentas seguidas ya programadas de antemano en la cuenta del usuario.

corpus no fueran muy largos. La única red social que cumplía con las tres consideraciones era Twitter, porque a través de search.twitter.com se podían cubrir las primeras dos necesidades de búsqueda, además de que la plataforma limita al usuario a comentar en no más de 280 caracteres, con lo cual se cubría el tercer aspecto.

En un intento por responder las inquietudes planteadas desde el inicio del proyecto, se realizó un ejercicio exploratorio de forma manual⁶ en Twitter para analizar el discurso en los tuits que incluyeran la combinación de las palabras “teatro” y “en vivo”. Se decidió emplear un muestreo selectivo pragmático⁷ y se realizó a partir de la búsqueda de las palabras clave mencionadas. La razón de esto es que se planteaba un análisis discursivo de los comentarios, más que la cuantificación de opiniones. Se consideró que la cuantificación correspondía a un análisis de audiencias más que a una exploración discursiva.

Considerando que el 22 de marzo de 2020 se cerraron los teatros como medida de prevención sanitaria,⁸ se pensó trabajar con comentarios emitidos durante abril y mayo. Los tuits expresados en dichos meses inmediatos al cierre de los foros podrían dar una visión general sobre la percepción de los espectadores de dicha situación. Para seleccionar los días de la recopilación de la muestra, el primer mes –siendo el más cercano a la suspensión de actividades– fue dividido en cuatro partes, y el siguiente mes en dos partes. Primero se recopilieron todos los tuits que contuvieran la combinación “teatro” con “en vivo” publicados en Twitter desde algún lugar del mundo durante los días 1, 10, 20 y 30 de abril del 2020; se contabilizaron 101 tuits. En el segundo mes, se recopilieron todos los tuits emitidos los días 15 y 30 de mayo; hubo 44 tuits. En suma, se obtuvo información mundial de 145 tuits, pero se estudiaron solamente los tuits mexicanos de ambos meses, es decir, un total de 29 comentarios provenientes de algún lugar de nuestro país emitidos durante esos días de abril y mayo. Las unidades de estudio fueron esos 29 tuits, con los cuales se desarrolló el análisis del discurso.

A continuación, se diseñaron tres tablas en donde se ordenó la información en descripción, análisis e interpretación. Estas tablas funcionaron como instrumento metodológico para mapear semántica y discursivamente la percepción de los dos conceptos del teatro propuestos por Dubatti (convivio y tecnovivio), y el espacio intermedio entre

⁶ Este tipo de estudios también se pueden realizar con herramientas de las humanidades digitales, pero en el momento en que se llevó a cabo el estudio no se tenían a la mano dichas herramientas. Se decidió hacerlo de forma manual, conscientes de que implicaba un rango mayor de error humano.

⁷ Metodología propuesta por Nick Emmel en el libro *Sampling and Choosing Cases in Qualitative Research: A Realist Approach*.

⁸ Ver: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/suspende-secretaria-de-cultura-actividades-en-todos-sus-recintos>

estos conceptos. Se utilizó la teoría de los actos de habla para identificar en estas tablas la función o intención del emisor, categorizando los tuits en los diferentes actos ilocutivos que existen de acuerdo con la teoría de Searle. Asimismo, para develar algunas posturas sociales sobre este tema, se desarrolló un análisis del discurso desde la lente de Teun van Dijk, observando el cruce de datos entre los recursos paralingüísticos, discursivos y performativos, los elementos argumentativos de la retórica aristotélica (*ethos*, *logos* y *pathos*) y la temporalidad a la que se hace referencia en cada tuit (ver Tabla 2).

Tabla 2: Descripción del tuit

Descripción						
Número	Fecha	Tweet	Complemento Tweet	Lugar de Origen	Persona o grupo	Género

En la segunda tabla se describen los aspectos más visibles del tuit y el usuario que interactúa. Se inicia con el número del tuit para contabilizar el material, seguido de la fecha en el que se registra. Luego viene el texto compartido o tuit, así como su complemento (en caso de que el usuario haya compartido imágenes, videos o enlaces junto con su comentario). Después tenemos el lugar de origen o procedencia del usuario que emite el tuit. En la siguiente columna se identifica si dicho usuario se representa a sí mismo como persona o como grupo y, finalmente, si dicho usuario se representa a sí mismo como hombre, mujer o no binario. Para estos dos últimos aspectos, se toma como referencia el nombre del usuario, la fotografía que utiliza de perfil, la descripción de su perfil y las palabras que utiliza para referirse a su persona o colectivo (ver Tabla 3).

Tabla 3: Análisis del tuit

Análisis						
Convivio, tecnovivio, grabación	Función o intención	Performatividad	Recursos paralingüísticos o discursivos	Descripción del recurso	Argumentos: ethos, pathos, logos	Pasado, presente, futuro

La tercera tabla, denominada “Análisis”, se dividió en siete columnas. La primera tiene que ver con identificar a qué se refiere el emisor con su tuit. Si se refiere al (1) *convivio* como un evento en donde se comparte tiempo y espacio entre actor/operador y quien especta, o al (2) *tecnovivio o transmisión interactiva*, en donde se comparte el tiempo con las y los espectadores y el evento está intermediado por una pantalla; o bien, si se refiere a (3), una grabación o *tecnovivio monoactivo*, como un evento que sucedió en el pasado, que fue registrado audiovisualmente y que se comparte con la audiencia (en este caso, no

hay tiempo ni espacio compartido). Para la segunda columna se analizaron las funciones discursivas, dentro de las cuales destacaron: publicitar, conmemorar, opinar (para discutir o reflexionar) y recomendar. En la tercera columna de la tabla de análisis, se diseñó la categoría de performatividad expresada por medio del lenguaje, en la cual se identificaron los actos ilocutivos en la función o intención discursiva de los tuits. Cabe mencionar que en algunos tuits podría haber más de un acto de habla; sin embargo, como las unidades de análisis son los tuits y no los actos de habla en sí mismos, se clasificó el tuit por su intención discursiva general. Por ejemplo, en el tuit: “Felipe Iniesta. Extraño el teatro porque (*sic*) no hay nada mejor que ver en vivo a los actores Gracias.” se identifican varios actos. Primero, pareciera que es expresivo porque dice extrañar el teatro; en segundo lugar, tenemos un acto asertivo porque el hablante da a conocer cierta información con diferentes grados de precisión al decir “no hay nada mejor”. Sin embargo, al ver el contexto general, nos damos cuenta de que el comentario es una réplica a un tuit anterior: “ACCESOS GRATIS! Tenemos 10 accesos para “Camgirl” MAÑANA 20:00 en vivo vía (*sic*) zoom. ¡Dinos tu nombre y por qué extrañas el teatro y listo!”. Por lo que el acto ilocutivo identificado es directivo, puesto que la intención general es ganarse uno de estos accesos gratuitos que ofrecen en el otro tuit y la estrategia para lograrlo es decir lo que le piden que diga. En la cuarta columna de la segunda tabla del estudio se analizaron los recursos paralingüísticos o discursivos, dentro de los cuales destacaron los recursos verbales semánticos, sintácticos o tipográficos, la retórica (metáfora, hipérbole, símil) y la semiótica, en donde se analizaron los emoticones y las imágenes que complementaban el tuit. La quinta columna sirvió para hacer una descripción breve del recurso paralingüístico o discursivo utilizado en la columna anterior. Por ejemplo, en el tuit que dice: “No cambio un concierto, obra de teatro o una simple conversación en vivo por una virtual, sin embargo, la sonrisa, la caricia al alma, la paz y la armonía que nos deja un evento virtual sigue siendo enriquecedor”, el emisor utiliza un recurso verbal semántico de oposición al mencionar “sin embargo”, y utiliza la retórica al decir “caricia al alma”, pues es una metáfora que expresa su sentir. La sexta columna sirvió para identificar la retórica del argumento, según la categorización aristotélica: *ethos*, *pathos* y *logos*. Se categorizaron con el concepto de *ethos* aquellos tuits que hicieran referencia a la credibilidad de sí mismos, de alguna persona, personaje o de alguna institución debido a su trayectoria o experiencia. El término *pathos* se utilizó al identificar los tuits que apelan a las emociones de quienes reciben la información. Y la palabra *logos* se consideró para aquellos tuits que argumentaban con hechos. En la séptima y última columna de esta tabla se ordenaron los tuits de acuerdo con el tiempo al que se referían en el texto. En este caso había tuits que hacían referencia al pasado, otros al tiempo presente o de la contingencia, y otros que se referían al futuro; o también se identificaron algunos que hacían referencia a una combinación de tiempos. Veamos otro ejem-

plo: “¡Estamos en vivo! Este miércoles tenemos Teatro en el #Podcast, pasen que será algo único y nunca antes hecho por estas tierras: <https://youtu.be/oq0PS5gGxCo>”. Los signos de exclamación y el adjetivo “único” apelan a las emociones de quien lee (*pathos*), y en el texto se hace referencia a dos momentos temporales: cuando menciona “estamos en vivo” está refiriéndose a un tiempo presente, luego explica “este miércoles tenemos”; es decir, hablamos de un tiempo futuro cercano, un tiempo que sigue siendo considerado de contingencia. Y cuando menciona “nunca antes hecho por estas tierras”, se refiere al pasado. Para otro ejemplo, tenemos el tuit que dice:

“Vaya usted por él o por ella sin olvidar #susanadistancia
Face with medical mask
#TB Amélie (Le fabuleux destin d’Amélie Poulain) la película con orquesta en vivo
Smiling face with heart-shaped eyes
#amelie #cine #pelicula #teatro... <https://instagram.com/p/CA1GyxDubs/>”

Quien emite también hace referencia al tiempo de contingencia que se vive, invitando a quien lee a que vea una transmisión “sin olvidar #susanadistancia” y añadiendo un emoticón con cubrebocas. Asimismo, a través del emoticón “Smiling face with heart-shaped eyes” apela a las emociones de quien lee (*pathos*), además de que reitera un título completo en francés “Le fabuleux destin d’Amélie Poulain”, después de haber hecho referencia al nombre de la protagonista de la película “Amélie”. Esta reiteración nos habla de que para el emisor es importante mencionar la película y el personaje, por ello se categoriza también con el término *ethos*.

Tabla 4: Interpretación de tuits

Interpretación	
¿Cómo responde la/el emisor a la relación entre el convivio y la creación escénica a través de la intermediación tecnológica?	¿A qué teatro se refiere un discurso online que concibe un teatro en vivo? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”?
<ol style="list-style-type: none"> 1. Reprueba o cuestiona el tecnovivio. 2. Recuerda, conmemora o extraña el convivio. 3. Se resigna al tecnovivio como forma de teatro. 4. No hay diferencia entre convivio y tecnovivio. 5. Se entusiasma porque existe el tecnovivio. 	

En la cuarta tabla (ver Tabla 4) se trabajó la interpretación considerando el cruce de los datos para responder a las preguntas planteadas al inicio del estudio. Para reflexionar sobre la primera pregunta, se observaron las relaciones que había entre el tuit, los datos

del emisor y la función discursiva. En el camino a esta interpretación se diseñaron cinco subcategorías, ordenadas de acuerdo al menor o mayor entusiasmo que cada emisión mostraba respecto a la creación escénica a través de la intermediación tecnológica: (1) se niega la intermediación tecnológica; (2) recuerda, conmemora o extraña el convivio; (3) se resigna al tecnovivio, es decir, en su discurso se percibe cierta incomodidad o poco entusiasmo; (4) se percibe que no hay diferencia (convivio es igual a tecnovivio); (5) se entusiasma porque existe el tecnovivio. Los comentarios se catalogaron cruzando datos entre las columnas de intención o función, tipología de argumentación, recursos utilizados y temporalidad. Por último, se hicieron cruces por toda la tabla para poder reflexionar sobre las otras dos preguntas: ¿A qué teatro se refiere un discurso *online* que concibe un teatro en vivo? ¿Qué performatividades hay al hablar de “teatro en vivo”?

5. Resultados: recursos paralingüísticos que develan cinco posturas

En el *corpus* de 29 comentarios, 11 fueron emitidos por hombres, nueve por mujeres y nueve por grupos. En la columna de función e intención de la segunda tabla, se observa que 16 comentarios publicitan un evento tecnovivial, siete buscan conmemorar a través de su comentario, cinco emiten una opinión y cuatro recomiendan un evento tecnovivial o a un artista que se presenta a la distancia. De acuerdo con la mercadotecnia, la mejor publicidad es la que se da de “boca en boca” o “wom”⁹ (Lang y Lawson 375). En ese sentido, la recomendación también podría categorizarse como parte de la función publicitaria. Esto significa que 20 de 29 tuits (es decir, el 69 por ciento de los usuarios de esta muestra) buscan publicitar un evento tecnovivial. Al cruzar estos datos con los de género, se puede decir que a las mujeres de este *corpus* les ha interesado más publicitar y opinar, a los hombres conmemorar y recomendar, mientras que los grupos publicitaron en todos los tuits publicados. Los actos de habla identificados fueron en primer lugar los directivos, luego los asertivos y, por último, los expresivos. La gran cantidad de tuits con actos directivos nos demuestra que hay muchos emisores que buscan dirigir la mirada de quienes leen sus tuits hacia el consumo de tecnovivios o prácticas escénicas intermediadas. Asimismo, nos damos cuenta de que hay espectadores que simpatizan con la idea del tecnovivio y también lo comparten por medio de Twitter. Los actos asertivos fueron todos realizados por quienes compartieron su experiencia como espectadores y demostraron posturas de cuestionamiento y resignación al tecnovivio,

⁹ “wom” se refiere al concepto de *word of mouth*, traducción al inglés de la frase “de boca en boca” utilizada en la mercadotecnia.

o de recordar el convivio. Los actos expresivos fueron realizados también por espectadores que agradecían la experiencia del tecnovivio o extrañaban el convivio. En consecuencia, se infiere que una gran parte de la audiencia del teatro volverá a buscar el convivio, mientras, por otro lado, empieza a surgir una audiencia que se entusiasma por participar en el tecnovivio.

En los resultados del análisis discursivo se encontraron diversas combinaciones de recursos verbales paralingüísticos y discursivos; sin embargo, cada recurso nos reveló cierta información que sirvió para la interpretación. Los cinco recursos identificados fueron: los semánticos, sintácticos, semióticos, retóricos y tipográficos.

El recurso verbal semántico más común identificado en los tuits fue la oposición o contraposición de ideas. En el siguiente ejemplo, la contraposición de ideas manifiesta primeramente un desencanto y luego un cuestionamiento al tecnovivio dividido por un “pero”:

Por el amor que le tengo al #teatro he decidido ver algunas obras online // pero // la mayoría con las que me he topado tienen tan mal audio o pésima grabación que francamente me lo ahorro, esperando que yo sobreviva para regresar a disfrutar este arte como se debe, en vivo... #EnCasa

En otro ejemplo, la oposición se interpreta como una resignación al tecnovivio: “No cambio un concierto, obra de teatro o una simple conversación en vivo por una virtual, sin embargo la sonrisa, la caricia al alma, la paz y la armonía que nos deja un evento virtual sigue siendo enriquecedor”. La frase posterior a “sin embargo” deja ver que, para quien emite el tuit, las diferencias entre convivio y tecnovivio son notables y que, aunque este último no posee las cualidades de la presencia que sí tiene el convivio, el tecnovivio es su opción por el momento.

Asimismo, se identificó la repetición de ideas a través de diferentes palabras. Por ejemplo, con la reiteración “será algo único y nunca antes hecho” en uno de los tuits, podemos interpretar cierto entusiasmo por la creación escénica intermediada. Por último, se reconoció la intención de conmemorar en los tuits donde el emisor expresa recordar un convivio, y en ningún momento hace referencia al tecnovivio. Por ejemplo: “La primera vez q (*sic*) lo vi en vivo, fue un día q (*sic*) mis papás me llevaron al teatro Carlos Pellicer, hace ya algunos años y desde ahí fue un gozo escuchar su voz, es una gran pena esta pérdida!!!”. Estos tuits se categorizaron en “recuerda el convivio”. Hasta este punto, el recurso verbal semántico nos permitió interpretar cuatro de las cinco posturas identificadas en los usuarios.

El segundo recurso verbal analizado fue la sintaxis. Este recurso nos develó una quinta postura en la cual identificamos que los usuarios valoraron el tecnovivio de manera

similar al convivio. Observemos los siguientes dos tuits para luego hacer el análisis del recurso sintáctico:

En el #DíaDelNiño, @CulturaUANL nos compartirá hoy, a través de su cuenta de Facebook, transmisiones en vivo con cuenta cuentos, mimos, obras de teatro y música para niños, como el concierto “Ya llegamos a Comala”, de Pedro de la Mar. ¡No se lo pierdan! #SomosUni

YO era/soy FAN de @AdalRamones, para todos los que dicen ¿quien (sic) era fan de Adal? Pues ching.. de gente que veíamos su programa, al siguiente día todos comentando... Lo he visto con su monólogo en vivo, en una obra de teatro, y a veces sigo viendo sus monólogos en youtube..

El primer tuit invita a quienes leen a participar en eventos que se transmitirán en vivo, incluyendo “obras de teatro”, y en el caso del segundo tuit la emisora habla de “monólogo en vivo”, “obra de teatro” y “monólogos en YouTube” como si no hubiera diferencia entre ellos. El discurso interpretado en ambos es que la creación escénica se puede apreciar independientemente de si está o no intermediada por la tecnología. Por otro lado, un tuit que decía: “Teatro en vivo ahorita! Corran!” se categorizó también en “convivio es igual a tecnovivio”, debido a lo que se puede leer a través del recurso de la retórica. El imperativo “corran” se convierte en una metáfora, cuando sabemos que la palabra no necesariamente invita a quien lee a que se traslade velozmente de un lugar a otro, sino que alude a la acción de conectarse rápidamente para alcanzar a ver la transmisión en vivo de una obra de teatro, es decir, participar en un tecnovivio. Esto significa que el emisor, a través de su texto, evalúa de la misma manera ambas experiencias.

Otro recurso analizado fue el paraverbal semiótico. Por ejemplo, a través de la combinación entre el texto y los emoticones encontrados se infiere que el usuario del siguiente tuit siente entusiasmo por el tecnovivio: “Hace un año la veía en teatro y hoy la veo en un en vivo // Rostro con ojos suplicantes // Corazón amarillo”.

Por último, se analizó el recurso paraverbal tipográfico. Por ejemplo: “EL CASCANUECES EN VIVO!! Del Teatro BOLSHOI <https://youtu.be/b8g1o8Ph7LQ>”, entra en la categoría pre-diseñada: “entusiasmo por el tecnovivio”. Esto debido a que el uso de mayúsculas enfatiza dicha emoción.

En mayor o menor medida, en todos los comentarios del corpus se identificó un grado de *pathos*. Esto nos habla de que las y los emisores del contexto estudiado utilizaron las redes sociales apelando a las emociones de quien leía, o expresando su sentir al respecto.

Al analizar la temporalidad, nos dimos cuenta de que 28 de 29 tuits se refirieron al tiempo presente o de contingencia combinado con otra referencia temporal, y sólo uno habló exclusivamente del pasado. La combinación se dio de la siguiente manera: 13 de los 29 tuits (45%) hicieron referencia al pasado y la contingencia, mientras que el 10

por ciento hizo referencia al futuro con relación a la contingencia. De acuerdo con lo interpretado aquí, pareciera que las diferencias entre convivio y tecnovivio no eran tan importantes para quienes hablaban de ello en este contexto. Si esto lo cruzamos con el dato de la quinta columna, en donde observamos que todos los tuits poseen un grado de *pathos* en sus textos, podemos decir que los usuarios que publicaron estos comentarios en Twitter –con la combinación “teatro” con “en vivo”– sí hablan de un teatro contingente que se crea y se demanda específicamente en un contexto de pandemia, en el cual las emociones están a flor de piel. Esto nos remite a una reflexión escrita por Bryant Caballero, un colega teatrista: “El teatro tecnovivial es el ejemplo más nítido de la capacidad resiliente del arte vivo, donde aún en las condiciones más desérticas/mediáticas el teatro emerge” (44).

Conclusión: la pandemia nos exigió repensar la práctica escénica, las audiencias, las performatividades y lo performático

La mayoría de las y los emisores de los tuits analizados no están peleados con la idea de la creación escénica a través de la intermediación tecnológica. Se percibe un grado de añoranza por el convivio y resignación al tecnovivio. A diferencia de otros momentos, en el contexto de pandemia hay más personas dispuestas a producir, compartir o participar como actores o espectadores de creaciones escénicas intermediadas por la tecnología. Incluso, gran parte de la audiencia recibe con optimismo la creación escénica intermediada por pantallas, mientras que los grupos de creadores, quizá por necesidad, por explorar algo nuevo, o porque no hay otra opción, cada vez están incorporando más frecuentemente el tecnovivio a sus procesos y proyectos. Al categorizar las posturas de los tuits, encontramos que la postura negativa ante el tecnovivio se develó en seis de los 29 tuits (esto corresponde a un 20 por ciento de la muestra), siendo que el 80 por ciento restante se divide en espacios intermedios y en entusiasmo por el tecnovivio (aún la postura de los tuits identificados en los espacios intermedios sugiere la aceptación). Por tanto, de acuerdo con el análisis realizado y en el contexto estudiado de Twitter en abril y mayo de 2020, estamos frente a nuevas convenciones y una nueva práctica, aunque no propiamente teatral en el sentido ontológico de convivio que aporta Dubatti. No hablamos de que el tecnovivio sustituirá al convivio, sino de que la hibridación entre los lenguajes escénico y audiovisual es cada vez más común y, en este contexto, ha sido potenciada tanto para creadores como para el público. En consecuencia, en un futuro no muy lejano, la audiencia podría: (1) acercarse más fácilmente a los procesos de exploración que combinan estas prácticas artísticas con la tecnología, y (2)

demandar más el tecnovivio. Cualquiera que sea el caso, hay cambios a los que empuja la nueva normalidad que las y los creadores no pueden ignorar.

Con lo encontrado hasta aquí se pueden ver al menos dos resultados prometedoros para las y los creadores escénicos en medio de esta pandemia. El primero es que la situación actual nos ha llevado a repensar la práctica teatral. Esto lo vemos tanto en la voz de los creadores, como en la voz de las audiencias. Por ejemplo, uno de los tuits identificado como emitido por un creador es el que dice: “Teatro y danza este fin de semana en Vivo el Arte, acciones escénicas desde casa <http://ow.ly/o9g450zUmUo>”. El discurso que utiliza la frase “acciones escénicas desde casa”, devela que el usuario está consciente de que la experiencia convivial de tiempo y espacio presente no se va a dar y, sin embargo, invita a quienes leen a que dispongan su cuerpo y atención conectándose al enlace publicado para poder ver estas acciones de teatro y danza intermediadas por la pantalla, que se transmitirán en vivo durante el fin de semana. Por otro lado, podemos identificar a una mujer espectadora en el tuit número 20, que agradece y se entusiasma por esta experiencia tecnovivial:

“Teatro” en vivo con Boris Schoemann, hubo espectadores desde Aguascalientes, Puerto Vallarta, etc. Los aplausos al final tan conmovedores como el texto de “Bashir Lazhar”. Gracias @Endebles y @LaCapillaTeatro por darle un respiro a quienes lo que más extrañamos es el teatro // Dos corazones

Hay un espacio intermedio entre el convivio y el tecnovivio monoactivo o grabación, y este es, en palabras de Dubatti: el tecnovivio interactivo o bilateral (“Convivio y Tecnovivio” 46). En ese espacio/momento *live*, aunque hay intermediación tecnológica de la creación escénica, la pantalla constituye una ventana por la cual podemos asomarnos a un evento que está aconteciendo en tiempo real. Este asomarnos, dar clics, compartir, ponernos los audífonos, disponer el cuerpo para dedicar nuestra atención al evento (lo que Micheletti y Chevalier llamarían la totalidad de nuestra presencia) implica un acto performático de parte de quien especta. Por el otro lado, tenemos también actos performáticos de un equipo que se organiza para acomodar elementos técnicos de iluminación, sonido, cámara y transmisión para lograr que las acciones escénicas producidas desde su lado de la pantalla puedan originar en quien especta alguna experiencia estética, aunque sea a través de una ventana tecnológica. En estas acciones bilaterales hay una organización de la mirada; por lo tanto, hay teatralidad. Hay cuerpos creando *poiesis* (*ibídem*); hay cuerpos que comparten un espacio no físico –pero sí virtual– al entrar a una plataforma y atender a la convención planteada por quienes proponen el tecnovivio. También hay una dimensión efímera en la creación escénica intermediada e interactiva, pues, aunque la grabación del evento quede

registrada para verse después, quien la ve puede darse cuenta de que la experiencia bilateral sólo es posible a la hora de la función. Por lo tanto, aunque no haya convivio, ni tal vez tampoco *performance* desde la perspectiva de Peggy Phelan, sí hay actos performáticos que constituyen parte del repertorio cultural vivido durante la pandemia.

El segundo escenario prometedor es que estas prácticas intermediadas constituyen una oportunidad de repensar la participación de las audiencias en la creación escénica. Por un lado, gracias a la pandemia, el tema de las audiencias en los espacios intermedios entre convivio y grabación de un acontecimiento (tecnovivio monoactivo), es algo sobre lo cual las condiciones actuales exigen reflexionar, y probablemente bajo otra circunstancia no estaríamos profundizando en este tema. Los debates se han extendido en redes a partir de tuits provocadores como este: “Hoy: Teatro On line. Próximamente: Cine en vivo”. Comentarios como estos no hubieran sido tan comunes en otro contexto.

Por otro lado, habría que pensar qué pasa con las audiencias cuando sucede lo que llamamos “convención”¹⁰ en esta creación escénica intermediada. La convención también tiene un lugar aquí, pues existen algunas reglas impuestas por los dispositivos tecnológicos y otras propuestas por los creadores. Por ejemplo, para que la audiencia pueda acceder, se le exige una conexión digital. En algunos casos, a través de la convención se solicita silenciar los micrófonos, apagar las cámaras, utilizar audífonos, entrar a alguna plataforma específica, registrarse previamente, etcétera. La interacción cambia en función del medio elegido.

Por tanto, ciertamente en el contexto de pandemia el teatro no aconteció (fuera de las expresiones escénicas realizadas desde espacios privados como balcones y terrazas, y desde los escasos espacios que se abrieron para asistir con automóvil).¹¹ Pero sí hubo performatividades discursivas y hubo actos performáticos y artísticos intermediados por una teatralidad interactiva, los cuales constituyeron espacios virtuales intermedios entre el convivio y el tecnovivio monoactivo, que tanto creadores como espectadores mexicanos habitaron.

¹⁰ De acuerdo con el *Diccionario del Teatro*, la convención es el “Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la representación; ‘acuerdo’ establecido entre autor y público según el cual el primero compone y escenifica su obra según normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención comprende todo aquello sobre lo cual la sala y la escena deben ponerse de acuerdo para asegurar la ficción teatral y el placer de la actuación dramática. Esta ‘recepción correcta’ de la representación pediría más amplios desarrollos: no se trata de encontrar la única y correcta recepción, sino de establecer las condiciones indispensables para una comunicación de los contenidos estéticos” (Pavis 93).

¹¹ “El método”, basada en la novela *Corpus Delicti* (2009) de la escritora Juli Zeh, fue presentada en el estacionamiento del Junges Theatre en Gottingen, Alemania, en donde los espectadores podían acudir y ver la obra desde su automóvil. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=bFA3Xw32Id0&t=304s>

Estos espacios fueron observables de dos maneras. La primera es la performatividad del lenguaje que utilizamos en redes sociales, reconocible al cambiar la perspectiva acerca del discurso. Es necesario dejar de verlo como algo estático que describe y que permanece constante a través de tiempo y espacio, para verlo como una acción que se ejecuta (Wood & Kroger 5). Desde esta perspectiva, el discurso es un acontecimiento y los tuits son el resultado material o de archivo de un repertorio¹² inmaterial¹³. En este sentido, diríamos que el ejercicio de observación y reflexión sobre los actos sociales que acontecieron en la plataforma Twitter, apunta a preguntarnos qué tan cercano está el acontecimiento social discursivo de la grabación de una obra de teatro. ¿Qué tanto podría acercarse al acontecimiento propiamente teatral? (Dubatti, “Convivio y Tecnovivio” 44).

La segunda manera de observar el espacio intermedio mencionado es desde lo performático que implica crear y transmitir acciones escénicas intermediadas. La noción de lo performático en el contexto de la pandemia no solamente implica la relación entre el medio y los cuerpos (como con Pola Weiss), sino que nos mueve a reflexionar sobre la construcción de poéticas corporales que incluyen la medialidad performante (Pavis 239), la participación en y con dichas estéticas, y cómo todo esto se ha convertido en repertorio cultural del contexto pandémico.

Sin duda, la pandemia ha dejado grandes pérdidas humanas. En ese escenario es desde donde se intenta articular un tímido discurso de esperanza: también hubo voces y cuerpos en resistencia, que siguieron creando poesía y dirigiendo la mirada de otros, aunque no estuvieran reunidos en el mismo espacio físico, sí lo hicieron desde el único lugar en el que podían convivir en ese contexto: el espacio virtual.

Como se mencionó en un inicio, estas reflexiones han sido detonadas a partir de los actos sociales observados en las redes después de que se cerraron los teatros como medida de prevención sanitaria. Sería interesante continuar el estudio, comparando estas observaciones con los actos sociales y discursos que están apareciendo actualmente a través de las redes que incluyen la percepción de creadores y audiencias sobre estas performatividades que cada vez son más comunes en México y el mundo. Mientras tanto, en medio de la nueva cotidianidad y después de tanta exhalación, espero sirvan estas líneas como un hálito para quienes han seguido creando a pesar de las circunstancias, y para quienes creen que también en el subtexto y en la pausa dramática hay cuerpos en acción.

¹² Terminología utilizada por Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*.

¹³ Terminología utilizada por Michel Foucault en *El orden del discurso*.

Fuentes consultadas

- Auslander, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge, 2011.
- Austin, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Caballero, Bryant. “Teatro en tecnovivio. Notas para una dislocación del convivio teatral”, *Academia.edu*, 2016, https://www.academia.edu/42453080/Teatro_en_tecnovivio, consultado el 9 de junio de 2020.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.
- Dubatti, Jorge. “Convivio y Tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, 2015, pp. 44-54.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Emmel, Nick. *Sampling and Choosing Cases in Qualitative Research: A Realist Approach*. Thousand Oaks: SAGE Publishing, 2013.
- “EMOCIONANTE, Cantan desde balcones durante la cuarentena”. YouTube, publicado por The Top Ten, 6 de abril de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=xFx81kYWits>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Garbayo-Maeztu, Maite. “Cuerpo-Cámara-Ojo: presencia e intersubjetividad en el trabajo de la artista Pola Weiss”. *Debate Feminista*, vol. 60, 2020, pp. 100-126, https://debatfeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/2209, consultado el 6 de junio de 2021.
- Lang, Bodo y Rob Lawson. “Dissecting Word-of-Mouth’s Effectiveness and How to Use It as a Proconsumer Tool”. *Journal of Nonprofit & Public Sector Marketing*, vol. 4, núm. 25, 2013, pp. 374-399.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel. “Phelan, Auslander, and After”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 29, núm. 2, 2015, pp. 69-79, <https://muse.jhu.edu/article/586680>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Micheletti, Frank y Jean-Frédéric Chevallier. “El cuerpo de la presencia, la presencia del cuerpo”. *Líneas de Fuga. El gesto teatral contemporáneo. Revista de la Casa Refugio Citlaltépetl*, núm. 20, 2006, pp. 75-80.
- “Noticias y Curiosidades N° 08 del 29-06-2020 - Teatros en Europa. El regreso”. YouTube, publicado por Marcelo Marchese, 29 de junio de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bFA3Xw32Id0&t=304s>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.

- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- Searle, John. “A classification of illocutionary acts”. *Language in Society*, vol. 5, núm. 1, 1976, pp. 1-23.
- Secretaría de Cultura. “Suspende Secretaría de Cultura actividades en todos sus recintos”. *Secretaría de Cultura Prensa*, Gobierno de México, 22 de marzo de 2020, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/suspende-secretaria-de-cultura-actividades-en-todos-sus-recintos>, consultado el 31 de mayo de 2021.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Uribe Martínez, Liz Maleni. Entrevista personal. 26 de octubre de 2020.
- Van Dijk, Teun A. “El estudio del discurso”. *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2003, pp. 21-65.
- Wood, Linda A. y Rolf O. Kroger. *Doing Discourse Analysis*. New Delhi: SAGE Publishing, 2000.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Caminar en zapatos migrantes: la lógica fronteriza de la instalación de realidad virtual *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu

Julie Ann Ward*

* Universidad de Oklahoma, Estados Unidos.
e-mail: wardjulie@ou.edu

Recibido: 17 de noviembre de 2020

Aceptado: 19 de febrero de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2687

Caminar en zapatos migrantes: la lógica fronteriza de la instalación de realidad virtual *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu

Resumen

La instalación de realidad virtual *Carne y arena* (2017) de Alejandro González Iñárritu es una invitación a la experiencia de cruzar el desierto como migrante y enfrentar a los oficiales de inmigración estadounidenses. La instalación ha sido celebrada, tanto por su innovación cinematográfica como por su intención expresa de inspirar empatía hacia las personas refugiadas. Sin embargo, el enfoque en las personas centroamericanas por parte del cineasta mexicano revela un impulso de reproducir la lógica binaria Norte/Sur y los efectos violentos de la misma. Al hacer esto, la frontera entre el Norte y el Sur se desplaza hacia el sur, posicionando así a México como parte del Norte privilegiado.

Palabras clave: migración; refugiados; frontera; Centroamérica; México; Estados Unidos de América.

Walking in migrant shoes: the border logic of *Carne y arena*, Alejandro González Iñárritu's virtual reality installation

Abstract

Alejandro González Iñárritu's 2017 virtual reality installation *Carne y arena* is an invitation to experience crossing the desert as a migrant and facing US immigration officials. The critical reception of the installation has been positive, as much due to its cinematographic innovation as to its express intention of inspiring empathy for refugees. Nevertheless, an analysis of the Mexican director's focus Central American people reveals an impulse to reproduce the binary logic of North/South and its violent effects. This leads to a southward displacement of the border between North and South, thus positioning Mexico as part of the privileged North.

Keywords: migration; refugees; border; Central America; Mexico; United States.

Caminar en zapatos migrantes: la lógica fronteriza de la instalación de realidad virtual *Carne y arena* de Alejandro González Iñárritu

El 11 de noviembre de 2017, el director mexicano Alejandro González recibió un premio especial: su quinto Óscar. Otorgado por la Junta de Gobernadores de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos, honró así su instalación de realidad virtual *Carne y arena*.¹ En su discurso de agradecimiento, Iñárritu hizo eco del sentimiento de que la realidad virtual (RV) tiene valor político en potencia, afirmando que la intención del equipo creativo,

[...] fue subordinar la tecnología a las emociones humanas, explorar uno de los temas y conflictos más antiguos en la historia humana con la tecnología más reciente posible, [...] lo cual nos puede] unir al darnos experiencias artísticas o, aunque sea de forma virtual, un pedazo de nuestra compleja realidad para que podamos comprendernos y, por lo tanto, nos podamos amar más (Oscars).²

Parece imposible, entonces, separar la estética de la pieza de sus diferentes realidades políticas, las cuales son sus referentes.

¹ La innovadora instalación fue escrita y dirigida por Iñárritu y producida por Mary Parent e ILMXLAB; cuenta con la cinematografía de Emmanuel “Chivo” Lubezki, colaborador habitual del director.

² “[...] was to subordinate the technology to the human emotions, to explore one of the oldest themes and conflicts in human history with the newest technology possible. [...] which may] unite us by giving us artistic experiences or, even if only virtually, a slice of our complex reality so that we can understand each other and, therefore, love each other more”.

En efecto, la crítica ha celebrado el potencial transformador de la RV, insistiendo que la instalación puede producir empatía³ en el público espectador.⁴ La mayoría de la crítica parece aceptar el postulado de que la experiencia presentada en la instalación inmersiva es igual a una experiencia real vivida (o por lo menos lo suficientemente cercana). Su impacto, entonces, yace en un sentido de simetría entre la situación del participante y la de los personajes representados en la obra. *Carne y arena* se basa en testimonios verdaderos de personas que han cruzado el desierto de Sonora donde se encuentra la actual frontera entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América.⁵

La instalación se divide en tres actos: la hielera, el desierto y la galería de retratos. El segundo acto, el desierto, es la atracción principal: una experiencia de RV con seis minutos y medio de duración. Los espectadores pasan de forma individual, sin compartir el espacio hasta el final. Esta pieza fue la primera obra de RV en formar parte de la Selección oficial del Festival Internacional de Cine de Cannes; se estrenó en la edición número 70 del festival en 2017. Subsecuentemente, se presentó en Milán en la Fondazione Prada, en Los Angeles County Museum of Art (LACMA), en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la Ciudad de México y en el antiguo sitio de la Iglesia Baptista Trinidad, en Washington, D.C.

A pesar de los reconocimientos positivos, no ha faltado quien critique el entusiasmo por el poder transformativo de la RV; al escribir sobre el uso de la misma para crear “simuladores raciales” que pretenden sumergir a sus usuarios en una experiencia racializada, Chip Linscott argumenta que “tienta[n] la intercambiabilidad y la fetichización de la Negritud y el cuerpo Negro” (305).⁶ A la instalación de Iñárritu también se le puede aplicar esta crítica. Un usuario en el Festival de Cine de Cannes, en la Fundación Prada o en el LACMA puede quitarse el dispositivo y salir a un mundo exclusivo de alta cultura, dejando atrás la violencia del Estado policial. En este ensayo analizo las suposiciones subyacentes de la instalación y las limitaciones que restringen su llamada a la acción.

³ El término “máquina empática” (*empathy machine*) se usa con frecuencia, casi por obligación, en discusiones de la RV. Adi Robertson atribuye su uso a Roger Ebert, quien usó el término para describir el cine. Luego fue adoptado en 2015 por el cineasta Chris Milk para describir la RV.

⁴ Joost Raessens argumenta que el trabajo de Iñárritu se acerca a la “comunicación pura” (*pure communication*) (644-645). Carolina Gainza Cortés y Wolfgang Bongers dicen que la obra de Iñárritu es paradigmática (28). El crítico Matt Jacobson considera que *Carne y Arena* posibilita *ser* el personaje virtual (38).

⁵ Obviamente, la frontera es una división política que es representada por el Estado como permanente e inmóvil, aunque ha sufrido muchos cambios debido a invasiones imperialista relativamente recientes. Estos dramáticos cambios revelan la flexibilidad y porosidad de la frontera.

⁶ “Tempts the fungibility and fetishization of Blackness and the Black body”.

Es importante analizar obras de arte, como *Carne y arena*, que hacen explícita su buena voluntad política en sus propios términos. La instalación declara la relación entre su intención ética y el propio formato de la obra. Mi análisis explora dicha relación y pone a prueba tanto las afirmaciones de Iñárritu como de la crítica. En el caso de *Carne y arena*, encuentro que su insistencia en el sufrimiento perpetuo y la “inocencia” de las personas migrantes apela a lo que llamo una lógica fronteriza. Ésta se basa en una serie de juicios binarios: norte/sur, oriundez/migración, legalidad/criminalidad, riqueza/pobreza, felicidad/sufrimiento. Cuando se destacan las características positivas de sus sujetos, la exposición afirma que las personas menos poderosas (asociadas con el sur, la migración, la criminalidad, la pobreza y el sufrimiento) merecen la buena voluntad de sus equivalentes más poderosos (asociados con el norte, la oriundez, la legalidad, la riqueza y la felicidad).

Grace Yukich define lo explicado anteriormente como la “*estrategia de movimiento modelo*: la práctica de elevar miembros ‘modelos’ de un grupo para transformar estereotipos negativos asociados con el grupo entero”⁷ y demuestra que, al “distinguir entre miembros modelo del grupo y los que no comparten sus características más aceptadas por la cultura dominante, [...] los activistas implícitamente retrat[an] a muchxs inmigrantes sin documentos como indignos de los derechos y responsabilidades de la residencia legal y la ciudadanía” (303).⁸ *Carne y Arena* comete el mismo error estratégico que los activistas en el análisis de Yukich: al intentar presentar a personas migrantes latinoamericanas como dignas de los derechos humanos básicos implica que también existen algunas personas migrantes (que tal vez no son tan trabajadoras, piadosas o enfocadas en la familia) que son *indignas*. Propongo que el llamado a la empatía que posiciona a las personas migrantes como pobres y respetuosas de las leyes depende de la compasiva aplicación de la *opresión* por parte de regímenes estatales. Esta opresión compasiva se plantea como una solución, en lugar de poner en evidencia a las fronteras nacionales como construcciones temporales y caprichosas cuyos efectos generan violencia y sufrimiento innecesario para millones de personas.

La instalación de Iñárritu apela a su público espectador utilizando los mismos estereotipos del migrante modelo que señala Yukich. Representa a sus personajes como piadosos y trabajadores, útiles para la sociedad capitalista en la que pretenden integrarse. Pero este

⁷ “*Model movement strategy*: the practice of lifting up ‘model’ members of a group to transform negative stereotypes associated with the group as a whole”.

⁸ “[in] drawing distinctions between model group members and those who did not share their dominant-friendly characteristics, [...] activists implicitly portrayed many undocumented immigrants as undeserving of the rights and responsibilities of legal residency and citizenship”.

llamado a la compasión se sostiene en relaciones de poder desiguales y, tal como plantea Yukich, termina reafirmandolas. Por tal motivo, la instalación funciona de la misma forma que el “dispositivo” esbozado por Foucault. Proporciona un espacio en el que las “relaciones de poder no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento” (157). En *Carne y arena* se reproducen “relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía” (*ibídem*), las cuales permiten el correcto funcionamiento del Estado. Es decir, al invitar a sujetos privilegiados a ocupar el espacio del sujeto vulnerabilizado, se le ofrece al público la posibilidad de ignorar los sistemas estatales que producen el sufrimiento espectacularizado y fomentan la dinámica de creerse capaz de aliviar ese mismo sufrimiento a través de la compasión. Agamben agrega que los dispositivos representan “gigantescos procesos de desobjetivación”, los cuales tienen como consecuencia “el triunfo de la economía, es decir, de una pura actividad de gobierno que no persigue otra cosa que su propia reproducción” (262). La instalación de Iñárritu, a partir del uso estereotipado de figuras como el migrante sufriente y el buen policía, reproduce las relaciones de dominación que representa y pretende denunciar. En este trabajo tomo como objetos de análisis mi experiencia personal de asistir a la instalación, así como los testimonios de otros espectadores que fueron publicados en la prensa.

Carne y arena es una producción comercial exclusiva, lo cual limita su público. Mientras que la instalación ha sido exhibida en varios contextos (festivales de cine, centros culturales y museos de arte), mi propia experiencia fue durante su estancia en el museo LACMA, donde fue proyectada del 2 de julio de 2017 al 1 de julio de 2018. El costo de la entrada fue más de \$50.00 dólares; los boletos se agotaban en cuestión de minutos cada vez que se ponían a la venta. Está claro, entonces, que *Carne y arena* fue diseñada para un público específico y privilegiado. Como cualquier espectáculo, su especificidad en el espacio y el tiempo es otro factor limitante del impacto de la instalación. La obra de Iñárritu se encuentra disponible únicamente para las personas que puedan estar en Cannes, Milán, Los Ángeles, Ciudad de México o Washington, D.C. a la hora y fecha indicadas en su entrada.

Los materiales publicitarios que anunciaron la exposición afirmaban que tendría efectos transformadores en el público espectador y hasta en los gobiernos nacionales. Estas afirmaciones sobre su propio poder no pueden ser confirmadas, dado que el acceso a la obra fue altamente restringido. El paquete de prensa cita una declaración de Iñárritu sobre que la exposición realmente le permitirá al público espectador incorporar la experiencia humana:

Mi intención era experimentar con la tecnología de RV para explorar la condición humana en un intento de romper la dictadura del marco que se acaba de observar. A

partir de ahí reclamar el espacio para permitir al visitante pasar por una experiencia directa caminando en los pies de los inmigrantes, bajo su piel, y en sus corazones (“Iñárritu y Lubezki, en Realidad Virtual”).

El lenguaje político de “romper la dictadura”, cuando se yuxtapone con la experiencia inmigrante, sugiere la revolución política además de la innovación cinematográfica. El enunciado se lee casi como una llamada a la acción brechtiana donde, en lugar de pasivamente “observar” una ficción, el público espectador puede ver sus bordes e inspirarse a tomar la acción y “reclamar el espacio” (otra metáfora bélica).

La exclusividad del público de *Carne y arena* socava las afirmaciones de su potencia empática. En su crítica a la exposición de Iñárritu y del éxito en ventas de la obra *Los niños perdidos* de Valeria Luiselli, Irmgard Emmelhainz caracteriza la experiencia de RV como “pornografía de la catástrofe” y cuestiona la postura pos-ideológica de ambas obras:

El problema estriba en que [...] dibujan un horizonte de legibilidad en común, y así delinean el arco de lo que se puede hacer y decir, qué posiciones pueden adoptarse legítimamente y qué acciones pueden ser o no comprometidas. Este horizonte de legibilidad es una cuestión de relaciones de poder y tiene que ver con la articulación de las fronteras políticas de un discurso. De este modo, las divisiones sociales se convierten en cuestión de límites, creando un “adentro” con ciudadanos del mundo consternados y un “afuera” con víctimas sufrientes (“Compromiso político”).

En el caso de la experiencia híper-exclusiva de la RV, el “adentro” señalado por Emmelhainz se compone de una ciudadanía sumamente pequeña, mientras que el “afuera” de víctimas sufrientes es vasto. De hecho, la idea planteada por Iñárritu, sobre derrocar a la dictadura del cine, depende de la creación de una obra de arte que es la antítesis de una experiencia compartida. En lugar de convivir con el resto del público espectador, la participación en *Carne y arena* es totalmente individual: se sugiere que la posibilidad de resolver los problemas políticos retratados en la obra existe a nivel del individuo, en lugar de plantearse como un esfuerzo colectivo y una reforma total de los sistemas económicos y políticos que crean la crisis. No obstante, la única resolución posible a nivel individual es aquella que recurre al pensamiento neoliberal: consumir el dolor para compadecer momentáneamente a los que sufren y así absolverse.

El propio Iñárritu declara que “la forma más elevada de un ser humano de relacionarse es la compasión y esta tecnología te pone en los zapatos de alguien más” (Vargas, “*Carne y arena*”). La idea es que, al experimentar la lucha de alguien más en primera persona, hay cierta fusión del “adentro” y el “afuera” señalados por Emmelhainz. La disolución de la frontera entre el yo y el otro se ve facilitada por la RV. Incluso, el presi-

dente ejecutivo de la cadena Cinépolis, Alejandro Ramírez, dijo esperar que esta compasión, tecnológicamente inducida, podría tener efectos reales en la política internacional: “Tiene el poder de transportarte al desierto de Sonora y vivir en carne propia la tragedia. [...] Ojalá llegue a Washington y lo vean quienes hacen las políticas internacionales en Estados Unidos” (citado en Vargas, “*Carne y arena*”).⁹ En efecto, *Carne y arena* llegó a Washington, D.C., donde se exhibió en la Iglesia Bautista Trinidad de marzo a octubre del 2018.

En una de las únicas reseñas de la exposición en Washington con contenido crítico, Rebecca A. Adelman reitera la brecha entre el adentro y el afuera postulada por Emmelhainz, y concluye su reseña de *Carne y arena* con un pronunciamiento funesto: “Lo único que la realidad virtual puede producir consistentemente es la empatía virtual” (1107).¹⁰ Tanto el cineasta como la crítica declararon que *Carne y arena* tenía el potencial de efectuar cambios políticos y humanitarios; mucha de la aclamación por el proyecto se basó en la empatía que supuestamente produjo en las personas que asistieron. Los elogios con los que la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas estadounidense colmaron a Iñárritu se deben no solamente a su destreza artística, sino también a la posible utilidad política de su pieza artística. La exposición no solamente situó en el adentro a su público espectador, sino también a su creador mexicano. El anuncio publicitario de la exposición mostraba a un corazón humano anatómico, bifurcado por una línea de puntos que demarca “U.S.” (Nosotros/E.U.A.) y “T.H.E.M.” (Ellos). En este juego de palabras, U.S. se puede entender tanto como *United States* (Estados Unidos), como *us* (nosotros), y refleja la imposibilidad de la empatía verdadera –el corazón se divide por una frontera y cualquier compasión que surja por “ellos” siempre será aparte de la que surja por “nosotros”– (ver Imagen 1).

La antesala de la experiencia RV es un sitio frío, con aire acondicionado, paredes blancas con bancas de acero inoxidable. Esta primera sala reproduce los calabozos donde se encierran a las personas capturadas por el Servicio de Control de Inmigración y Aduanas de los Estados Unidos, conocidos como hieleras debido a las bajas temperaturas de las celdas –las temperaturas llegan hasta 14.9°C–. El término es usado tanto por oficiales de las oficinas de Aduanas y Protección Fronteriza de los Estados Unidos como por las personas detenidas. En el piso hay zapatos desgastados, la mayoría sin su par. Huaraches, un Crocs Bob Esponja de niño, botas tejanas infantiles, zapatos sin cordones para hombre, sandalias,

⁹ Esta cita se le atribuye a Iñárritu en el ensayo de Emmelhainz, aunque parece tener origen en la reseña de Vargas en la revista *Gatopardo*, donde se le atribuye a Ramírez.

¹⁰ “Virtual reality can only reliably produce virtual empathy; the critical task, then, is to determine whether this opens up a field of possibility unconstrained”.

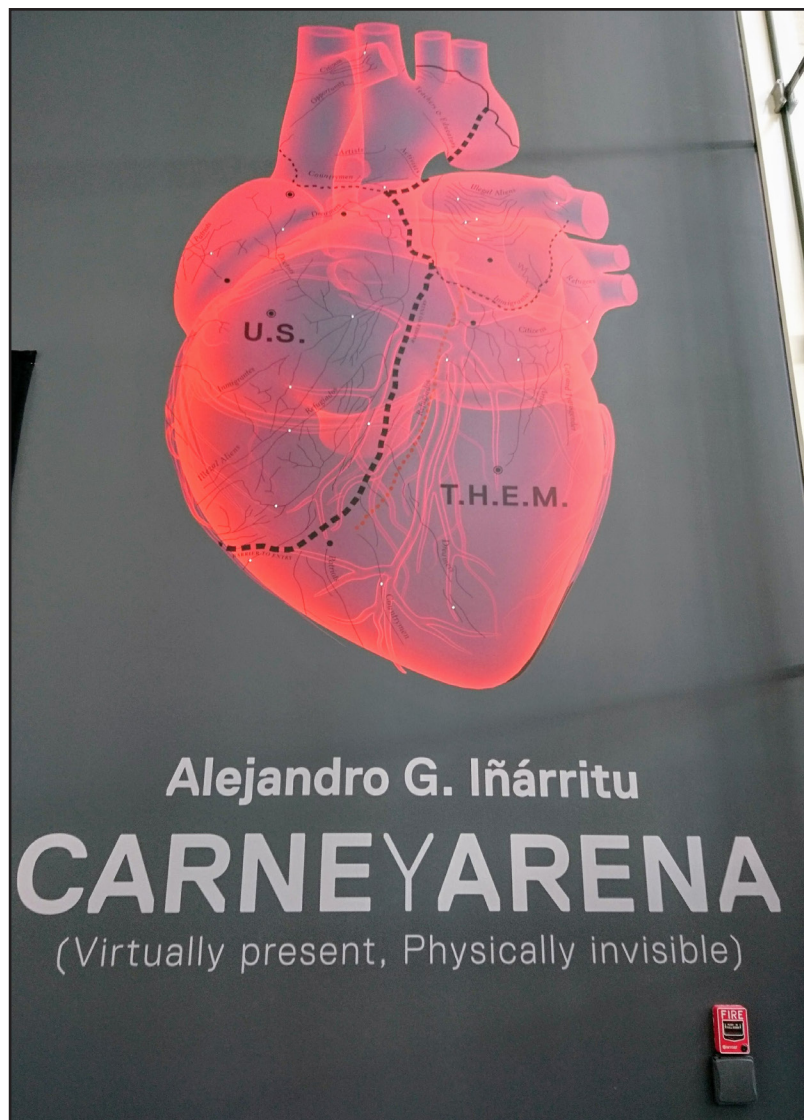


Imagen 1. Letrero anunciando la exposición de *Carne y Arena* de Alejandro González Iñárritu, 2018, LACMA, Los Ángeles. Foto de Julie Ann Ward.

tenis, etcétera. La sala también contiene jarras de plástico envueltas en arpillera, franela o algodón. En la pared, una nota indica que los zapatos fueron recogidos por tres personas en el desierto de Arizona, junto con cientos más. Como no se permitía la documentación, mi memoria solamente capturó uno de sus nombres: Valarie Jones. Mis esfuerzos por encontrar información sobre quién los recogió, por qué, y si recibieron algún pago al proporcionárselos a la rentable exposición, no han tenido éxito. Otro texto en la pared anuncia las instrucciones: quitarse los zapatos y dejarlos en la taquilla antes de esperar a que suene la alarma.

En *Carne y arena*, la antesala/hielera funciona para preparar a los espectadores para que se pongan en los zapatos de las personas refugiadas. El acto de literalmente quitarse los zapatos implica simbólicamente mudar de identidad y hacer espacio para retomar otra. Simultáneamente, las pilas de zapatos desgastados tienen su propia resonancia simbólica, la de las personas desaparecidas. Ahora bien, el público espectador no debe intentar ponerse los zapatos que se encuentran en la hielera; éstos representan otros cuerpos, personas reales perdidas en el capitalismo global. Dichos objetos recuerdan la famosa exhibición de zapatos de víctimas del Holocausto en el Museo Memorial del Holocausto de Estados Unidos en Washington, D.C. También hacen eco de obras de artistas latinoamericanos que exponen la ropa o los zapatos de personas desaparecidas como denuncia. La instalación *Zapatos rojos* de Elina Chauvet, por ejemplo, usa cientos de pares de zapatos rojos de niña y mujer para demostrar la magnitud del derramamiento de sangre en su natal Ciudad Juárez. En ambos casos, el mero número de zapatos vacíos indica la vastedad de la violencia y las vidas perdidas. El uso de zapatos en *Carne y arena*, sin embargo, difiere de estos ejemplos en dos aspectos importantes.

Primero, en el caso del Museo del Holocausto, los zapatos exhibidos están en préstamo del Museo Estatal de Majdanek, un campo de concentración y exterminio de la Alemania nazi. Los zapatos fueron confiscados de sus dueños encarcelados y posteriormente exhibidos en el museo del campo, con el fin tanto de conmemorar como de educar. En el caso de *Zapatos rojos*, las dueñas de los zapatos los donaron al proyecto (Vázquez Delgado). La información en la hielera indica que los zapatos usados en *Carne y arena* fueron recogidos por voluntarios en el desierto, por lo que no fueron donados libremente por sus dueños, como en *Zapatos rojos*. Más bien, fueron perdidos, desechados o abandonados por animales carroñeros. El uso de estos objetos en un proyecto artístico comercial los mercantiliza y oculta las vidas de sus dueños anteriores. Dicha acción contrasta con el sentimiento de luto colectivo implícito en la memoria, simbolizada por el zapato, y se contrapone con el acto de regalar o conservar los zapatos y el potencial de sanación emocional que esto implica.

En segundo lugar, el acto de quitarse los zapatos propios en presencia de aquellos zapatos abandonados crea una vía sentimental distinta para procesar la violencia y el sufrimiento que representan. En lugar de observar y reflexionar en la pérdida de vidas, aquí la exposición ofrece una posible solución: ponerte sus zapatos y experimentar lo que sintieron. La invitación tácita y metafórica de ponerse los zapatos, cuyos dueños desaparecidos no han sido identificados, resulta inquietante. El hecho de que esto ocurre en un calabozo recreado reafirma aún más la práctica de intentar revivir la experiencia ajena. Esta simulación del encarcelamiento tiene, paradójicamente, tanto el efecto de inspirar la empatía, como el de distanciar. Se le pide al público espectador que imagine que ha sido arrestado y

detenido en un ambiente hostil, pero para poder ponerse en el lugar del otro, el otro debe estar ausente. Si la espectadora se vuelve protagonista de esta historia, las protagonistas reales necesariamente deben esfumarse para hacerle espacio. La persona de “adentro” (la espectadora bienintencionada, económicamente pudiente y culturalmente concedora), entonces, repite el acto violento de desaparecer a la de “afuera” (la persona refugiada cuyos zapatos e historia originan esta estructura). No hay ninguna invitación de reflexionar en la complicidad personal de esta violencia.

Carolyn Pedwell demuestra que una concepción de la empatía que presupone un proceso de humanizar al otro puede ocultar las dinámicas de poder transnacionales que producen sujetos en condiciones desiguales (90). Esto es precisamente el problema con la “invitación íntima” que se hace en *Carne y arena* al ponerse los zapatos de personas refugiadas y desaparecidas e ignorar su posición inescapable en dinámicas internacionales desiguales y, más bien, imaginarse que todo individuo disfruta de la igualdad de posición.

En la hielera, el público espectador puede crear una nueva subjetividad, una en la que se experimenta el encarcelamiento y la tortura. El tropo de los zapatos vacíos para representar la desaparición y la muerte se transforma. En lugar de ser una invitación a la reflexión, la presencia de los zapatos es una invitación a tomar el lugar del otro, envolverlo por completo y exigir su desaparición aun otra vez. El presunto efecto de este proceso, inspirar la empatía que luego creará el cambio político transnacional, es imposible. Si se repite el acto de desaparecer al otro, se borran las divisiones estructurales y materiales que han creado la “crisis” de refugiados. Este ocultamiento de los sistemas neoliberales e imperialistas es un grave error. La exposición puede inspirar sentimientos de empatía real para estas personas refugiadas perdidas en el desierto o capturadas y detenidas en las hieleras. Sin embargo, estos sentimientos pueden, de forma perversa, fortalecer las mismas divisiones que pretenden borrar.

Cuando suena la alarma y destella la luz roja, entro en la experiencia de realidad virtual, la atracción principal de Carne y arena. La secuencia de rv toma lugar en un espacio grande y oscuro con arena sobre el piso. Dos técnicos explican que estarán conmigo durante todo el recorrido. Me equipan con una mochila que pesa tres kilogramos, lentes ligeros que huelen a alcohol y audífonos. Me avisan que empujarán o jalarán la mochila si sospechan que voy a chocar con una pared. Empieza la experiencia y, de repente, estoy a solas en un desierto al amanecer.

Escucho voces. Un guía gritando en inglés: “Déjalos atrás”. Gente pidiendo ayuda sale de los arbustos. Dos mujeres se sientan y el guía les grita que sigan caminando. La patrulla fronteriza llega en dos camionetas, en helicópteros en lo alto, apuntándole al grupo con armas. La luz brillante y el sonido muy claro, junto con el paisaje desértico y vasto, son hiperrealistas. Cuando se combinan con el sentido de la arena en los pies descalzos,

realmente entiendo que estoy inmersa en un mundo nuevo. Son los personajes los que perturban la ilusión de realmente estar ahí. Mientras que los arbustos –el mezquite y la artemisa– son tan realistas que evito caminar sobre ellos, las figuras humanas tienen un aspecto digitalizado. Sus estaturas son desproporcionadas a la mía –estoy consciente de que no son reales–. Por eso, no me siento parte del grupo, más bien siento que todo ocurre alrededor mío. Todo el mundo se esconde y los oficiales empiezan a juntar a la gente.

De repente aparece una mesa vacía en la mitad de la acción, con personas sentadas alrededor de ella, imitando la acción de comer. Una figurita surge de la mesa, caminando y hundiéndose. Un barquito lleno de gente se forma de la madera y se vuelca. Repentinamente desaparece la mesa y estamos de nuevo en la escena del arresto. Puede ser una referencia a la crisis migratoria que ocurre en el Mediterráneo.

Ahora los oficiales acusan a los hombres del grupo de ser coyotes. Un hombre habla en k'iche; los oficiales le preguntan por qué no habla español. Preguntan a otro personaje por qué habla inglés y explica: "I live here", "Vivo aquí". Las mujeres y niñas son arreadas a un lado y los hombres a otro. Si todavía no me he sentido parte de este grupo, la escena final obliga mi integración. Un oficial apunta un rifle directamente hacia mí y me grita que levante las manos y me arrodille. No lo hago –estoy muy consciente de la presencia de los técnicos– y me siento apenada. Sin embargo, de pronto todo se esfuma y la última toma de la experiencia es de unas bolsas de plástico y trapos atrapados en los matorrales del desierto mientras que aves migratorias pasan en lo alto.

Los técnicos me ayudan a quitarme el equipo y me mandan a la salida, donde debo recuperar mis cosas de la taquilla donde las dejé. Me dan toallitas para limpiar la arena de mis pies descalzos antes de ponerme los zapatos –una oportunidad de sanitizar la experiencia, de asegurarme que estoy a salvo–. Debo esperar en una sala negra hasta que suene la alarma de nuevo, momento en el que continuaré visitando la exposición.

La parte de RV de la exposición dura menos de siete minutos y es diseñada para sumergir al público en el drama representado. Simular esta experiencia migratoria con los pies descalzos es una vulnerabilidad simulada. El público espectador no puede manipular la trama, no tiene identidad dentro del grupo de personas migrantes y, como no se le asigna un papel en la acción, funciona más como espectro observador que participante activo. La experiencia de realidad virtual, entonces, sostiene el límite adentro/afuera que pretende destruir.

Hay una sorpresa virtual incluida en la instalación, frecuentemente referida en lo que se refiere a su efecto de simulación de RV. Si una espectadora intenta tocar uno de los personajes, se enfrentará con el corazón palpitante de esa figura. Es, se supone, la prueba de la humanidad compartida: todos somos iguales por adentro. En mi propia experiencia con la simulación, no se me ocurrió tocar a las personas desconocidas con las que me encon-

tré. La celebración de este atractivo escondido, sin embargo, en las respuestas a la exposición, revela las debilidades de su mensaje. Véase, por ejemplo, esta descripción en la revista digital de negocios *Quartz*:

Mientras que el rebaño se mueve hacia el norte, un helicóptero de la Patrulla Fronteriza de E.U. trueno en la distancia. *Chakk-chackk-chak-chak, chak-a-chak-akk-a.* [...] Hay mucha conmoción, y es inevitable que “choques” con una de las figuras aterrizadas en tu periferia. Y luego ¡boom! Se te transporta para adentro de él, mirando su corazón animado rojo y palpitante (Quito, “A Chilling VR Experience”).¹¹

Las onomatopeyas (*chak chak* y *boom*) pertenecen a una película de acción y guerra. En otro recuento publicado en el sitio de Hollywood *Deadline* se explica, con lujo de detalle, el efecto del corazón palpitante:

Es cuando una guardia del control fronterizo se lanza contra mí que encuentro la sorpresa de *Carne y arena* –una que muchos puedan perder porque la verisimilitud de la experiencia me tiene convencido de que estoy rodeado de esta gente en apuros–. Adentro del pecho del oficial, me enfrento con su corazón palpitante. Se siente indiscreto hacerlo, pero miro a los propios inmigrantes por adentro. El mismo corazón palpitante en cada uno. Esto es el meollo del mensaje de Iñárritu: aunque juguemos con constructos humanos sobre la diferencia, las líneas fronterizas y la división, todos somos iguales (Utichi, “Alejandro G. Iñárritu Strikes”).

El tropo de la humanidad común se repite en muchas –si no la mayoría– de las reseñas y ensayos sobre *Carne y arena*, pero el mismo discurso crítico revela el fracaso de este mensaje. En la reseña de *Quartz*, la autora se refiere al grupo de personajes migrantes como “the herd” (“el rebaño” o “la manada”) privándole de su humanidad con un solo sustantivo. En la reseña de *Deadline*, la frontera adentro/afuera se extiende no solamente para excluir a las personas que no tienen acceso a la exposición, sino también a las que “pierden” la sorpresa del corazón palpitante. Las personas que ocupan el mismo lugar que uno de los personajes virtuales, literalmente poniéndose en su lugar, son como miembros de un club selecto.

¹¹ “As the herd moves north, a us Border Patrol helicopters thunders from a distance. *Chakk-chackk-chak-chak, chak-a-chak-akk-a.* [...] There’s a lot of commotion, and it’s inevitable that you ‘bump’ into one for [sic] the panicked figures in your periphery. Then boom! You’re transported inside of him, staring at his animated red beating heart”.

Otras respuestas sí señalan las contradicciones inherentes del corazón palpitante. En la revista *Bloomberg*, Kriston Capps observa que el público espectador puede escoger si situarse “entre las personas refugiadas o entre los oficiales” (“The Experience Is Virtual”).¹² Haciendo eco de mi propia experiencia, Capps escribe: “Siempre estuve consciente de que estuve en escena, viendo desarrollarse un drama, hasta que ese drama se volvió en contra mío” (*ibidem*).¹³ En efecto, la escena final en la que un oficial apunta un rifle directamente al espectador, gritando órdenes, es la única que interpela al participante, requiriendo una respuesta, aunque sea interna.

El drama del que Capps está tan consciente se asemeja al “pequeño teatro teórico” de Althusser, su recuento de la interpelación ideológica (*Ideología* 56). En *Carne y arena*, este mismo drama se desarrolla en la simulación de RV –la espectadora es interpelada por un oficial de la ley y reconoce que es, efectivamente, la persona interpelada y debe responder como sujeto dentro del Estado neoliberal–. Althusser se pregunta cómo nos reconocemos como la persona interpelada, reflexionando que tal vez todos tenemos “algo que reprochar” (*ibidem*). Pero, ¿qué se tiene que reprochar el público espectador en *Carne y arena*? No hay ninguna evidencia en su contra dentro de la simulación. De hecho, el largo proceso de comprar entradas, firmar documentos de exención y formarse en filas parecería concederle al sujeto espectador el derecho irrefutable de pararse en la arena fría. En su discusión de la ley, Althusser afirma que su función como sistema de reglas es “hacer desaparecer [a las relaciones de producción]” (*On the Reproduction of Capitalism* 59).¹⁴ En *Carne y arena*, la ley, representada por el agente represor del oficial de la patrulla fronteriza, hace que desaparezcan las relaciones de producción capitalistas que crean la “crisis” fronteriza. La obra parece criticar la represión estatal del movimiento humano al invitar a sus participantes a imaginarse cómo es ser migrante. Sin embargo, simultáneamente, *Carne y arena* reitera, a través de la interpelación policial, la eterna presencia de la ideología moral que criminaliza la pobreza. La espectadora sabe, al mismo tiempo, que es el sujeto interpelado y que está en una simulación que termina; sabe que no forma parte del “rebaño”, sino más bien del público de un drama. El alivio de ya estar siempre a salvo de los aparatos represivos del Estado sale de la subjetividad burguesa dentro de una ideología moral capitalista.

La última sección de Carne y arena es una galería oscura de retratos móviles de las personas reales cuyas historias contribuyeron a la trama de la simulación de RV. Cada retrato

¹² “[...] among the refugees or among the officers.”

¹³ “I was always mindful that I was on a stage, watching a drama play out, until that drama turned on me.”

¹⁴ “Make [the relations of production] disappear.”

es un primer plano de la cara de la persona, con parpadeos, movimientos de mechones en la brisa o cambios musculares sutiles. Un texto que presenta su nombre, edad, país de origen y testimonio se exhibe con cada retrato. Hay diez en total, incluyendo un hombre mexicano, Luis, y un oficial blanco de la patrulla fronteriza de E.U., John. Lxs otrxs colaboradores vienen de Guatemala, El Salvador y Honduras: Lina, Manuel, Carmen, Amaru, Selena, Francisco, Jessica y Yoni. Casi todos los testimonios presentados con los retratos móviles incluyen una petición a Dios y/o al pueblo estadounidense. Por ejemplo, el texto de Yoni dice: “Ruego que Dios cambie sus corazones y nos permita quedarnos”. Todos los testimonios retratan al hablante como eminentemente bueno y decente: devoto, trabajador, dedicado a la familia.

En el texto que acompaña el retrato de John, quien fue un agente de la patrulla fronteriza, él describe los retos personales de hacer su deber y detener a los inmigrantes modelos que acabamos de conocer. Describe su sufrimiento como resultado de la naturaleza: la sed, el hambre, el calor. La galería es la única parte de la exposición donde no se controla el tiempo y también la única parte que no se experimenta individualmente. Lxs espectadores pueden pasar todo el tiempo que quieran en esta parte de la galería. Yo comparto el espacio con dos personas que llegaron antes de mí; otro sale de la experiencia de RV antes de que yo salga. Hay un libro de visitas al final de la galería en el que se leen frases testimoniales como “Estoy temblando”.

Esta sección de la instalación es la más representativa de la política problemática que motiva este proyecto estético: sirve para darle autenticidad a la experiencia de RV, demostrando que la trama se basa en los testimonios de personas reales. También proporciona un contenedor para cualquier sentimiento que podría haber surgido durante la experiencia –las pantallas le dan al público la oportunidad de empatizar con los retratos móviles hiperrealistas, como si fueran personas reales, para reconocer su decencia y la dignidad de una vida tranquila–. Hay dos características compartidas por la mayoría de la gente retratada. Primero, su origen es principalmente centroamericano. Segundo, por ser tan devota, trabajadora y dedicada a la familia, es gente digna de incorporarse en la sociedad estadounidense.

Estas dos últimas características son indicativas de posturas retóricas que toma *Carne y arena*, que le hacen daño a la lucha por la igualdad y la libertad. Primero, al trasladar a México sutilmente hacia el “U.S.” del norte y poblar el espacio de “T.H.E.M.” con personas centroamericanas, Iñárritu refleja la geopolítica que efectivamente usa a México como zona disciplinaria, otra frontera sur para E.U. y Canadá. En segundo lugar, reiterar el estereotipo del “migrante modelo” es muy cuestionable y sostiene los binarios norte/sur, inocente/criminal, bien/mal, blanco/no blanco que la frontera representa, en lugar de cuestionar la existencia de la frontera en sí.

Respecto a la primera afirmación, que *Carne y arena* posiciona a México al lado de E.U. como un país poderoso que debe lidiar con el flujo de personas refugiadas que cruzan sus fronteras desde el sur, estas sutilezas se sonsacan con la inclusión de Luis (originario de México) y John (de E.U.), ambos representantes de la ley. El testimonio de Luis Pérez relata que, después de venir a E.U. desde México cuando era niño, sería el primer inmigrante indocumentado con un título otorgado por la Facultad de Derecho de la Universidad de California, Los Ángeles. Pérez es hoy el director de servicios legales en la Coalición por los Derechos Humanos de los Inmigrantes, donde lucha por la protección de otras personas inmigrantes (Rich). Difícilmente se podría encontrar un mejor ejemplo de un éxito inmigrante. Según todos los testigos, Luis Pérez es el tipo de persona que cualquier comunidad quisiera celebrar como miembro.

Entre tanto, John era oficial de la patrulla fronteriza. Su testimonio relata las tragedias de las que fue testigo en su trabajo, afirmando que no entiende a la gente que no tiene empatía por las personas inmigrantes y refugiadas que vienen a E.U. El incluir al oficial de la patrulla fronteriza empático es el punto crucial de la naturaleza problemática de *Carne y arena*. Su personaje también contiene un corazón palpitante en la simulación, señalando que, debajo de todo, es igual a las personas migrantes a las que arrea y encarcela. Esto implica que el objetivo es una vigilancia fronteriza más simpática y amable. La galería deshace el trabajo de la experiencia de RV precisamente porque divide a los colaboradores en nacionalidades (algunas más privilegiadas que otras) en lugar de insistir en una humanidad universal. También implica que la empatía de por sí es una virtud lo bastante poderosa para resolver la crisis humanitaria en la frontera sin dismantlar la lógica disciplinaria de una frontera vigilada. En las figuras de Luis y John, *Carne y arena* eleva el estatus de la ley (la misma ley que causa la crisis recreada en la exposición) y traza una línea entre el Norte civilizado (incluyéndose a México y E.U.) y el Sur, presuntamente sin ley.

El enfoque de *Carne y arena* en las personas centroamericanas en particular revela un impulso a reproducir la lógica binaria del Norte/Sur, a la vez que traslada la frontera entre los dos conceptos hacia el sur, posicionando a México dentro del Norte privilegiado. Como hemos visto, la instalación plantea la idea de que el público espectador puede empatizar con los sujetos de la secuencia de RV, borrando las dinámicas de poder que crean las crisis humanitarias en fronteras alrededor del mundo. Simultáneamente, al retratar a personas centroamericanas como dignas de aceptación, se reproduce el estereotipo del migrante modelo (por mérito), sellando a ciertas personas como no merecedoras. Huelga decir: los derechos humanos no son privilegios ganados. *Carne y arena* dista de ser una llamada revolucionaria por abrir las fronteras y abolir a la policía migratoria; más bien, reproduce la llamada neoliberal de una aplicación más amable del poder represivo.

Fuentes consultadas

- Adelman, Rebecca A. "Immersion and Immiseration: Alejandro González Iñárritu's *Carne y Arena*". *American Quarterly*, vol. 71, núm. 4, 2019, pp. 1093-1109, <https://muse.jhu.edu/article/744976>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". Traducido por Roberto J. Fuentes Rionda, *Sociológica*, vol. 26, núm. 73, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264, <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- "Alejandro González Iñárritu Accepts a Special Oscar for *Carne y Arena*". *YouTube*, subido por Oscars, 12 de noviembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=jGI-nCuQuFY>.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Traducido por José Sazbón y Alberto J. Pla, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Althusser, Louis. *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. Traducido por G.M. Goshgarian, New York: Verso, 2014.
- Capps, Kriston. "The Experience Is Virtual. The Terror Is Real". *Bloomberg CityLab*, Bloomberg L.P., 7 de junio de 2018, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2018-06-07/alejandro-i-rritu-s-vr-film-carne-y-arena-is-pretty-real>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Dove, Steve. "Alejandro Iñárritu's 'Carne y Arena' Awarded a Special Award Oscar at the Academy's 9th Annual Governor's Awards". *Oscars*, ABC, 2017, <https://oscar.go.com/news/winners/alejandro-inarritu-s-carne-y-arena-awarded-a-special-award-oscar-at-the-academy-s-9th-annual-governor-s-awards>, consultado el 17 de noviembre de 2020.
- Emmelhainz, Irmgard. "Compromiso político, empatía y realismo neoliberal en 'Carne y Arena' de Alejandro González Iñárritu y en 'Tell Me How It Ends', de Valeria Luiselli". *Campo de Relámpagos*, 5 de noviembre de 2017, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/2/10/2017>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- "Exhibition Advisory". *Los Angeles County Museum of Art*, Museum Associates. In Support of the Museum of Art & Archaeology, 2017, https://www.lacma.org/sites/default/files/Carne%20y%20Arena-exhibition%20advisory-FINAL_6.2.17.pdf, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Foucault, Michel. "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos". *Microfísica del poder*. 2ª edición. Editado y traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979, pp. 153-162.
- Fratzke, Susan. "International Experience Suggests Safe Third-Country Agreement Would Not Solve the U.S.-Mexico Border Crisis". *Migration Policy Institute*, Fondo Carnegie para la Paz Internacional, junio de 2019, <https://www.migrationpolicy.org/>

- news/safe-third-country-agreement-would-not-solve-us-mexico-border-crisis, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Gainza Cortés, Carolina and Wolfgang Bongers. "El cine digital en Chile y Latinoamérica: Genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio." *Cuadernos. info*, núm. 43, 2018, pp. 19-30, <http://ojs.uc.cl/index.php/cdi/article/view/22803>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- "Inárritu y Lubezki, en Realidad Virtual". *El Universal*, Compañía Periodística Nacional, 13 de abril de 2017, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/cine/2017/04/13/inarritu-y-lubezki-haran-proyecto-de-realidad-virtual>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Jacobson, Matt. "Alejandro G. Inárritu's New Project Could Change Film Forever". *Esquire Magazine*, Hearst Corporation, 17 de agosto de 2017, <https://www.esquire.com/entertainment/movies/news/a57075/alejandro-g-inarritu-vr-experience/>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Linscott, Charles P. "Virtually and Actually Black: On Vr and Racial Empathy". *ASAP/Journal*, vol. 4, núm. 2, mayo de 2019, pp. 303-306, <https://muse.jhu.edu/article/731638>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Pedwell, Carolyn. *Affective Relations: The Transnational Politics of Empathy*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Quito, Anne. "A Chilling VR Experience, Set at the Us Border, Is Worth Getting Scared For". *Quartz*, 14 de agosto de 2018, <https://qz.com/quartz/1355359/alejandro-g-inarritus-carne-y-arena-virtual-reality-opus-takes-you-to-the-heart-of-the-action-at-the-us-mexico-border/>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Raessens, Joost. "Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Inárritu's Mixed Reality Installation *Carne y Arena*". *Sage Journals*, vol. 20, núm. 6, 7 de julio de 2019, pp. 634-648, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1527476419857696>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Rich, Joshua. "Immigration Inspiration: UCLA Law Alumnus Luis Perez Wins Long Fight for Residency", *Newsroom*, Universidad de California en Los Ángeles, 17 April 2018, <https://newsroom.ucla.edu/stories/immigration-inspiration:-ucla-law-alumnus-luis-perez-wins-long-fight-for-residency#:~:text=Luis%20Perez%20became%20the%20first,national%20leaders%20in%20immigration%20advocacy>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Robertson, Adi. "VR Was Sold as an 'Empathy Machine' –but Some Artists Are Getting Sick of It", *The Verge*, Vox Media, 3 de mayo de 2017, <https://www.theverge.com/2017/5/3/15524404/tribeca-film-festival-2017-vr-empathy-machine-bac-klash>, consultado el 19 de febrero de 2021.

- The State Museum at Majdanek. "About Museum". *The State Museum at Majdanek*, Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de Polonia, s. f., <https://www.majdanek.eu/en/mission>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Utichi, Joe. "Alejandro G. Iñárritu Strikes at Heart of Immigrant Experience with Virtual Reality Installation "Carne y Arena" – Cannes". *Deadline*, Penske Media Corporation, 18 de mayo de 2017, <https://deadline.com/2017/05/alejandro-g-inarritu-emmanuel-lubezki-carne-y-arena-cannes-1202096855/>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Vargas, Marcela. "Carne y Arena: vivir la migración hasta los propios huesos". *Gatopardo*, 12 de septiembre de 2017, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/carne-y-arena-tlatelolco/>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Vázquez Delgado, Mónica. "'Zapatos Rojos': arte y memoria colectiva contra el feminicidio". *Pikara Magazine*, EME Komunikazioa, 11 de junio de 2015, <https://www.pikaramagazine.com/2015/06/zapatos-rojos-arte-y-memoria-feminicidio/>, consultado el 19 de febrero de 2021.
- Yukich, Grace. "Constructing the Model Immigrant: Movement Strategy and Immigrant Deservingness in the New Sanctuary Movement". *Social Problems*, vol. 60, núm. 3, agosto de 2013, pp. 302-320, <https://academic.oup.com/socpro/article-abstract/60/3/302/1680066>, consultado el 19 de febrero de 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista

Miroslava Salcido*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli, México.
e-mail: filomedusa@hotmail.com

Recibido: 20 de octubre de 2020

Aceptado: 24 de mayo de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2688

Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista

Resumen

El grupo de investigación Hydra Transfilosofía Escénica trabaja en los intersticios entre la metáfora y el concepto, el acontecimiento y la teoría. Desde el trabajo interdisciplinario, triangula el seminario teórico, la escritura de textos académicos y el arte acción, en busca de un desarrollo orgánico de ideas, de un pensamiento sostenido en los juegos del cuerpo. El presente artículo aborda las problemáticas teóricas a las que arroja el concepto de transfilosofía escénica, como propio de un discurso que se articula de manera escénico-teórica, asumiendo al arte acción como una toma de postura: el arte como experimento filosofante.

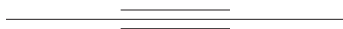
Palabras clave: acontecimiento; complejidad; teatralidad; performatividad; teoría.

Performance transphilosophy: conceptual becoming of the body and Situationist writing

Abstract

The Hydra Transfilosofía Escénica research group works in the interstices between metaphor and concept, event and theory, with an interdisciplinary approach. The group brings together a theoretical seminar, the writing of academic texts and action art interventions, in search of an organic development of ideas sustained by a ludic approach to the body. This article addresses the theoretical challenges posed by concept of performance transphilosophy, assuming action art as a stance, and art as a philosophical experiment.

Keywords: event; complexity; theatricality; performativity; theory.



Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista

No hay hechos, sólo interpretaciones
F. Nietzsche

El *trans* de la filosofía

El grupo de investigación y arte acción Hydra Transfilosofía Escénica¹ nació una tarde nublada del año 2015, en el quinto nivel de una torre en la Ciudad de México, a la altura de un diálogo repentinamente silenciado por el frío soplo del viento. Iniciamos los trabajos a partir de la pregunta sobre qué significa pensar filosóficamente al teatro y en el teatro. De allí se estableció un seminario que fue el umbral de una serie de diálogos, textos y acontecimientos que entablaron su propia batalla contra la amenazante derrota del

¹ Bajo la dirección de Miroslava Salcido y con la permanencia de Manuel Cruz (investigador escénico, director y formador teatral), Hydra Transfilosofía Escénica ha tenido distintos miembros a lo largo de su historia. Actualmente forman parte del equipo: Tótem (músico guitarrista, compositor y productor) y Yupanky Aguilar (director de teatro). Formaron parte fundamental de sus filas: Guillermo Navarro (director escénico), Jonathan Caudillo (filósofo y ejecutante de danza butoh) y Roberto Eslava (director e investigador escénico). También participaron Homero Guerrero (músico), Pere Nomdedeu (poeta), Azur Zágada (actriz) y Fernanda Palacios (artista circense).

pensamiento en el arte. Lo que inició como un seminario que reunía, bajo mi dirección, a una serie de personas dedicadas a la creación escénica, interesadas en el ejercicio teórico, se transformó con ese próspero viento atravesando nuestras entrañas, en una zona intersticial habitada por un monstruo con cuerpo de escritura y varias cabezas parlantes listas para lanzar la llama de sus ideas y configurar, en el fuego, el acontecimiento afectivo-corporal de la filosofía. La permanencia del grupo ha respondido a la necesidad de plantear preguntas filosóficas al y desde el hecho escénico-poético, en el entorno de una época en la que el arte sobrevive en medio de la polución cultural.

Desde esos primeros meses de 2015, Hydra Transfilosofía Escénica trabaja con las escrituras del cuerpo, con el pensamiento vertido en arte acción, haciendo del acontecimiento un ejercicio filosófico para pensar a martillazos sobre el problema de la relación entre arte, vida y pensamiento. Su método investigativo es una toma de postura: el arte como experimento filosofante para el cual no hay “sentido” sino fragilidades, explosiones, barrancos y mesetas. Como constructor de acontecimientos teórico-escénicos –que van de la teoría a la conferencia performativa, del arte acción a la escritura–, Hydra hace del cuerpo y su fugacidad el soporte artístico de las ideas, en el intento de asimilar ontologías casi incomprensibles: la del cuerpo como juego de dominaciones azarosas, la de la poética escénica como desintegración y reconstrucción del pensamiento, y la de la escritura como extensión de la acción (y viceversa). El arte acción es, para nosotros, una filosofía performativa situada en una zona de transvaloración disciplinar donde filosofía, música, artes visuales e investigación académica se funden en un laboratorio.

Este laboratorio permite replantearse viejos interrogantes filosóficos sobre el arte, a la luz de otras experiencias, una vez que ni la obra ni el objeto artístico resultan hoy prioritarios. Si es posible afirmar que el arte acción responde a la atmósfera conceptual del arte contemporáneo, y que por ello no es posible reconocer sus preguntas a partir de indagaciones tradicionales –sin, de alguna manera, mutilar su carácter proteico–, el grupo ha ido configurando una filosofía acontecimental, una teoría que toca la vida cuando él o la que piensa se arroja a las ideas sin eludir sus intermitencias corporales: a este tipo de pensamiento –y de abrir los oídos teórico-escriturales a los cuestionamientos que implica el arte acción como proceso abierto– le llamaremos, a partir de aquí, *transfilosofía escénica*.² Un tipo de investigación que, sin huir del rigor de una filosofía argumentativa, impide que la argumentación vaya en contra de la teoría como eyección de un cuerpo pensante. A través de acciones en las que el *pensador en escena* –retomo el concepto de Peter Sloterdijk– participa en la construcción de sentido, el *trans* de esta filosofía alude a un

² Concepto acuñado por Manuel Cruz durante el seminario.

constructivismo teórico que procede por acontecimientos de diversos tipos: puede ser un texto teórico, una arquitectura académica apuntalada con castillos conceptuales y trabes argumentativas. También puede ejercerse en la discusión en seminario, como un discurso que avanza a velocidades diferentes por medio de un sujeto pensante que se derrama, que piensa en estado de fuga, que se comunica y dialoga con otros y sus territorialidades. Asimismo, puede ser un *dispositivo escénico en devenir* (DEeD), un plan de juego escénico que se libera a sí mismo para alcanzar su propia escritura en los cuerpos, cual dramaturgia prófuga tanto de lo que podemos entender por “teatro”, como por “filosofía”, esas cajas negras para las cuales hemos sido adiestrados en la academia.

La filosofía, afirman Deleuze y Guattari, está en perpetuo estado de digresión (*¿Qué es filosofía?*). Es un pensamiento situado *hic et nunc* que inventa conceptos cuya verdad depende de su propio plano, es decir, de sus condiciones de creación. Más que a una voluntad de verdad, la filosofía apuesta por la mera posibilidad de pensar, de aportar una imagen posible del pensamiento cuyo devenir es más una coexistencia de planos, de puntos de vista, que una sucesión de sistemas. Productora de acontecimientos de pensamiento, determinada hasta cierto punto por las condiciones de producción de su siglo, la filosofía posee una *ecceicidad*, un aquí y ahora que, sin embargo, no depende en su totalidad de lo dado: nos provee de un orden de pensamiento que, en tanto que ejercicio crítico, reconstituye una especie de caos, una desorientación con respecto a los sistemas de referencia hegemónicos. Es, pues, un interpretar activo que dibuja horizontes en movimiento que hacen aparecer lo no pensado o lo posible de ser pensado. La raigambre crítica de la filosofía que no consiste en *saber* sino en localizar y/o producir problemas, inventar conceptos, hacer preguntas que abran brecha, promover la potencialidad de lo dado por medio del cuestionamiento: ¿a qué problema responde un concepto?, ¿cuáles son las incógnitas de ese problema?, ¿quién se juega en ese plano del pensamiento? Lo que pueda pensarse a partir de aquí reclamará los derechos de una espontaneidad subjetiva y la potencia para construir nuevos escenarios en un horizonte en el que verdad, objeto y sujeto están en devenir, localizados en un plano inmanente que pertenece sólo a sí mismo y que responde a un empirismo radical. Así, el pensamiento filosófico es cercano al arte, porque en él no sólo actúan conceptos y razón: también hay afectos, desbordamiento, vivencia, trazos irracionales que conducen a lo otro: “uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal” (Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?* 46).

Si con el acontecer de la filosofía, una pensadora o pensador suspende el sueño de la identidad para devenir una aptitud del pensamiento, dejándose atravesar por aquello que piensa, pensar desde el arte acción las posibilidades críticas del arte exige renunciar a una voluntad doxográfica, puesto que no se trata de escribir una vez más una historia del performance, un recuento de personalidades enmarcadas en una estructura política y un

reparto de lo sensible institucionalmente articulado. En tanto que crítico, al filósofo le interesan del arte sus devenires, sus resistencias, su autopoicionamiento: más que la categorización y ontologización de su objeto, para decir qué sí y qué no es, busca la apertura de su indefinición. Pensar el arte desde el arte, hacer filosofía desde el acontecimiento como “sobrevuelo inmanente de un campo sin sujeto” (51), necesita del laboratorio, del lugar de experimentación. No es el filósofo el que piensa, ni es el artista el que se transforma: tanto pensar como crear son eventos acontecimentales que nos atraviesan como ondas de radio a través de una antena, como señalan Deleuze y Guattari: “Pensar es experimentar pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de Verdad y que son más exigentes que ella. Lo que se está haciendo no es lo que acaba, aunque tampoco es lo que empieza” (112).

Las razones del arte, escribe Gerard de Vilar, son las “sinrazones del mundo” (11). Esas razones llaman a la puerta de nuestro pensamiento, una vez que somos capaces de reconocer las preguntas que nos lanza una racionalidad localizada en el flujo de los acontecimientos y los fenómenos; racionalidad sin fondo, sin fundamento último, que nos invita a renuncias y desacatos con respecto a lo ideológico, lo justificatorio, lo categorial. Si el preguntar del arte es una de sus razones, el trabajo del investigador es, precisamente, reconocer la forma, el contenido, el trasfondo de este cuestionamiento tan temporal, dinámico e implicativo.

Me he acercado al arte acción, dirigiendo a este grupo, como a una forma de pensamiento que busca hacer visible la separación entre arte y teoría y ejercer lo que hoy se conoce como *practice as research* (la práctica como forma de investigación). Si bien la ligadura entre escritura, acción y pensamiento es borrosa, podría decir que incluso inclasificable, la experimentación *in situ* –con el cuerpo como epicentro de la teoría– ha sido una vía para problematizar las gramáticas en las que el artista y el intelectual ocupan lugares distintos, con base en repartos determinados que definen el campo de lo visible y que quieren ver homogeneidad donde no la hay. Como Nietzsche escribió a Erwin Rohde en 1870, “Ciencia, arte y filosofía forman un amasijo tan informe en mi interior, que puede que algún día engendre centauros” (Nietzsche, *Correspondencia* 52).

La tesis fundamental de mi libro *Performance: hacia una filosofía del cuerpo y el pensamiento subversivos*, resultado del proceso de investigación con el grupo Hydra, es que la teoría del performance debe surgir de la misma acción corporal, que considero un ejercicio consciente de crítica y problematización y, por tanto, filosofante. Mi objetivo como investigadora no ha sido escribir *sobre*, sino pensar y practicar *desde* el arte acción a la propia performatividad del pensamiento. Mi escritura se pregunta qué significa pensar filosóficamente, y a partir de ahí problematizar los relatos deterministas, devolviendo a la filosofía una potencia crítica aplicable a otros territorios. Se trata de un ejercicio crítico tanto de

la filosofía sobre sí misma, como de la teatralidad, que utiliza las herramientas filosóficas para pensar el acontecimiento escénico como operación quirúrgica de los problemas que derivan de la representación, conduciendo a un concepto de investigación más flexible y acorde con las manifestaciones escénicas que apuestan por lo transitorio, no sólo como estética sino como apuesta política.

La deslimitación del concepto

Los investigadores trabajamos con conceptos, ¿cierto? Pues bien, para abordar la complejidad de los problemas a los que nos acercamos o fundamos, es necesario echar mano, no de cualquier concepto, sino de aquellos que nos permitan analizar objetos, situaciones, estados. Cuando Deleuze y Guattari afirmaron que todo concepto es una multiplicidad (un proceso de articulación, repartición, intersección entre conceptos circunscritos en un universo), se refirieron a que el concepto no es una idea general abstracta que describe lo que algo es: es un acto de pensamiento que establece acontecimientos que bien pueden cambiar de plano. Conceptos como “filosofía”, “arte acción”, “escritura”, “texto”, son de perímetro irregular, proceden de diversos campos, responden a problemas variados y viajan entre sí, en el sentido de lo que Mieke Bal llama “viaje”, aludiendo a la movilidad, la historicidad y la mutabilidad contextual de estos conceptos. En *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, Bal plantea los conceptos como herramientas de intersubjetividad que promueven el diálogo, más que como determinaciones que indican qué es o qué no es una cosa. Los conceptos, señala, son potencias para distorsionar, desestabilizar, para “dar una inflexión al objeto” (35). Como herramientas clave de una filosofía experimental, no sólo necesitan ser inventados o reformulados, sino también importados de otras disciplinas, utilizándolos en toda su fuerza operativa, sin la rigidez, aunque sí la claridad, de la jerga especializada.

Es en este sentido que puede pensarse que, si el arte contemporáneo se sitúa en la crisis del canon clásico de las artes, que define y separa pintura, escultura, música, danza, teatro, literatura, este arte es, en su contemporaneidad, una crisis de los conceptos, una crítica activa a la tradición. La interdisciplina responde también a esta crisis, con base en la cual se dará una necesaria reevaluación; al activar conceptos desde distintas áreas del saber, en lugar de constreñirlos, la mirada multidimensional pondrá en escena la potencia de éstos, produciendo una reorganización de fenómenos que da pie a nuevas formas de comprensión, a otros terrenos de visibilidad y enunciación, esto es, no sólo a otras disciplinas sino a otras formas de crítica y, más aún, a otro tipo de objetos.

No está de más decir que los conceptos, los objetos, las teorías, son mutables; su claridad no está dada de antemano ni tampoco asegurada. De ahí que sean controversiales,

de ahí su potencia para promover las fuerzas analíticas, las discusiones, la interacción con el objeto. En el ámbito de la investigación teórica de la escena contemporánea, pero también en las propias estrategias performativas del arte actual, la aproximación y la utilización despreocupada de un concepto, la apelación acrítica a la jerga académica de moda, la aplicación de conceptos teóricos como herramientas de un acontecimiento escénico, confiando en su fijeza, conducirá al borramiento de los problemas que éstos abren, así como de las preguntas que generan. Identificar esto es importante no sólo para la escritura de nuestros textos teóricos, sino también para aquellos ejercicios escénicos que se quieren conceptuales, precisamente porque partimos de la idea de que el arte es un ejercicio pensante que lanza preguntas desde el propio acontecimiento. No se trata, pues, de utilizar un concepto apelando a su verdad, a su realismo, mucho menos a su actualidad, sino de cuestionarnos sobre su adecuación y su interés: no desde el sueño de la neutralidad en la relación del observador y el objeto, sino desde una epistemología posicionada en la que los conceptos tienen capacidad de propagación; esto es –según Bal– de dispersión hacia otras áreas, de producción de sentido, de fundación, incluso, de un objeto que le sea consistente, estableciendo nuevas prioridades y nueva ordenación de fenómenos desde una modalidad discursiva que se activa en muchos campos. Se trata, pues, de “des-endurecer el concepto”, de “des-naturalizar la auto-evidencia” (Bal 51).

Todo inicia el primer cuatrimestre de 2015, en el que el seminario bajo mi dirección practicó una cirugía sobre la idea de la muerte de dios, que de la filosofía iba a transitar a la primera pieza del grupo: *Tierra de nadie*.³ Dicha metáfora fue la plataforma para pensar la revolución estética del siglo xx como una transvaloración de los valores. La primera asunción era que el concepto de la muerte de dios es concomitante a lo que en la estética contemporánea se llama la muerte del arte: el desbordamiento de las fronteras, la crisis del arte canónico, el papel del cuerpo como centro de la escena disruptiva, y la necesidad, por tanto, de pensar al arte desde otros lugares. La cuestión no era, sin embargo, sólo teórica: sabíamos que esta irrupción del cuerpo implicaba la crisis de los paradigmas metafísicos no sólo del pensamiento, sino también de los del propio mundo del arte, donde la crisis del Sentido derivaría en una importantísima rehabilitación: la del cuerpo como Gran razón, que Nietzsche anuncia en *Así habló Zaratustra*, cuya urdimbre filosófico-estética se encuentra en su metafísica de artista en *El nacimiento de la tragedia*, texto fundamental para la teoría y la práctica escénica implícitas en la revolución performativa del teatro en occidente. El análisis de esta metafísica intramundana se precipitó en un acontecimiento materialista

³ La pieza se presentó en el Encuentro Internacional de Performance “Poética de la acción” (mayo de 2015), en el Centro Nacional de las Artes, antecedida por mi conferencia inaugural “Performance y teatralidad: hacia una filosofía de la corporalidad subversiva”.

que escenificó una filosofía performativa, cuya completud teórica puede leerse en mi libro antes mencionado. Allí planteo que el giro performativo de las artes apuntó desde sus inicios a una, digamos, profanación del cuerpo: su devolución al mundo de la vida y, con ello, a su potencia como materia artística. Es por eso que podemos hablar de la prolongación del objeto artístico en el gesto y en el acontecimiento existencial concebido como *obra*. El DEeD *Tierra de nadie* –cuyas figuras corporales principales fueron tomadas de la relación Cristo/Magdalena, el sagrado corazón, la cruz y la tierra, en busca de ese contra-evangelio que es *Así habló Zaratustra*– fue la primera apuesta para hacer de los planteamientos teóricos del seminario un ente matérico, un *soma* filosófico que en la acción re-escenificara las andanzas cónicas de los Diógenes que atraviesan la historia del arte contemporáneo.

A pesar del constante análisis en seminario de esta metáfora filosófica, no había palabras ni texto suficiente que expresaran de manera profunda la comprensión vitalista de la experiencia, extraña en su desnudez al ejercicio teórico. Pensamos que no había texto posible que expresara la vivencia y que, para poder escribir sobre ello, había que hacer el tránsito corporal de los conceptos que iban surgiendo a lo largo del trabajo reflexivo de academia. Así, durante tres meses, sentados a la mesa en el salón de ensayos del CITRU, con libros abiertos, plumas jadeantes, cuadernos expectantes, nos dimos a la tarea de deconstruir y reconstruir de una manera personal la frase de Nietzsche “Dios ha muerto”. Las fuentes primarias se centraron en algunas otras obras del filósofo alemán, empezando por *Los filósofos preplatónicos* (de manera particular el apartado dedicado a Heráclito, cuyos fragmentos en la edición de Rodolfo Mondolfo fueron también fundamentales). Para una caracterización de la filosofía como experiencia vital, retomamos reinención autobiográfica de Nietzsche en *Ecce Homo*; algunos fragmentos de *Así habló Zaratustra* detonaron no sólo la discusión sobre el cuerpo como *Gran razón*, sino incluso algunos ejercicios escénicos que luego darían forma a las acciones ejecutadas en la pieza. Partes fundamentales de este contra-evangelio fueron: el prólogo (de manera muy fehaciente la frase: “La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso”); “De las tres transformaciones”; “De los despreciadores del cuerpo”, “Del camino del creador”, y varios otros párrafos cuya elección dependió del eco que provocaba de maneras diversas en cada uno de los pensadores escénicos. Durante el recorrido teórico, utilizamos asimismo la compilación de Adriana Yáñez de los textos románticos sobre el concepto de la muerte de Dios, específicamente el de Jean Paul Richter, titulado *El sueño*. En relación con la idea del deicidio –pues para Nietzsche la muerte de Dios se da a manos del ser humano– profundizamos en el proyecto artaudiano de *terminar con el juicio de dios. El teatro y su doble* fue asimismo un elemento importante para construir el concepto guía del *cuerpo en estado de epidemia*, arrancado del orden, entregado a la desorganización y la anarquía. Durante el trabajo de

seminario y montaje, es decir, a lo largo del análisis teórico y la experiencia en las sesiones del laboratorio escénico, se tomaron como guía dos textos más: *Tierra baldía* y *Los hombres huecos*, de T.S. Elliot. El texto utilizado para pensar el enlace de la filosofía a la vida personal, y de ahí a los ejercicios escénicos con los cuales se fue construyendo la pieza, fue mi primer manifiesto: “Yo, filósofa”, mismo que sirvió como punto de partida para un diálogo escritural entre los y las participantes. El recorrido teórico del seminario y la pieza fue, esquemáticamente, el siguiente: 1. El cuerpo como punto de partida del pensamiento; 2. La filosofía del cuerpo como filosofía de barricada; y 3. Consecuencias filosóficas del cuerpo como centro de gravedad del pensamiento.

La naturaleza fractal de la transfilosofía escénica, en la que la postura teórica deviene hecho escénico y éste escritura, es resultado de la reevaluación del concepto de investigación académica como trazo de un territorio, como posicionamiento intelectual. A partir del constructivismo propio del acercamiento filosófico, esta transfilosofía se hace cargo de los conceptos que la atraviesan desde una reflexión fundamental sobre la propia práctica, haciéndose cargo de ellos en su potencia como categorías de análisis, y no sólo como palabras que forman de parte de un léxico actual y muchas veces manoseado, sin ningún trabajo teórico de por medio: “deconstrucción”, “posdramático”, “contradispositivo”, “expansión”, “hibridación”, “intervención”, “rizoma”. Nuestro trabajo triangula el trabajo en seminario, la escritura teórica y el laboratorio escénico, en busca de conceptos acontecimentales con los cuales *pensar teatralmente* contra el despliegue del poder sobre los movimientos del cuerpo y el pensamiento. Es desde ahí que hemos publicado diversos textos teóricos tanto individuales como colectivos, posicionándonos en nuestro “No manifiesto” con respecto al performance como una práctica que encontramos no sólo sanguinariamente engullida por el sistema, sino además vinculada muchas veces a una falta de cuestionamiento, análisis y diagnóstico de la propia práctica, sumándose en ocasiones a lo que Theodor Adorno describe como “la organización cultural de la prominencia del éxito y el prestigio de los productos del mercado” (326).

Mieke Bal ha señalado con mucha claridad que los conceptos no son palabras comunes ni etiquetas; usarlos mal sometiéndolos a la moda les hace perder su fuerza operativa, su capacidad para abrir problemas y preguntas relevantes. Un concepto, tanto en el plano teórico como en la ejecución escénica, cumple su función cuando se somete al escrutinio, cuando es reevaluado, cuando atiende su capacidad para organizar fenómenos de manera innovadora, promoviendo la producción de significado. Su capacidad de propagación se da, según esta autora, en dos sentidos: como difusión, es decir, como aplicación ligera, como etiqueta, como palabra, o como epidemia: como linterna potente capaz de arrojar luz sobre problemas hasta entonces no visibles y, más aún, como posibilidad de un acontecimiento. De este modo, localizada en la estética de la transitoriedad, la transfilosofía aborda problemas

estéticos, éticos y políticos echando mano de la teatralidad como desocultamiento de operaciones no localizables, mediante las herramientas conceptuales del pensamiento académico. Lo que aquí entendemos por *poner el cuerpo por delante* para teorizar y escribir, nos significa producir una filosofía del arte sujeta a los juegos azarosos de la experiencia en la escena, comprendiendo así por escritura no sólo la producción del objeto *libro*, sino la que el accionista hace con su cuerpo en el quiasmo entre el tiempo y el espacio, en relación siempre con la *circunstancia* y con la fuerza operativa del concepto.

La potencia crítica del acontecimiento

Si, como ha señalado Óscar Cornago (“Teatro y poder”), el teatro actual es una reflexión radical sobre el fenómeno de la representación, es innegable que pensarlo filosóficamente nos lleva a concebirlo como ejercicio crítico, como posicionamiento frente a la función política del arte en una sociedad desbordada de representaciones que, a todas luces, son estrategias de manipulación. La teorización y la escritura de la historia del teatro contemporáneo, además de ofrecer un catálogo de tipos de teatro que se consideran anti-representacionales, ha implicado un análisis de los modos en que se toma distancia de la representación, los discursos y las ideologías como ejercicio de poder. Las nuevas teatralidades han hecho surgir nuevos problemas y, por supuesto, nuevas conceptualizaciones que abren preguntas sobre las estrategias específicas con las cuales se distancian tanto del canon teatral, como de las políticas de representación y visibilización que éste genera, y sirven como herramientas críticas para las que es imprescindible preguntarse de qué se distancian y qué critican desde medios específicamente escénicos.

Me parece que esta reflexión, en la que los cruces entre teatralidad y performatividad hacen de nuevas manifestaciones escénicas herramientas críticas, es fundamental para la teatrología, específicamente para toda filosofía del hecho escénico. Hacer filosofía, no sólo sobre el arte acción, sino *desde* el arte acción, me ha interesado a partir de pensar el acontecimiento escénico como un fenómeno múltiple que supone un pensamiento complejo, profundo y autónomo que, por lo mismo, no debe interpretarse sólo desde una visión estética, sociológica e histórica sobre el mismo: el acontecimiento escénico como fenómeno poético-pensante que lanza preguntas al mundo, es concomitante al pensar radical, crítico y productor de sentido del ejercicio filosófico como potencia del pensamiento. El arte acción es filosofante en la medida en que su mismo proceso genera preguntas ontológicas, que no ontologizantes, que conducen a problemas estéticos, éticos y políticos que funcionan como diagnóstico de su propia época, y que bien pueden ubicarse en las problemáticas generadas por los conceptos de teatralidad, performatividad y el cuerpo como epicentro del acontecimiento escénico.

He asumido una filosofía performativa del performance que potencializa su carácter fragmentario y nómada. Este impulso no es único: podemos identificar de primera mano el tipo de investigación desarrollado por la red internacional Performance Philosophy, radicada en Londres, abierta a todos aquellos investigadores preocupados por la relación entre filosofía y performance, produciendo textos teóricos que aterrizan en su revista, libros colectivos que reúnen monografías y ensayos que exploran la interacción entre las distintas tradiciones filosóficas y las prácticas performativas, incluyendo drama, teatro, performance, danza, música y otras artes. Asimismo, produce eventos –como la *Performance Philosophy Biennial*– en los que se programan conferencias performativas, talleres y grupos de trabajo interdisciplinarios, reuniendo a académicos y practicantes de todo el mundo para discutir, experimentar y compartir nuevas ideas y formatos de interacción que soportan las filosofías que derivan de la investigación artística.

Es en este tenor que Hydra Transfilosofía Escénica, ubicándose en los intersticios entre la metáfora y el concepto, el acontecimiento y la teoría, realiza un trabajo interdisciplinario entre creadores escénicos que también son investigadores de raigambre académica. El proyecto construye una zona de transvaloración disciplinar, en busca de la superación del binarismo que separa a la práctica artística de la investigación teóricamente sustentada y la escritura, desde la concepción de que toda obra de arte es un manifiesto de ideas que exigen ponerse en escena. A partir de la circulación entre seminario permanente, laboratorio escénico y escritura, apoyados en un cruce entre la filosofía del cuerpo y el arte acción. Hydra está interesado en la vertiente intelectual del performance como hecho escénico y laboratorio de reflexión, a partir de lo cual ha realizado tanto piezas de arte acción, como conferencias performativas y talleres. Estos últimos, echando mano del pensamiento filosófico contemporáneo que le es pertinente a las problemáticas actuales de las teatralidades contemporáneas, tienen como objetivo proveer a los participantes de herramientas conceptuales, que les permitan producir preguntas sobre la propia problemática del hecho escénico y, a partir de ahí, establecer planes de juego en los que la acción puede ser absurda, más no gratuita.

En el ámbito de un centro de investigación teatral, he recurrido al –llamado así por Alain Badiou– *teatro de la operación*, teatro cero. En éste, el propio proceso se muestra aquí y ahora como acontecimiento escénico donde la representación se critica a sí misma, donde la “investigación” es resultado de un cruce entre la práctica escénica y los abrevaderos teóricos y epistemológicos propios de la academia. Una de las preguntas fundamentales que han guiado este proceso es aquella que se cuestiona cuál es la función crítica del acontecimiento escénico, pensando que las diversas estrategias de representación de la escena contemporánea deben impactar, a su vez, en la forma de concebir lo que es propiamente la teatrología y la generación de textos teóricos. Si, como puntualiza Cornago, la representación contemporánea es una máquina averiada, “una maquinaria de representa-

ción que se descompone, un mecanismo averiado, la constatación de una imposibilidad, una representación chirriante que gira sobre sí misma, atrapada en un bucle” (“Teatro y poder” 74), entonces es fundamental asumir, para la investigación, una experiencia concomitante en la que deberá ejercer sobre sí misma una crítica, esto es, el análisis de sus condiciones de posibilidad.

La complejidad del pensamiento

La transfilosofía escénica es un método que construye otros sistemas de referencia para pensar el flujo del devenir que es el arte acción como expresión contemporánea (no en el sentido de “actual” sino –como señala Agamben en su texto “¿Qué es lo contemporáneo?”– como crítica de su propio tiempo, como toma de conciencia y visibilización del reparto de lo sensible). Jacques Rancière se refiere, en *El reparto de lo sensible*, a los sistemas de representación y las relaciones que éstos establecen entre política y estética, y que impactan, como toda relación de dominación, en el cuerpo.

La transfilosofía crece en diversos puntos de una misma geografía en devenir: (a) es una categoría conceptual de análisis para pensar el acontecimiento escénico; (b) es un acto filosofante que visibiliza los procesos por medio de los cuales el ejecutante, o *pensador en escena*, se apropia del proceso de la vida para preguntar algo; (c) es un tipo de pensamiento intersticial que produce escénicamente conceptos en devenir, sin modelo, sin trascendencia, a partir de una postura epistemológica respecto de la representación, para la cual no hay ser sino *siendo*, no hay *nóumeno* sino *simulacro*.

Como epicentro del proceso de investigación, como teoría crítica de la representación, a partir de la asunción del pensamiento como *intensificación sujeta a lo real del cuerpo*, este método acepta la contradicción producida por la acción como capa profunda de su producción teórica, reconociendo la presencia insoslayable de la incertidumbre y la incapacidad del pensamiento para agotar su objeto. Como un modo de liminalidad entre los procesos de investigación y creación, es una forma posible de lo que Edgar Morin llama “pensamiento complejo”, un “pensamiento acribillado de agujeros” (101) que comercia con el mundo empírico para redirigir el delirio de la coherencia absoluta exigida por el ámbito academicista, cuyo discurso racionalizante muchas veces unifica, a base de paradigmas –de relaciones lógicas extremadamente fuertes entre nociones maestras–, lo disperso. Si la racionalización responde a la necesidad de encerrar la realidad en un sistema coherente, este método tiene como condición una racionalidad autocrítica, definida por Morin en los siguientes términos:

La racionalidad es el juego, el diálogo incesante, entre nuestro espíritu, que crea estructuras lógicas, que las aplica al mundo, y que dialoga con el mundo real. Cuando ese mundo no está de acuerdo con nuestro sistema lógico, hay que admitir que nuestro sistema lógico es insuficiente, que no se encuentra más que con una parte de lo real. La racionalidad, de algún modo, no tiene jamás la pretensión de englobar la totalidad de lo real dentro de un sistema lógico, pero tiene la voluntad de dialogar con aquello que lo resiste (102).

De este modo, la complejidad de la transfilosofía como método de investigación-creación, está animada por la tensión permanente de un saber no parcelado, siempre inacabado, incompleto. La teoría escénica producida desde aquí es, en sí misma, una estrategia que problematiza aquello que –al decir de Deleuze, en “Un manifiesto menos”– *hace poder* en el teatro: el texto, el diálogo, el actor, el director, la estructura, la escena; nociones cuyas definiciones, a todas luces, han venido estallando en la práctica teatral contemporánea en busca de otras posibilidades creativas, menos puristas, más contaminadas. Si el giro performativo de las artes ha hecho del soporte de la obra una cavidad dramática, la teoría sobre las nuevas teatralidades no tendría por qué postergar su propio acontecer, su falta de fundamento absoluto, su carácter procesual. De este modo, la transfilosofía es, más que filosofía, una imagen del pensamiento que procede por inmanencia; es un devenir filosofante que, como transmigración performativa del ejercicio teórico, busca visibilizar las zonas ciegas del mismo, a través de acciones en las que el pensador en escena participa en la construcción de sentido. Es decir, en el trazo de perímetros, en la organización de secuencias que se modifican constantemente para decir que la representación no es nunca algo acabado y definido.

Abrevaderos teóricos como la Escuela de Frankfurt y el posestructuralismo, movimientos críticos de las humanidades que sería anacrónico no relacionar con la complejidad actual del paisaje escénico, nos condujeron, como grupo de investigación, a la construcción de situaciones. A un juego de acontecimientos –al *DeeD*– como comentario en profundidad de lo que se piensa como común, natural, obvio de una realidad que es más una estrategia, una práctica de poder, una ideología en funcionamiento que organiza, jerarquiza y separa entre sí al artista, al pensador, al actor, al filósofo, al conferencista. Sin duda, el canon separatista de la escena, como pensó Deleuze, no sólo se refiere a la representación del poder en el teatro, sino, más aún, al poder de la representación: a los aparatos de Estado, a las regiones codificadas, a las instituciones y discursos hegemónicos. La transfilosofía recurre al simulacro no como juego de ficción, ilusión y artificio, sino como eso que Deleuze concibe en su *Lógica del sentido* como “un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, el Mismo, lo Semejante” (28).

Fue así que Hydra presentó la conferencia performativa “Mesa nómada. El poder en escena”, donde se utilizó el formato de la mesa de discusión para escenificar, en el foro experimental José Luis Ibañez de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, una conferencia con especialistas inexistentes que iniciaron su discurso teórico disfrazándose de académicos. La mesa de discusión terminó involucrando al público como agente de ideas y acontecimientos, a través de un catálogo de acciones que dependían de los conceptos puestos en discusión en dicha mesa ilógica, en el entorno de un encuentro de investigación teatral⁴ que, en todo momento, respetó los formatos tradicionales de la academia, para debatir sobre lo performático en la escena actual. Echando mano de la caja negra del teatro para postular la verdad como ficción, Hydra ha presentado otras conferencias performativas, por ejemplo: “Hacia un teatro cínico: De perros, artistas y filósofos” o “Acerca de los derroteros de la transfilosofía escénica, y otras cosas dignas de ser nombradas”, en el teatro Esperanza Iris, en el entorno del Primer Congreso en Celebración del Teatro, auspiciado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, en 2017; “*Post Scriptum*”, en el Coloquio Internacional de Filosofía Pop, FFyL/UNAM, en 2018; “*Symposium*”, en el Encuentro Internacional Imaginación Política, MUAC, en 2019. Todas estas conferencias performativas han sido un ejercicio consciente de crítica y problematización de lo que entendemos por representación, recurriendo a una característica fundamental del arte contemporáneo: la pérdida de los criterios artísticos que hacían referencia a una obra, a una unidad que podía ser revisada con mayor facilidad.

No hacemos teatro, ni tampoco hacemos performance: la cuestión se ha ido complejizando, porque no parece que las interrogantes que surgen de este tipo de prácticas se resuelvan de manera simple, afirmando por ejemplo que arte y filosofía, teatro y performance, son cosas distintas, siguiendo la lógica binaria de la dicotomía. Pensar sus cruces demanda un pensamiento de la multiplicidad, del entre, del medio, que en estos términos es el *trans* de la transfilosofía, su complejidad. Lo que cuenta aquí es la *heterogénesis*, el modo de desarrollo que opera sin que haya división, sin relación localizable, afirmando la ausencia de fundamento, de unidad, no como una deficiencia, sino como posibilidad de creación, experimentación y agenciamiento. Así como, según Deleuze y Guattari, la orquídea deviene avispa y la avispa orquídea: “No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno” (“Cómo hacerse de un cuerpo sin órganos” 16).

⁴ XXII Congreso Internacional de Investigación teatral de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral: “Disyuntivas performáticas de la escena mexicana”, celebrado del 16 al 19 de octubre de 2016.

Se distingue al teatro del arte acción porque, se dice, uno representa y otro presenta, pero este dualismo queda superado si uno cae en la cuenta de que aquí el concepto de representación apela a una visión dual platónica que separa a la idea, al fundamento, del mundo, más aún, del cuerpo. Este dualismo platonizante que privilegia la pureza formal de las cosas, con el consecuente menoscabo de su principio físico, determinó hasta hace no mucho no sólo al arte, sino también la forma de hacer filosofía, más aún, de hacer filosofía del arte. Más allá de la estética, la idea de lo real y la representación como opuestos es derivada de una organización social que se sostiene en un sistema de valores rígidamente jerarquizados, en función de una representación del mundo dada. Esta construcción de una visión del mundo, este horizonte de aparente estabilidad, ha venido desmantelándose con mucha claridad desde el siglo xx, de muy diversas maneras. La crisis de la distinción entre lo real y la representación nos permitió pensar la realidad como un dispositivo teatral, como la inmovilización del ojo en un punto fijo. Como dispositivo, Agamben se refiere, en “¿Qué es dispositivo?”, a todo aquello que tenga la capacidad de modelar y controlar gestos, conductas, opiniones y discursos en tanto que forman parte de una red de saber y poder.

La distinción ontológica entre presencia y representación con la que se quiere pensar la diferencia entre teatro y performance, puede estar, sin embargo, fundamentada en el mismo dispositivo de la representación que tanto se critica. Un dualismo naif que impacta tanto en el nivel de la teoría como en la propia práctica, produciendo no sólo navegaciones superficiales del problema, sino además un efectismo gratuito en la acción escénica. Sin detrimento de la teoría dura y su importancia, viene bien a nuestra época hacer teoría desde el cruce, puesto que, según Lehmann, “del mismo modo que el performance art refuta los criterios de la obra, en el nuevo teatro la práctica de la realización escénica exige también una valoración estética no pre-existente: el derecho a un posicionamiento performativo sin una base sobre la cual representar” (Lehmann 240).

Teatralidad y performatividad de la crítica

Coloquémonos ahora en el siguiente plano: desplazemos la reflexión sobre el teatro a la teatralidad, y sobre el performance al problema de la performatividad. Mientras que el teatro puede entenderse en su forma disciplinaria y tradicional como una estructura de representación que acontece entre actores y espectadores, en un espacio de juego y con una ficción dada, en el marco de una institucionalidad pensada únicamente en el registro de las artes, la teatralidad es una táctica que permite visibilizar y problematizar las estructuras de representación que determinan las relaciones entre los cuerpos y la vida, las jerarquías

de dominación que acontecen en estas relaciones, en diversos escenarios, en puestas en escena múltiples y siempre inestables. Su relación con la performatividad radica en que su verdad se manifiesta sólo en la medida en que *está teniendo lugar* como juego de representaciones, como campo de lo visible, como espacio significativo. La teatralidad del teatro y la performatividad del performance, así como la teatralidad del performance y la performatividad del teatro, pueden ser estrategias conscientes, vías críticas para pensar que la realidad es un juego de representaciones. En ese sentido, dan pie a una transvaloración, esto es, al cuestionamiento del sentido ulterior de este juego, de su estabilidad finita. Para decirlo de una vez, la teatralidad y la performatividad, explayándose como estrategias de representación en la escena contemporánea, son operaciones críticas que permiten ver los límites de la representación, cuestionando “el sentido de lo real, no para rechazarlo, como se hizo en las vanguardias, sino para someterlo a un constante proceso de revisión, de revisión de verdades y dogmas, de ideologías y discursos con pretensiones de verdad” (Cornago, “¿Qué es la teatralidad?”).

Esta mirada consciente sobre el juego del artificio es un ejercicio antiplatónico que expone “la verdad de lo real” como una actividad política: una técnica de exclusiones y desapariciones en donde la voluntad de verdad y las divisiones que la rigen no dependen de una auto-constitución soberana, es decir, no son obvios ni naturales. Preguntémonos entonces si pensar el teatro y pensar el performance son lo mismo que pensar teatralmente y pensar performativamente, entendiendo por *pensar* un *poner en crisis* los relatos deterministas, en busca de la superación de lo que Deleuze y Guattari llaman un “pensamiento arborescente”, esto es, el que fija un punto, un orden absolutizante que procede por dicotomía:

Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significación y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe información de una unidad superior, y una afectación subjetiva de nociones preestablecidas. (“Rizoma” 21)

Cerrar los conceptos teatro, performance, arte acción, filosofía, investigación escénica, obedece a ciertas estructuras de poder que siguen la lógica del árbol, es decir, la de los sistemas verticales cerrados que por medio de teoremas dictatoriales y su repetición, terminan por colocarse en el cuerpo, estratificando todo tipo de relaciones, desde la sexualidad y la reproducción hasta la forma en la que pensamos y hacemos teatro, performance, teatrológica. La estructura arborescente procede por regímenes de representación, es decir, estructuras construidas por el cruce entre discursos, saberes, poderes y prácticas, que construyen procesos de subjetivación de las estructuras de dominación que se pliegan produciendo identidad. La transfilosofía escénica retoma la idea poses-

tructualista de que en todo régimen de representación hay un alto grado de teatralidad invisibilizada, modos de representación y de percepción de esa representación que se caracterizan por pretenderse como naturales, esenciales, y ahistóricos, exentos del devenir siempre cambiante de la historicidad, de la performatividad y dinamismo de lo que entendemos por realidad.

Trasladar, para pensarlo, el problema del teatro al de la teatralidad es inevitable si entendemos que la realidad es un proceso de puesta en escena que funciona en la medida en que se está produciendo. En esa misma medida, el problema del performance debe lanzarnos a pensar la performatividad –al decir de Judith Butler, el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que nombra e impone–, principalmente porque la estructura de representación que atraviesa los cuerpos y configura los deseos, la imagen de la identidad, el yo mujer, hombre, padre, madre, hijo, maestro, estudiante, actor, espectador, es una estructura que, por su cercanía y aparente intimidad, queda fetichizada, supuesta y naturalizada, como si estas figuras del yo no fueran parte de un entramado simbólico y jerarquizado de dominación. Lo mismo sucede con la figura del investigador teatral: el teórico no está dissociado de los entramados de poder que lo atraviesan.

La teatrología no ha estado exenta de las estructuras de representación que separan a la teoría de la práctica, a la escritura del acontecimiento, al concepto del percepto, desconociendo sus tensiones y devenires. Y tampoco la filosofía del arte. Si como señaló Nietzsche, debe llegar un momento en que la filosofía se convierta en fisiología –esto es, un investigar-diagnóstico no sólo *sobre* el cuerpo sino *desde, por y para* el cuerpo–, toda fisiología del arte es un programa que procede por *amputación* de lo que, dice Deleuze, *hace poder*. En el plano de la escena performativa, el teatro es más un paisaje de acontecimientos que la resolución de un texto dramático, pero eso no queda ahí: la sustracción de lo que comúnmente se entiende como texto deriva de una crítica a los conflictos normalizados, codificados, institucionalizados. Eso debe impactar también en nuestra forma de hacer academia, puesto que nuestra sensibilidad ha cambiado: otros sistemas de fuerzas nos atraviesan y los cruces, oposiciones y negaciones que hoy vivimos como artistas e investigadores responden a que la caja de la representación se ha fracturado. Para eso, sin embargo, hay que estar atentos, inmiscuirse en la dinámica de tensiones y desestabilizaciones para habitarlos, como en un nuevo concepto de teatro, en el paisaje enigmático de los acontecimientos. La pura afirmación de la crisis de la representación no basta, como no basta calificarnos como contemporáneos sin de algún modo adentrarnos en el problema de la contemporaneidad como observación crítica de nuestra propia época, como desfasaje –y rumia– de lo que la época venera de sí misma. En la difuminación de los límites entre representación y presentación de un mundo mediatizado, es preciso estar despiertos para hacernos cargo del detrimento de las categorías y responder como

investigadores y artistas, ante tales condiciones, con un ojo de bisturí que ve en la representación un constante hacerse, un proliferante *work in progress*. Es por esta vía que según Bernard Dort arribamos a la vocación última del teatro: no ilustrar un texto, no organizar un espectáculo, precisamente porque el teatro es la crítica en acto de la representación y la interrogación del sentido. Como expresa Bartís, “Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia” (Bartís, cit. en Cornago).

Esfuerzos en este sentido, van ya caracterizando otro modo de concebir la investigación, como el proyecto de cooperación internacional *Philosophy in Experiment*, auspiciado, entre 2012 y 2016, por la Academia de Ciencias de la República Checa. Dicho proyecto consistió en el cultivo del pensamiento filosófico en concomitancia con el cultivo de la autopercepción y la expresión en el espacio, mediante la experimentación de un teatro no representacional inspirado en Nietzsche, Husserl, Bergson, Merleau-Ponty, Artaud, Deleuze, Guattari, Foucault, Austin, Bataille, vertido en talleres, conferencias, performances y escrituras de todo tipo. Los esfuerzos por la deslimitación están en curso.

Las poéticas contemporáneas, con variedad de estrategias escénicas, recurren al simulacro como una forma de hacer visible el funcionamiento de la maquinaria de representación. Deleuze podría referirlo como un “antihegelianismo generalizado” en el que la diferencia y la repetición ocuparían el lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción. Sin entrar del todo en el tema, me parece aquí necesario retomar un fragmento de *Diferencia y repetición*, para aclararme:

El primado de la identidad, cualquiera que sea la forma en que ésta sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la sustancia. Todas las identidades son sólo simuladas, producidas como un “efecto” óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia de la repetición (Deleuze, *Diferencia y repetición* 15-16).

En términos de estrategia artística y, más aún, como elemento político, el simulacro cuestiona lo real desde lo poético, es decir, desde la quebradura de la realidad y la suspensión de los elementos formales que ordenan jerárquicamente la obra en función de un sentido totalitario. El simulacro no ofrece una obra acabada sino un proceso de construcción, un énfasis en lo performativo que, como elemento de sustracción de los elementos de poder, desprende una nueva potencialidad para el teatro: una fuerza no representativa que hace proliferar lo inesperado, haciendo aparecer aquello que no existía en el texto. Este teatro,

que Lehmann señala como teatralidad fronteriza, próxima al gesto de autopresentación del artista y al acontecimiento en el performance, y que Deleuze postula como de precisión quirúrgica, crítico y constituyente, es el objetivo de la teoría escénica que propone la transfilosofía como método de minoración. Retomemos a Deleuze en lo que respecta a la diferencia entre las lenguas mayores, esto es, los procesos de normalización, y las menores, es decir, los ejercicios críticos. Por mayor, entendamos: “Nos elevamos a lo mayor de un pensamiento cuando hacemos una doctrina, de una manera de vivir hacemos una cultura, de un acontecimiento hacemos la historia. Pretendemos reconocer y admirar, pero de hecho normalizamos” (Deleuze, “Un manifiesto menos” 6). Por menor o minoración, entendamos: “Entonces, operación por operación, cirugía contra cirugía, cabe concebir la inversa: como ‘minorar’... como imponer un tratamiento menor o de minoración para generar devenires contra la historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la cortina, gracias o desgracias contra el dogma” (6).

La transfilosofía como vía de investigación no apela, pues, al ángulo recto ni a la lengua mayor: en tanto que escritura, es la medida de otra cosa; es una máquina productora de representaciones que quieren crecer fuera de modelos de representación hegemónicos, es decir, aquellos que asignan el reparto de lugares y que buscan crear consensos que legitiman su autoridad. Implica, pues, tomar distancia y observar para llegar a un grado cero, un lugar vacío que, sin proponer modelos estables, permita pensar que no hay posibilidad de cubrir “lo real”, puesto que toda realidad está previamente estructurada, establecida. En esa dirección, conferencias performativas como “*Symposium*”⁵ y “*Post Scriptum*”⁶ o los DEED *Lapsus Corvis*⁷ y *Lapsus: Un esquizoanálisis beckettiano*,⁸ son pequeños libros fugaces, que hacen y no resuelven: ¿dónde inicia la transfilosofía escénica? ¿En el seminario? ¿En el laboratorio escénico? ¿En las piezas? ¿En la escritura de textos teóricos? No hay principio ni final, sino múltiples entradas que se alargan, se prolongan o producen variaciones de direcciones quebradas: la transfilosofía es una máquina que bien produce un acontecimiento o una línea teórica que busca su propia fuga. Es su proteicidad la que permite que una filosofía performativa sea más bien un problema para sí misma, que abra discusiones, que escenifique la relación agónica entre ideas, que pueda ser, más que texto, gesto. Más aún, que abra la naturaleza indagatoria que le es tan propia, lanzando preguntas: ¿qué significa pensar?, ¿de qué forma el performance filosófico apunta de manera directa al pensamiento como evento, distinguiéndose del

⁵ Encuentro Internacional Imaginación Política, MUAC, 2019.

⁶ Coloquio Internacional de Filosofía Pop, FFyL / UNAM, 2018.

⁷ Festival Intra Europeo de Performance, Auditorio Che Guevara, UNAM, 2017.

⁸ Galería Cráter Invertido, 2017.

teatro y del arte acción?, ¿por qué y cómo el arte acción es un acontecimiento pensante?, ¿cómo se retroalimentan el acontecimiento y el discurso académico?, ¿qué sucede con la estructuración del argumento cuando ésta ya no acontece en la privacidad del estudio sino frente y con el público?

La producción teórico-escénica ha sido para mí *un mapa*, es decir, un asunto de performance, no de fatalidad (“la teoría es esto o esto otro”). Nunca he identificado la investigación con una estabilización, con una neutralización de multiplicidades. Para Hydra siempre ha sido importante intentar otras operaciones, “situar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga... mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de *leadership*, de fascistización...” (Deleuze y Guattari, “Cómo hacerse de un cuerpo” 19). A partir de ello han surgido preocupaciones fundamentales con respecto a esta práctica: ¿qué ha sido primero? ¿Están ya las intuiciones teóricas circulando en el proceso del laboratorio escénico? ¿Se producen conceptos a partir de las piezas o son éstas ya los propios conceptos? ¿Dónde comenzó la escritura? ¿En el seminario, en el cuerpo-acción, con el texto? No hay ni primero ni último. Se trata de una filosofía nómada, de una vía de investigación que no se hace la pregunta “¿qué es x?”. Como pensamiento migratorio, no ontologiza tratando de encontrar la verdad, sino que piensa a partir de lo local, de lo pequeño. Hacer transfilosofía escénica es buscar problemas, y los problemas son actos. Esto significa que los problemas no vienen preparados ni desaparecen con respuestas o soluciones, es decir, con los calcos. Antes bien, son acontecimentales y no se confunden con la dramaturgia de la disertación. Preguntan: ¿qué sucede aquí? Y en ese pequeño ámbito de reflexión, cual cristales, arrojan luz hacia algo más grande. La fuente nunca es una: es móvil, migratoria, múltiple.

En este sentido, pensar el arte acción desde la práctica del mismo permite la tempestad orgánica necesaria para una filosofía conmocionada, para la extensión corporal de una escritura que busca su cavidad dramática. Mucho más cercana al cuerpo, esta escritura es multívoca, una flecha lanzada al vacío, del mismo modo que, según Demócrito, los átomos caen para formar figuras que se desintegran. Si el accionista es un filósofo que piensa a partir de su propia precipitación atómica en la tierra, la transfilosofía, como *excritura* del cuerpo, de ser efectiva proyectará la escritura hacia el acontecimiento de las ideas, dotando a la filosofía de ese desasosiego somático necesario para pensar más allá del cristaloides, para precipitarse en el flujo del arte filosofante al pensamiento creador, de la idea al acontecimiento matérico, del concepto al arte acción, circulando en las dos arterias de un mismo sistema circulatorio: el de la vida como vida de los cuerpos.

Fuentes consultadas

- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. Traducido por Isabel Llano, Barcelona: Columna, 2001, pp. 11-34.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Traducido por Mercedes Ruvituso, Barcelona: Anagrama, 2015.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2009.
- Badiou, Alain. "¿Qué piensa el teatro?". *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2015, pp. 101-107.
- Badiou, Alain. Entrevista de Elie During. "Un teatro de la operación". Un teatro sin teatro. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, pp. 22-27, http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf, consultado el 18 de mayo de 2019.
- Bolt, Barbara. "Artistic Research: A Performative Paradigm?". *Parse Journal. Telón de fondo*, 2016, <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>, consultado el 20 de diciembre de 2020.
- Boyer, Amalia, et al. "What is philo-performance? A roundtable". *Performance Philosophy*, vol. 1, 2015, pp. 148-160, <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/17>, consultado el 15 de octubre de 2018.
- Bowie, Andrew. "The 'philosophy or performance' and the performance of philosophy". *Performance Philosophy*, vol. 1, 2015, pp. 51-58, <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/31>, consultado el 22 de octubre de 2018.
- Cornago, Óscar. "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea", *IBEROAMERICANA. América Latino – España - Portugal*, vol. 6, núm. 21, 2006, pp. 71-90, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/951>, consultado el 9 de septiembre de 2016.
- Cornago, Óscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo*, núm. 1, 2005, pp. 18-35, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9684>, consultado el 7 de noviembre del 2011.
- Cornago, Óscar. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". *Archivo Artea. Artes vivas. Artes escénicas*, 2006, <http://archivoartea.uclm.es/textos/teatro-post-dramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>, consultado el 11 de octubre de 2016.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey, Buenos Aires: Paidós, 2005.

- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Silvia Delpi y Hugo Beccaece, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles. "Un manifiesto menos". *Superposiciones*. Traducido por Pablo Ires, Argentina: Ediciones Artes del Sur, 1979, pp. 75-102.
- Deleuze, G. y Guattari, F. "¿Cómo hacerse de un cuerpo sin órganos?". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Pérez Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2000, pp. 155-171.
- Deleuze, G. y Guattari, F. "Rizoma". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Pérez Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2002, pp. 9-32.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *¿Qué es filosofía?* Traducido por Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada Editores, 2011.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Desintegrando". Feria del Libro Teatral, 29 de septiembre – 4 de octubre de 2015, Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Hacia un teatro cínico". Primer Encuentro Internacional en Festejo del Teatro, 28 de marzo de 2017, Teatro Esperanza Cabrera, Universidad de Querétaro. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "La carne en suspenso". V Festival Internacional Teatro para el Fin del Mundo; falsas reconstrucciones, 2 de octubre – 8 de octubre de 2016, Tampico, Tamaulipas. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Lapsus Corvis". Festival Intra Europeo del Performance, 2017, Auditorio Ché Guevara, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Performance.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Lapsus: Un esquizoanálisis beckettiano". Galería Cráter Invertido, 2017, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Post Scriptum". Coloquio Experimental: Filosofía Pop y Nuevas Imágenes de Pensamiento, 2 – 3 de mayo de 2018, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Symposium". Imaginación Política: Encuentro Internacional, 25 – 27 de febrero de 2019, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Tierra de nadie". Encuentro Internacional Poética de la Acción. Performance, teatralidad, cuerpo y memoria, 28 de mayo de 2015, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Kirkkopelto, Esa. "For what do we need performance philosophy?". *Performance Philoso-*

- phy*, vol. 1, núm. 6, 2015, pp. 4-6, <https://performancephilosophy.org/journal/article/view/7>, consultado el 7 de octubre de 2021.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Diana González, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Traducido por Marcelo Pakman, Ciudad de México: Gedisa, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes, Madrid: Arena Libros, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Correspondencia I: Junio 1850 – Abril 1869*. Traducido por Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid: Trotta, 2005.
- Salcido, Miroslava. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2019.
- Santiago Guervós, Luis Enrique de. “La filosofía experimental en el pensamiento de Friedrich Nietzsche: la autointerpretación del filósofo en su obra”. *Nietzsche: el desafío del pensamiento*. Coordinado por Paulina Rivero Weber, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 33-54.
- Sloterdijk, Peter. *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Traducido por Germán Cano. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Toro, Fernando de. ¿Qué es performance? Entre la teatralidad y la performatividad, *Cuadernos de ensayo teatral*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.
- Vilar, Gerard de. *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado, 2005.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco

Carlos Gámez*

* Universidad Iberoamericana, México.
e-mail: gilgamezr@gmail.com

Recibido: 26 de octubre de 2020

Aceptado: 11 de diciembre de 2020

Doi: 10.25009/it.v12i20.2689

Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco

Resumen

El ensayo analiza la tercera de las autoficciones de Sergio Blanco (Montevideo, 1971), *Ostia* (2015). La obra se estudia desde la teoría narratológica, definiendo la diégesis de la pieza y las otras historias presentes en el texto. El trabajo tiene como objetivo general analizar cómo la metalepsis se convierte en autoficción, provocando un efecto estético en el receptor. Para ello es necesario describir la presencia de una retórica de la memoria, que se expresa a través de la memoria protética, y determinar cómo la ironía de carácter crea un pacto de mentira con el público.

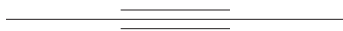
Palabras clave: Cuba; memoria; autoficción; teatro-contemporáneo; diégesis.

A set of chinese boxes in *Ostia*. Metalepsis and autofiction in Sergio Blanco

Abstract

The essay analyzes the third of Sergio Blanco's (Montevideo, 1971) autofictions, *Ostia* (2015). This work is studied from the narratological theory, defining the diegesis of the piece and the other stories present in the text. The general objective of the presentation is to analyze how metalepsis becomes autofiction, causing an aesthetic effect on the spectator. For this, it is necessary to describe the presence of a rhetoric of memory, which is expressed through prosthetic memory, and determine how the irony of character creates a lying pact with the public.

Keywords: Cuba; memory; self-fiction; contemporary theater; diegesis.



Un juego de cajas chinas en *Ostia*. Metalepsis y autoficción en Sergio Blanco

Las obras de teatro que se mueven en el espacio autoficcional como lugar de enunciación presentan una serie de particularidades que las definen entre los discursos autorales de la escena contemporánea. Por lo mismo, resulta un incentivo para el espectador conocer los vínculos resultantes del género y su experiencia con el dispositivo escénico. ¿Puede ser la autoficción un medio diferente para la narración escénica? ¿Existen vínculos entre el dispositivo y el receptor que modifiquen su experiencia? ¿Cuáles son las estrategias discursivas de una propuesta dramática como *Ostia* (2015), de Sergio Blanco (Montevideo, 1971)?

En la escritura de los textos teatrales se ha concentrado un diálogo de los autores con el espectador, una conversación que ocurre de manera indirecta, donde el autor deja caer los textos, a modo de pañuelo, de señuelo, que el espectador tiene la responsabilidad de recoger, leer sus iniciales y descubrir la memoria detrás de la prenda; así ocurre con la historia que se narra en *Ostia*.¹

El argumento de la obra sucede a partir de la narración de los dos hermanos que protagonizan la pieza. La historia, la diégesis, es la lectura de los hermanos Roxana y Sergio Blanco, sentados, cada uno en un buró, leyendo lo que ha escrito el hermano. A partir de una escena de la niñez en la playa se van rebelando las historias que serán yuxtapuestas a la

¹ El presente ensayo se realiza a partir del montaje visto en la Sala Raquel Revuelta de La Habana, Cuba, en el 2016. En el marco de la xxv FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO, que se le dedicara a Uruguay. Como parte de la agenda, Casa de las Américas invitó al dramaturgo Sergio Blanco para mostrar su obra y la presentación de la *Antología de teatro uruguayo en el siglo XXI* (2015).

diégesis: la historia del cadáver en la playa de cuando eran pequeños, la historia del primer año en que los padres de El hermano fueron a visitarlo a Europa, la historia de El hermano y el *escort*, la historia del asesinato de Pasolini, la historia del “principio y fin” de *Ostia*, la historia de La hermana en el cine porno, la historia de los desaparecidos por la dictadura en Uruguay.

El dramaturgo ha previsto el dispositivo escénico de manera certera, sin dejar oportunidad a la improvisación, pues en varias ocasiones se ha referido a su escritura como un paso previo a la representación; es decir, piensa el texto como parte de un proceso que termina en el hecho actoral. El diseño del dispositivo escénico está descrito de la siguiente manera:

En el escenario habrá dos escritorios exactamente iguales en los cuales se encontrarán instalados El hermano y La hermana. Sobre cada uno de los escritorios sólo vemos el texto de la pieza, una lámpara y una copa con agua. Tirado en el suelo y cubierto por una fina capa de periódicos, se podrá adivinar la presencia de un cadáver. En el fondo se proyectará el mar en movimiento al borde de una playa en plena noche. Sobre esta imagen se irán proyectando los títulos de las escenas. El espacio estará oscuro y apenas iluminado por las lámparas de los escritorios (Blanco 44).

La pieza está estructurada en veinte escenas que soportan la diégesis como hilo conductor de las historias que los hermanos van contando a manera de evocación. En el dispositivo escénico se expone un diseño minimalista para evitar la distracción con algún elemento que no sea esencial para la narración. Por lo tanto, el cadáver cubierto por los periódicos, única presencia material aparte de las islas de los hermanos, será mencionado en varias de las narraciones yuxtapuestas. Los recursos retóricos que emplea el dramaturgo en la pieza son detonados a partir de la inclusión de la metalepsis autoral. Se proponen a manera de recursos para analizar la puesta y el texto teatral: la metalepsis, la retórica de la memoria y la ironía de carácter.

El presente artículo tiene como objetivo general analizar cómo, en *Ostia*, la metalepsis se convierte en autoficción, provocando un efecto estético en el receptor. Para ello es necesario describir la presencia de una retórica de la memoria, que se expresa a través de la memoria prostética, y determinar cómo la ironía de carácter crea un pacto de mentira con el público.

La obra *Ostia*, de Sergio Blanco, es la tercera de sus autoficciones. Antecedida por *Kassandra* (2008) y *Tebas Land* (2012), el texto introduce un giro diferente al ejercicio de narrarse que el autor ha realizado de manera continua en su producción teatral. Con *Ostia*, Blanco se expone como individuo ficcionalizado junto a su hermana, Roxana Blanco, creando con esta autoficción una distinción en su repertorio, al exponerse como autor, narrador/director y personaje. En los primeros años de estrenada la pieza sólo podía ser

representada por los hermanos Blanco, otorgándole una característica performática sobre sus anteriores textos y los que le sucederían.

La obra del dramaturgo franco-uruguayo ha sido trabajada de manera continua por José Luis García Barrientos, crítico español, quien prologara la edición de *Tebas Land* de Ediciones Alarcos; por Ámbar Carralero, editora, teatróloga y directora cubana, quien dedicara su tesis de Teatrolología a la construcción del personaje en la obra del autor; por Abel González Melo, dramaturgo y profesor de la Universidad Carlos III en España; por María Esther Burgueño, profesora e investigadora uruguaya que ha dedicado varios de sus trabajos al análisis del discurso de este autor en relación con la dramaturgia contemporánea en español, así como su relación con el mito como categoría, y por el propio Blanco, quien ha realizado varios seminarios, conferencias y talleres para deconstruir su método de escritura. De tal modo, podemos identificar tres líneas de trabajo en las investigaciones publicadas: la autoficción como género teatral, la construcción del personaje y el dispositivo escénico como expresión metaléptica del “siglo de la mirada”.

La problemática del efecto estético en el espectador de la metalepsis como autoficción en *Ostia* no ha sido abordada en ningún estudio; por lo tanto, los textos analizados como parte del estado de la cuestión provienen de orígenes diferentes. Así, el ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo*, de Sergio Blanco (2018), y los libros *Metalepsis. De la figura a la ficción* de Gerard Genette (2004) y *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* de Alison Landsberg (2004), serán utilizados para construir un marco teórico que dialogue con el texto dramático, posibilitando las herramientas para demostrar la tesis que inspira la investigación. Los tres ensayos críticos han sido publicados por editoriales con colecciones especializadas en los lenguajes del arte: el primero, por Punto de Vista Editores, España; el segundo ha tenido múltiples reimpresiones, para este artículo fue consultada la del Fondo de Cultura Económica de la Ciudad de México; mientras el tercero está a cargo de la Columbia University Press, E.U. Por lo tanto, en su mayoría, los libros van destinados a un público interesado en la investigación y la crítica de teatro, literatura y cine.

Para la selección de los materiales se analizó cómo desde el dispositivo escénico puede elaborarse un discurso, tomando la escritura como base, donde coincidan el cine y el teatro. La obra del dramaturgo está permeada de muchos referentes epocales; así, cohabitan más de un lenguaje artístico, siendo referidos en el texto y el montaje escénico piezas musicales, cineastas y escritores. Los textos de Genette y Landsberg encuentran en la puesta el espacio para dialogar con la autoficción tomándola desde la metalepsis autoral para construir el personaje de El hermano, demostrando la presencia de una memoria prostética a partir del recorrido que narra el autor para experimentar lo sucedido a Pier Paolo Pasolini en la noche de su muerte, u otras historias que remiten a las narraciones cinematográficas.

En el ensayo *Autoficción...* Sergio Blanco expone las características del género, así como una cronología, *grosso modo*, de la historia del arte donde podemos encontrar referencias que van desde la pintura, la literatura y la filosofía, hasta el teatro. El ensayo tiene una primera versión que es publicada por la *Revista Conjunto* de Casa de las Américas, como colofón de una de las conferencias que impartiera su autor en la xxv Feria Internacional del Libro de La Habana. De ahí que él se planteara, después de haber escrito varias de sus autoficciones, un acercamiento crítico que posicionara su tesis escritural en el medio académico. El libro es un referente importante donde se abordan las características de la autoficción en el teatro, y hacia el final del texto el autor elabora un decálogo donde expone la estructura de su escritura como método consolidado.

El ensayo del dramaturgo es una herramienta para los investigadores interesados en la autoficción, de modo que no sólo analiza sus obras, sino que dialoga con una tradición cultural que se remonta a Sócrates. El texto aborda los inicios de la autoficción en la novela de manera general, concentrándose en la producción teatral como principal objetivo de análisis, detalle que constriñe su acercamiento. En medio del “siglo de la mirada”, como Blanco nombra a nuestra temporalidad, el ensayo propone un acercamiento al teatro que involucra más que la escena; de ahí su importancia y el diálogo posible con la metalepsis autoral y la memoria prostética. Nos enfocamos en la definición que aporta Blanco de autoficción para analizar cómo ocurre su relación con el concepto de Genette.

En el libro *Metalepsis...*, el crítico y teórico francés propone una metodología de análisis del texto literario. Concentrado en la narrativa como espacio de reflexión, presenta la estructura del cuerpo discursivo y clasifica sus diferentes maneras de enunciación. Propone la mirada a la diégesis y la metadiégesis del relato como espacios esenciales para comprender la historia ficcional. A partir de una teoría narratológica, el autor presenta los elementos que componen el texto literario, de donde extraemos la metalepsis autoral como el recurso utilizado por Blanco para proponer la superposición en la diégesis de *Ostia*. Si bien es cierto que Genette no alude al teatro en su teoría, su método de análisis puede ser aplicado a la puesta, en la medida en que la escritura del dramaturgo contiene una fuerte carga de narración más que de un teatro de acciones físicas.

Ambas investigaciones, la de Sergio Blanco y la de Gerard Genette, tienen como punto en común el análisis del narrador en la literatura. Aunque el segundo no aborda la autoficción en su producción, el trabajo que proponemos utiliza su teoría como campo de reflexión para una de las estrategias autoficcionales asumidas por el dramaturgo. En su definición de metalepsis autoral, encontramos el vínculo con la memoria prostética de Landsberg, a partir de la ironía de carácter (Zavala 67).

El libro de la investigadora norteamericana se propone una mirada a las tecnologías como espacios de diálogo con el público de una temporalidad que responde a la cultura de masas

como extensión de su cuerpo. La “memoria protésica emerge de una interfaz entre una persona y una narrativa histórica sobre el pasado”² (Landsberg 2), puede ocurrir a partir de una película, la visita a un museo o el visionaje de una obra de teatro. En esta relación empática, la autora presenta el diálogo con la cultura mediática como lugar donde se generan vivencias que los espectadores asumen como suyas, aunque no las hayan experimentado. Cuando Blanco se refería al “siglo de la mirada” estaba proponiendo una relación entre los mecanismos de representación en las sociedades contemporáneas y su consumo. Landsberg está presentando, de igual modo, una mirada integradora de los procesos hereditarios de la memoria (como la experiencia de las víctimas del Holocausto o de los descendientes afroamericanos en E.U.), principalmente desde el lenguaje cinematográfico.

El dispositivo escénico incorpora la memoria protésica en el texto de Blanco, cuando se refiere al recorrido que realiza para recuperar la memoria vivencial de los últimos momentos de Pasolini, así como en otros fragmentos del texto en los que el autor, desde la metalepsis autoral, demuestra las características abordadas en su decálogo. Si bien es cierto que la memoria protésica no fue pensada para la autoficción, su definición nos permite aplicarla.

En un diálogo a partir de los conceptos de metalepsis autoral y memoria protésica, la autoficción de Blanco se muestra como expresión de una epocalidad determinada, recurso que será demostrado en el dispositivo escénico como lugar de confluencia teórica y enunciativa. Las obras del estado de la cuestión apuntalan, desde su individualidad, el proceso de creación contemporáneo, extendiendo la escena como prótesis que el espectador podrá usar en su memoria.

A partir de la revisión del material bibliográfico para el artículo se descubrió que, si bien es cierto que el género de la autoficción está siendo abordado por diferentes investigadores (Manuel Alberca, Ángel Abuín, José Luis García Barrientos, Ana Casas, Vera Toro, Mauricio Tossi, José María Pozuelo Yvancos, etcétera), muy pocos textos se han dedicado a estudiar su implicación en el teatro. Razón que señala la necesidad de ampliar las miradas a este género, más allá de la novela autobiográfica.

Las obras autoficcionales se caracterizan por el uso de la memoria como un elemento medular de las obras literarias que utilizan la autorreferencialidad como punto de partida. Así, con el concepto de Julia Musitano, “retórica de la memoria”, desarrollado en su libro *La autoficción...*, identificamos una de las estrategias discursivas que permiten a la autoficción dialogar de manera continua con la metalepsis autoral. Sin embargo, pocos autores se han planteado el uso de esta nomenclatura, aunque la presencia del recurso es constante en la enunciación de la mayoría de los textos narrativos, teatrales y líricos.

² “Emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past”

Por lo tanto, se conceptualizará el estudio de la autoficción a partir del ensayo de Sergio Blanco, *Autoficción. Una ingeniería del yo*, con el interés de aplicar su teoría a su texto creativo. Con este marco teórico, el estudio de la obra prácticamente ilustra la tesis genérica del dramaturgo, relacionando ambas facetas de su obra creativa y académica. Desde la teoría narratológica se analizará *Ostia*, definiendo la diégesis de la pieza y las otras historias presentes en el texto; de tal modo que se conceptualicen la ironía de carácter (Zavala 67), la retórica de la memoria (Musitano 114) y la memoria prostética (Landsberg 2), con el objetivo de determinar el efecto estético causado en el receptor.

El estudio se plantea como pregunta de investigación: ¿cuál es el efecto estético, en el receptor, de que en la obra *Ostia* la metalepsis sea autoficción? A lo que respondemos con el enunciado de tesis: en la obra *Ostia*, de Sergio Blanco, se construye una metalepsis (Genette 9), ya que el autor narra el proceso de escritura de la pieza teatral donde él es protagonista, yuxtaponiendo una diégesis a la diégesis teatral, enunciándola como espacio de representación y convirtiéndola en autoficción al hacer coincidir las categorías autor-narrador/director-personaje en un mismo ente escénico, a partir del “pacto de mentira” (Blanco 23). Desde una retórica de la memoria (Musitano 114) se crea una yuxtaposición de niveles de verosimilitud (Zavala 68) en el espectador, a través de la ironía de carácter, “creando una oposición entre lo que el personaje cree o dice ser, y lo que realmente es” (Zavala 67).

La obra de Sergio Blanco se ha caracterizado por una constante autorreferencia que lo distingue del resto de los autores autoficcionales. En sus piezas generalmente hay un personaje que representa a un dramaturgo o a un escritor, o como en *Kassandra*, alguien que vivió en otro tiempo que viene a escena para contar su historia. Es decir, siempre el proceso de narrarse está presente como detonante de las múltiples historias que verán la luz en la voz de sus “yoes”.

Sin embargo, no sólo se contempla la narración de su memoria, sino la hechura de la pieza, la costura de lo que se representa. En *Ostia* hay una metalepsis, ya que el autor narra el proceso de escritura a partir del personaje de El hermano y esta narración genera otra diégesis.

En su texto *De la figura a la ficción*, Genette define la metalepsis de la siguiente manera: “La metalepsis [...] es siempre una proposición, consiste en sustituir la expresión directa con la indirecta, es decir, en dar a entender una cosa por la otra, que la precede, sigue o acompaña, que está subordinada o como una circunstancia cualquiera respecto de ella, o, finalmente, se une o se relaciona con ella, de modo que la mente la recuerde inmediatamente” (Genette 9). De ahí que podamos interpretarla en relación metafórica a un juego de cajas chinas. El autor dice más adelante: “[...] la metalepsis es cuando menos doble: de una diégesis novelesca a la autobiografía de un autor extradiagético, de esta última a otra

diégesis novelesca, y de vuelta a la primera” (43). Por lo mismo, en la intervención constante de la diégesis de “*Ostia*” que se constituye en la conversación de los hermanos sobre la memoria que comparten, la metalepsis ocurre a manera de revelación de los detalles de la escritura de la obra, por el autor, El hermano.

La metalepsis, a su vez, está relacionada con una de las funciones que Blanco describe en su decálogo de autoficción: la multiplicación. En esta característica se ilustra la presencia de más de un yo que se muestra en la piel de varios personajes, o en la transición de un yo narrativo a un personaje. En *Ostia*, al ser la conversación de dos hermanos, la multiplicación no existe de un personaje a otro, sino de la voz de El hermano a la de Sergio Blanco autor. El trasiego de una voz autoral a la de El hermano, y viceversa, es a todas luces la presencia de una metalepsis y una autoficción, al unísono.

En el tránsito de estas enunciaciones ocurre otra de las funciones que Blanco expone en la deconstrucción de su decálogo: la conversión. A través de la transformación que la estrategia discursiva autoficcional impone, se yuxtaponen la metalepsis y la autoficción, siendo la primera un paso obligado para la realización de la segunda. En la diégesis de *Ostia* se cuenta la representación de la vida de los hermanos como pasado-presente, puesto que la metalepsis se convierte en autoficción. El pasado-presente se muestra en la narración de hechos ocurridos en el pasado, como si estuvieran sucediendo en el instante en que se narra. Hay tres procesos de conversión que se describen en el decálogo: de la realidad a la ficción, del autor al personaje y de la narración al espectador.

A partir de una evocación del pasado al presente, las historias contadas por Roxana y Sergio muestran cómo el autor y su personaje suplen el cuerpo del narrador/director. El hermano propone el pacto de mentira en el efecto estético de transmitir al espectador una certidumbre referente a los sucesos narrados, cuando la metalepsis expone la escritura de la obra.

Ahora bien, este pacto sucede entre Sergio Blanco autor y el espectador de la pieza, justo cuando ocurre una de las conversiones: del autor al personaje. Luego de que por medio de la metalepsis el espectador conoce la escritura de la diégesis por El hermano, se crea un vínculo confesional con el público. Si bien hay una credulidad de la historia escrita –y leída por los hermanos en la escena–, hay también un efecto estético a partir de la convención teatral que incluye al espectador como copartícipe de una historia que sabe es el “movimiento de apertura a ese otro que no soy yo” (Blanco 25).

Cuando el autor muestra la fragilidad de su enunciación, las historias que se comparan son redimensionadas a partir de la contradicción que el pacto de mentira impone. La metalepsis se expresa en *Ostia*, desde el primer momento, cuando los hermanos trazan la estrategia discursiva que configura la puesta. Para que suceda el pacto de mentira, la metalepsis debe suscitar en el espectador una pertenencia a la experiencia escénica como

algo único. De tal modo, la metalepsis funciona como un recurso expresivo verbal y presentacional, ya que el texto es leído, no representado escénicamente.

De acuerdo con la particularidad de que esta obra esté pensada para ser leída por los hermanos Blanco, siendo uno de ellos el autor, se facilita la fluidez del pacto de mentira cuando en el primero de los diálogos deciden el tiempo en que ocurre la pieza, su estructura y relación del autor no-actor con la familiarización del nuevo rol:

EL HERMANO. ¿Empezamos?

LA HERMANA. Empezamos.

EL HERMANO. Son veinte escenas.

LA HERMANA. ¿Qué hora es?

EL HERMANO. La hora de empezar.

LA HERMANA. Bien. Podría ser ayer.

EL HERMANO. Es ayer.

LA HERMANA. Sin embargo, es hoy.

EL HERMANO. También es hoy.

LA HERMANA. ¿Qué pasa?

EL HERMANO. Es extraño.

LA HERMANA. ¿Qué cosa?

EL HERMANO. Esta sensación de saber que ellos están ahí. Esperando. Esperándonos.

LA HERMANA. Es una cuestión de costumbre.

EL HERMANO. Es posible. De todos modos es extraño. No sé. Todo esto me resulta extraño.

LA HERMANA. Es extraño, sí (Blanco 44).

La metalepsis enunciativa presenta las claves para entender la autoficción, puesto que Roxana es actriz en la vida real y Sergio no. De ahí que la metalepsis no sólo está presente como tránsito de una voz a otra, sino entre las diégesis de la pieza. La metalepsis es autoficción, ya que muestra la “confluencia entre lo que es real y lo que no lo es” (Blanco 22), desde la voz enunciativa de los personajes. Esta capacidad de pactar, a través de la convención teatral, sucede utilizando la retórica de la memoria como plataforma narrativa.

Es importante reconocer por qué la metalepsis en la obra es autoficción, ya que nos permite discernir entre las voces del relato, y sólo entonces cobra vida el efecto de la confesión en el espectador. Cuando identificamos la presencia de la retórica de la memoria, los personajes adquieren una individualidad a partir del pasado-presente, a raíz de la lectura del concepto de Julia Musitano. Su definición en el ensayo *La autoficción: una aproximación teórica. Entre retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos*, versa:

La retórica de la memoria [...] es la que se encarga de transformar la vida en relato, de ordenar, de dar sentido a una historia. La memoria permite que el relato de una vida se transforme en un encadenamiento verosímil de momentos verdaderos, presenta la temporalidad como una sucesión constructiva que se conecta con los procesos de autofiguración (Musitano 114-115).

En la construcción del discurso autoficcional, la retórica de la memoria posibilita una coincidencia entre la realidad y la ficción. Hacia la primera escena de *Ostia*, los hermanos muestran en el diálogo sus profesiones, de ahí que La hermana le diga a Sergio Blanco “Es cuestión de costumbre”, cuando éste reconoce su incomodidad al sentirse observado. La retórica de la memoria permite que Roxana Blanco recuerde sus inicios en la escena y brinde a su hermano el consuelo como parte de una metalepsis discursiva.

A medida que el texto avanza, las historias de los personajes van formando el perfil de cada uno. A partir de la narración de los hermanos, el texto explora las personalidades de los protagonistas, con el objeto de relatarnos la construcción de su historia particular. La retórica de la memoria funciona como un mecanismo de potencia narrativa, y a la vez, condiciona el pacto de mentira hacia un reflejo confesional entre los hermanos y el público.

Una de las historias que permiten una identificación del público con los protagonistas es la referida al cine y a la lista de películas compartidas entre los dos hermanos. Hay en la construcción de la diégesis un diálogo constante sobre las experiencias en el audiovisual, de tal modo que su memoria se yuxtapone a las diégesis de algunas películas como *La laguna azul* (Randal Kleiser, E.U., 1980). En el desencuentro de los recuerdos entre uno y otro hermano al comienzo de la obra, cuando narran la historia del cadáver en la playa en su niñez, queda evidente el pacto de mentira, la confabulación por construir una historia dramática que no es real ni pretende serlo; por ello, expone sus costuras en el recuerdo diferente de cada personaje sobre el mismo hecho pretérito.

En la yuxtaposición de las diégesis de las películas y las de la obra podemos identificar una relación entre los conceptos de retórica de la memoria y la memoria prostética. Esta última fue propuesta por Alison Landsberg como reflexión devenida del uso de las intertextualidades lingüísticas en el medio escénico. Para Blanco, la referencia a los productos culturales que lo han formado como creador tiene una presencia obligada en sus autoficciones, de ahí que podamos aplicar el concepto de Landsberg a sus piezas.

Esta nueva forma de memoria, que llamo memoria prostética, emerge de la interfaz entre una persona y una narración histórica sobre el pasado, en un sitio experimental como una sala de cine o un museo. En este momento de contacto, se produce

una experiencia a través de la cual la persona se sutura a sí misma en una historia más amplia (2).³

La memoria prostética es el resultado de una enunciación metaléptica que se convierte en autoficción cuando ocurre el (des)encuentro a partir de las versiones del recuerdo de los hermanos. A la diégesis se le incorporan narraciones adyacentes que implican la evocación de la memoria de la infancia, o de la adultez, con tal de apoyar la verosimilitud de la historia. La memoria prostética ocurre también cuando las narraciones que forman la diégesis reproducen lo ocurrido en una película, como la historia del cadáver en la playa cuando los hermanos eran pequeños.

En otro fragmento de *Ostia*, los hermanos presentan la retórica de la memoria como espacio de reflexión del pasado, y a la vez surge la memoria prostética como colofón de esta narración. La memoria prostética es incluida por Blanco en sus recursos retóricos porque le permite demostrar la traición que la autoficción trae consigo. La retórica de la memoria se expresa como memoria prostética en la obra, para causar en el espectador una conmoción emocional que direcciona la autoficción, otra vez, al terreno de la confesión.

EL HERMANO. No estás sola.

LA HERMANA. Sí. Estoy sola.

EL HERMANO. No es cierto.

LA HERMANA. Eso sí es cierto. Estaba sola. Estoy sola. Nuestra otra hermana está enferma.

EL HERMANO. Es verdad. Me había olvidado.

LA HERMANA. Tiene hepatitis y los médicos no nos dejan verla. La ponen en cuarentena. Nos puede contagiar. Por eso te digo que estoy sola. Durante todo el tiempo de la hepatitis bajaba la escalera de mármol sola. Iba a la parada sola. Me sentaba en el banco sola. Y esperaba el ómnibus sola. Ahora es de mañana temprano. Todavía es de noche. Hace frío. Estoy sentada en el banco de la parada. Enfrente hay un terreno baldío inmenso.

EL HERMANO. Como en las películas de De Sica (Blanco 52).

Al cruzarse los recuerdos de los hermanos sucede un efecto en el espectador que modifica la recepción del texto. Si bien es cierto que en el diseño escenográfico sólo se incluye

³ “This new form of memory, which I call prosthetic memory, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history”.

el cadáver cubierto por los periódicos, durante la puesta no se explicita quién es, dejando la sospecha en el terreno del *thriller* cinematográfico. Cuando ambas historias (la de cada hermano) se cruzan, surgen otras narraciones provocadas por el enfrentamiento de los relatos, a fin de hacer emerger la memoria prostética como sutura de las diégesis de las películas que han estado citando.

En el uso de la memoria prostética se escuda un mecanismo de narración que ha posibilitado el discurso del pasado a manera de historia dramática, un poco alejada de la realidad y cerca de la idealización. En el decálogo autoficcional, la elevación es la característica que refleja esta capacidad donde el personaje de Blanco es (auto)enaltecido, con el fin de enmendar su imagen. La retórica de la memoria que permite una narración del pasado con una estructura diegética existe en *Ostia* con el tamiz que aporta la memoria prostética. Las historias de la cinematografía compartidas –y enumeradas– en la puesta tienen como objetivo inducir la lectura de la vida de los hermanos en un paralelismo cinematográfico. Esta finalidad tiene en el cadáver del escenario su cierre semántico a modo de ilusión detectivesca, efecto que se une a la confesión que la diégesis principal construye en el espectador.

En la voz enunciativa de *El hermano* se puede identificar, además de la superposición metalepsis-autoficción-retórica de la memoria, una confluencia de los niveles de verosimilitud conceptualizados por Lauro Zavala como metodología para la realización del pacto de mentira, a manera de ironía de carácter. Así, el espectador tiene desde la primera escena el nivel de verosimilitud formal como parte de un marco interpretativo. Según Lauro Zavala en su texto *Para nombrar las formas de la ironía*, “todas las formas de ironía yuxtaponen las perspectivas de hablantes, enunciados y situaciones” (60). Las formas de la ironía narrativa permiten la determinación de los niveles de verosimilitud en la historia, que a su vez admiten el pacto de mentira como recurso retórico en la autoficción.

La retórica de la memoria narrada en *Ostia* pertenece a Sergio Blanco, aunque haya una dualidad de personajes en la enunciación. Por lo tanto, los niveles de verosimilitud median la interpretación de las historias, al ser entendidos como “las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre un enunciado y un referente, por lo que, necesariamente, al ser parte de la ‘apuesta’ irónica, conllevan una intención que apela al lector implícito” (Zavala 68).

Es desde la convención de los niveles de verosimilitud que ocurre la ironía de carácter. En ella radica la lectura del pacto de mentira a manera de reflejo del autor en el personaje. Al decir de Zavala: “[...] la ironía de carácter consiste en la oposición entre lo que el personaje cree o dice ser, y lo que realmente es” (67). A partir de aquí podemos identificar el pacto de mentira, sólo si hay un pacto con el nivel de verosimilitud que el espectador ha construido por medio de la retórica de la memoria. A través del cruce de las memorias

de los hermanos emerge una ironía de carácter como expresión del pacto de mentira autoficcional. En la narración de los recuerdos como retórica de la memoria se construye la caracterización del personaje, y en esta proyección el público debe creer la versión que se le cuenta de los hechos, y el cadáver que nunca es revelado, representar simbólicamente los muchos cadáveres mencionados en la diégesis principal.

Sergio Blanco, hacia el final de la puesta, reproduce un diálogo que muestra las capas que el pacto de mentira construye a través de la ironía de carácter.

LA HERMANA. Hace tiempo que no estamos tranquilos. Los dos solos. ¿Estás escribiendo?
EL HERMANO. Sí. Un nuevo texto. Es este que tengo acá.
LA HERMANA. Me imaginé. ¿Cómo se llama?
EL HERMANO. *Ostia*.
LA HERMANA. ¿*Ostia*?
EL HERMANO. Sí. *Ostia*.
LA HERMANA. ¿Cómo la ciudad?
EL HERMANO. Sí. Como la ciudad.
LA HERMANA. Nunca estuve.
EL HERMANO. Ya sé. Está cerca de acá. A treinta kilómetros.
LA HERMANA. ¿Y la obra pasa toda ahí?
EL HERMANO. Sí y no.
LA HERMANA. ¿Y de qué habla?
EL HERMANO. De nosotros dos. De algunos momentos de nuestra historia.
LA HERMANA. ¿Qué historia?
EL HERMANO. La nuestra. ¿Te molesta?
LA HERMANA. No. Bueno... No sé. No. ¿Por qué me molestaría?
EL HERMANO. ¿Qué sé yo?
LA HERMANA. ¿Y por qué en *Ostia*?
EL HERMANO. No lo sé. Me gusta el nombre. *Ostia*.
LA HERMANA. ¿Y hay muchos personajes?
EL HERMANO. Sólo nosotros dos.
LA HERMANA. ¿Con nuestros nombres?
EL HERMANO. No lo sé. Eso no importa (Blanco 76).

En el cruce de las narraciones de los hermanos, la retórica de la memoria produce un vínculo con el espectador como recurso del dispositivo escénico. *Ostia* presenta una estructura que cierra su narración de manera circular. Con esta propuesta se realiza un *statement* que refiere a la vida compartida por los hermanos lectores, que refiere a los ciclos compar-

tidos en el pasado y a los que vendrán. La pieza ofrece una lectura que puede entenderse desde las enunciaciones de los hermanos como una autoficción, pasando antes por la metalepsis de la narración del hermano del proceso de escritura, y a su vez contando ambos sus versiones del pasado que pueden coincidir o no. La estructura elíptica de la pieza crea un efecto de incertidumbre en el espectador a medida que las discusiones de los hermanos van exhibiendo el pacto de mentira. Sin embargo, la retórica de la memoria posibilita el efecto confesional en el espectador, que descubre los niveles de verosimilitud en los que la diégesis contada asume el riesgo de exponerse ante una confesión ilusoria.

Las implicaciones entre el relato de El hermano, la retórica de la memoria y la memoria prostética tienen el fin de concretar el pacto de mentira con el espectador. Justo a través de la convención teatral que es el pacto de mentira autoficcional, puede *Ostia* realizar todas las confesiones personales sin que sean descubiertas. La conversión de la metalepsis en autoficción permite saber que vemos una historia con varios círculos concéntricos, y cada uno de ellos corresponde a la memoria de los hermanos Blanco, aunque esta conversión sólo coincida por el pacto de verosimilitud.

A manera de conclusión, podemos decir que la metalepsis se relaciona con las narraciones autobiográficas de la retórica de la memoria según su diálogo autor-diégesis. De esta relación sucede el efecto estético en el espectador: la confesión. Cuando El hermano narra la escritura de la pieza, el espectador percibe una construcción ilusoria de confesión del autor, provocando en el público la fetichización del artista que se muestra vulnerable al otro.

A partir de las estrategias discursivas del texto, la metalepsis puede fracturar su nivel de verosimilitud con el fin de convertirse en autoficción. Para Blanco, esta capacidad de transmutación de la metalepsis es lo que la vincula de manera estilística y estructural al género autoficcional. Otro de los efectos estéticos en el espectador se da a partir de la lectura de la pieza por los hermanos sin representar los hechos narrados, provocando una certidumbre, una comunión con el escucha, haciéndolo partícipe de su memoria reconstruida sin “espectacularización”, más bien desde la horizontalidad. Cuando Genette se refiere a la metalepsis autoral, boceta de un modo preciso las posibilidades irrefutables de que la metalepsis pueda ser autoficción:

[...] considero razonable destinar de ahora en más el término metalepsis a una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación (Genette 15).

La metalepsis se convierte en autoficción, ya que hay un pacto de mentira que dicta el nivel de verosimilitud a seguir. En este giro de la retórica de la memoria, y las diégesis yuxtapues-

tas, emerge el efecto detectivesco en el espectador que sigue a pie juntillas la narración de Blanco, y espera encontrar por sí mismo las huellas de una vida real detrás de las historias compartidas por los hermanos.

Tomando como referencia la función confesional del decálogo de Blanco, podemos analizar otras de sus autoficciones con el fin de encontrar (auto)citas entre los textos a manera de genealogía autobiográfica. En el ensayo *Autoficción. Una ingeniería del yo*, el dramaturgo expone que él se va construyendo en cada una de sus obras, y al mismo tiempo, filtrando los detalles de su vida de los que precisa liberarse. De igual manera, en varias entrevistas ha referido que para comprender una obra autoficcional no es imprescindible descubrir las costuras reales en el pacto de mentira.

La metalepsis está presente en varias de las autoficciones del autor, así que debiera realizarse un estudio monográfico de su estrategia discursiva para demostrar esta metodología de escritura. No son tantos los estudios que se han dedicado a investigar la obra del dramaturgo, como los que se esperarían de uno de los autores de teatro más representados en la actualidad. Quizás, si se dedicaran otros estudios a su escritura, pudiéramos perfeccionar su decálogo y comprender algunas de las particularidades de un género que tiene en Uruguay uno de sus autores genésicos en el teatro.

Fuentes consultadas

- Blanco, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2018.
- Blanco, Sergio. "Ostia". *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, núm. 177, 2015, pp. 42-77.
- Genette, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Traducido por Luciano Padilla López, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Musitano, Julia. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta Literaria*, núm. 52, 2016, pp. 103-123, https://www.scielo.cl/pdf/actalit/n52/art_06.pdf, consultado el 26 de mayo de 2021.
- Zavala, Lauro. "Para nombrar las formas de ironía". *Discurso*, núm. 13, 1992, pp. 59-83, http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_zavala.pdf, consultado el 26 de mayo de 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Documento

Portafolio fotográfico. La quinta dimensión del teatro: artes escénicas en tiempos de pandemia

Nota introductoria:

Antonio Prieto Stambaugh*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: anprieto@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v12i20.2690

Nota introductoria

A 19 meses de haber iniciado la pandemia desencadenada por el virus del COVID-19, las artes escénicas ya no son ni seguirán siendo las mismas. El encierro obligado por las medidas sanitarias impulsaron a las personas dedicadas al teatro, la danza y el performance a transitar hacia la “modalidad virtual”. ¿Cómo se han transformado las artes escénicas en su necesidad de trabajar a través de la pantalla valiéndose de lenguajes cinematográficos, videográficos y digitales? Ofrecemos aquí un portafolio de imágenes que dan pistas sobre las soluciones creativas encontradas por creadores y grupos escénicos mexicanos durante el año 2021. Solicitamos fotos de puestas en escena digital recientes a la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, a la Facultad de Teatro de esta misma universidad, así como a la asociación Área 51 Foro Escénico (de Xalapa, Veracruz) y la Compañía La Rendija, de Mérida, Yucatán. Nuestra pequeña muestra abarca obras creadas en el marco institucional, un trabajo realizado por estudiantes de licenciatura, y puestas en escena del ámbito independiente. Hay que destacar que todas las imágenes son de trabajos realizados en las ciudades de Xalapa y Mérida, fundamentales en la escena nacional descentralizada.

En un libro publicado en 1998 (con una segunda edición ampliada en 2011), la investigadora mexicana Josefina Alcázar denominó “la cuarta dimensión del teatro” a la incorporación de las tecnologías del cine y del video que transforman la percepción del cuerpo, el tiempo y el espacio escénicos, ofreciendo nuevas posibilidades de expandir el campo teatral. En ese entonces, Alcázar señalaba que el video es “un arte independiente con su propio ritmo, su propio lenguaje” que se puede usar “como recurso adicional para reforzar y multiplicar el lenguaje escénico” (180). A fines del siglo pasado, apenas se empezaban a vislumbrar las posibilidades de los sistemas cibernéticos y computacionales en el teatro. Otro investigador mexicano, Enrique Mijares, emprendió esta línea de indagación con su libro *La realidad virtual en el teatro mexicano* (1999). Mijares proponía un “realismo virtual” en textos dramáticos que

se valen de la estructura del video clip, los *talk shows* y otros formatos de la televisión para romper con estructuras lineales y explorar los lenguajes electrónicos.

Actualmente podríamos estar ante la emergencia de una quinta dimensión del teatro, en la que el video y los lenguajes digitales ya no son un mero recurso adicional, sino parte integral del lenguaje escénico. El convivio presencial fue sustituido por el *tecnovivio* digital (Dubatti), a la vez que las computadoras y dispositivos móviles se transformaron en *prótesis afectivas*, como señala Gloria Luz Godínez en el Foro “Artes escénicas en contingencia”, publicado el año pasado en la revista *Investigación Teatral*. Para Godínez, los dispositivos electrónicos y digitales se han convertido en una “segunda piel”, gracias a la cual adoptamos “cuerpos protéticos” que establecen nuevos vínculos creativos y afectivos con personas a distancia (23). A pesar de estas promisorias reflexiones, tras casi dos años de trabajo a distancia mediante plataformas digitales, todo el mundo desea recuperar el antiguo ritual de encontrarnos cuerpo a cuerpo para contarnos historias, imaginar mundos y danzar.

Hacia los últimos meses del 2021, gracias a que los índices de contagio del COVID-19 han disminuido, los teatros comenzaron a reabrir sus puertas, con estrictas medidas sanitarias. Sin duda las habilidades tecnológicas adquiridas durante la pandemia llegaron para quedarse, lo que permitirá que se sigan montando puestas en escena digitales de diversos tipos a la par de los montajes presenciales. En ese sentido, el teatro, la danza y el performance habrán ganado una *quinta dimensión* tras la severa crisis suscitada por la pandemia. Sirva el siguiente portafolio de imágenes como testimonio del ingenio y la creatividad que demostraron durante estos meses colegas que ejercen la actuación, la dirección escénica, la dramaturgia y el diseño visual.

Fuentes consultadas

Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. Segunda edición. México: CITRU, INBA, Conaculta, 2011.

Dubatti, Jorge. “Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica”, en “Foro Artes escénicas en contingencia”. *Investigación Teatral*, vol. 11, núm. 18, 2020, 18-21. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2649/4596> consultado el 1 de octubre de 2021.

Godínez, Gloria Luz. “Prótesis afectivas”, en “Foro Artes escénicas en contingencia”. *Investigación Teatral*, vol. 11, núm. 18, 2020, 22-25. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2649/4596> consultado el 1 de octubre de 2021.

Mijares, Enrique. *La realidad virtual en el teatro mexicano*. México: CNCA, Ediciones Juan Pablos. 1999.

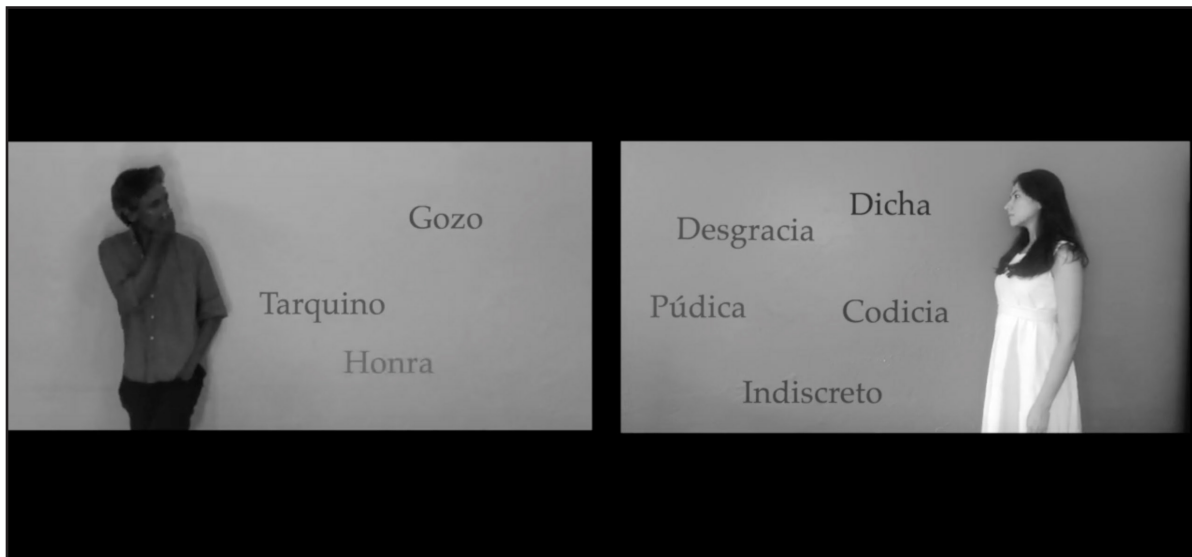
Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana



El Mandarín. Un relato sobrenatural de Eça de Queiroz (escena del capítulo 3). Dirección de Geovani Cortés; guion de Luis Mario Moncada. En la imagen Jorge Castillo como Ti Chin-Fu. Estreno 12 de febrero del 2021, Xalapa, Veracruz. Imagen archivo de la Orteuv.



La catastrófica alianza del señor M y la señora R. Texto y dirección de Martín Zapata; diseño visual y fotografía de Sebastián Kunold; vestuario y maquillaje de Adriana Duch. En la imagen Adriana Duch como la señora R. Estrenada en plataformas digitales el 20 de agosto de 2021. Fotografía cortesía de Sebastián Kunold.



Lucrecia, de William Shakespeare. Traducción de José Luis Rivas; dirección de Luis Mario Moncada; actuación de Freddy Palomec e Iris Ladrón de Guevara. Estreno 9 de octubre del 2020, Xalapa, Veracruz. Foto archivo de la Orteuv.



Díaz Mirón y Cía. La serie. Concepto y guion de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio; dirección de Luis Mario Moncada. En la imagen Iván Ontiveros como Salvador Díaz Mirón. 2020, Xalapa, Veracruz. Foto archivo de la Orteuv.

Facultad de Teatro UV

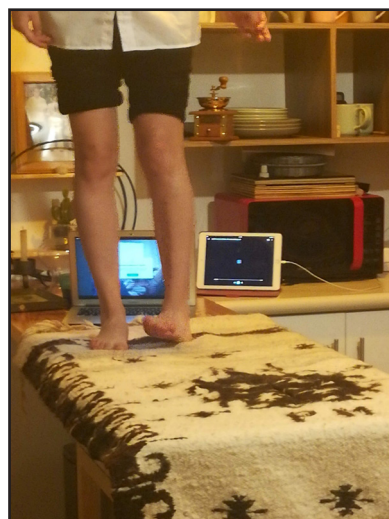


Los mendigos, de José Ruibal, Adaptación audiovisual y dirección de Rubén Reyes. En la imagen, Emilio A. Martínez Marín como Lagarto. Diseño de máscara y vestuario: Emilio A. Martínez Marín. Producción de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (grupo “Taller práctica escénica C”). Estreno 21 de mayo de 2021 mediante plataformas digitales. Fotografía de Rubén Reyes.



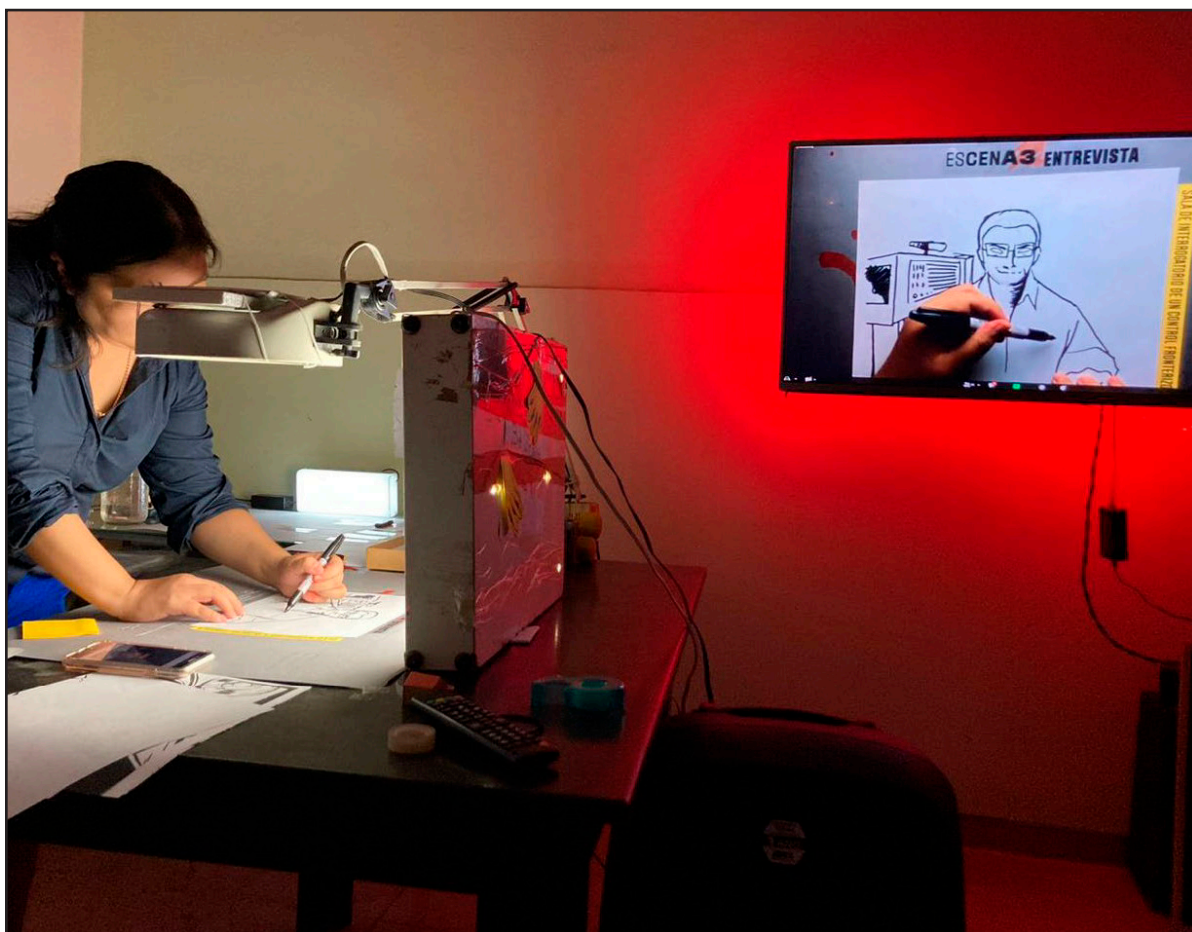
Los mendigos, de José Ruibal, Adaptación audiovisual y dirección de Rubén Reyes. En la imagen, Daniel Hernández Hurtado como Asno. Máscara por Mario Mendoza (“Transce”); diseño de vestuario de Daniel Hernández Hurtado. Producción de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (grupo “Taller práctica escénica C”). Estreno 21 de mayo de 2021 mediante plataformas digitales. Fotografía de Guadalupe Gaspar Ramírez.

Área 51 Foro Teatral



Ítaca, bitácora de viaje, escrita y dirigida por Saúl Enríquez. Actuación de Ana Lucía Ramírez. Estreno online en marzo 2020, Xalapa, Veracruz. Área 51 Foro Teatral.

Compañía La Rendija



Tulum Tulum, de María José Pasos, narrativa gráfica en tiempo real. Dirección de Ulises Vargas. En la foto, Carmen Ordóñez, diseñadora y artista visual de la obra. Estreno el 19 de septiembre de 2020 en el marco de “Escena Sur: Lecturas en Zoom” de Teatro de la Rendija, Mérida Yucatán. Fotografía de Laura Sánchez.



Niña de maíz y sal, dramaturgia y dirección por Mabel Vásquez. Obra de teatro de papel en maya y español, para público infantil. En la imagen, “detrás de cámaras” de la videograbación de la obra. 2020, Teatro de La Rendija, Mérida Yucatán. Fotografía de Erik Soto.



Picnic, conceptualización de Raquel Araujo; dirección de Raquel Araujo y David Hurtado. Experiencia inmersiva de recorrido transmitido en tiempo real vía redes sociales. En las imágenes, escenas de Las Cazadoras, dos perritas que graban sus recorridos con cámaras montadas en sus lomos, los espectadores ven la acción desde su punto de vista. Estreno 4 de agosto de 2021 en el 2º ANTI Festival de la Asociación Nacional de Teatros Independientes. Foto de Óscar Urrutia Lazo.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Testimonio

Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Carlos Martin Vélez Salas*

* Trinity University, Estados Unidos.
e-mail: cmartinvelez@gmail.com

Recibido: 30 de agosto de 2020

Aceptado: 20 de octubre de 2020

Doi: 10.25009/it.v12i20.2691

Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Resumen

En este testimonio expongo proposiciones con la finalidad de realizar un análisis de mi experiencia etnográfica con integrantes del teatro del grupo peruano Cuatrotablas. Tomo en consideración conversaciones pedagógicas, comunicaciones por medios electrónicos, una entrevista formal con el desaparecido director del grupo Mario Delgado Vásquez (1947-2016), los hallazgos de un estudio etnográfico con la última generación de actores, así como mis anotaciones etnográficas y documentos relacionados con la producción artística del grupo. Al final, planteo una reflexión y acciones para la mayor inclusión de estos aprendizajes teatrales en mi labor como profesor de español a nivel universitario en San Antonio, Texas.

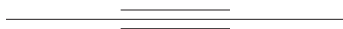
Palabras clave: teatro de grupo; formación actoral; etnografía; Lima; Perú.

Towards creative freedom: my ethnographic experience with the Peruvian theatre group *Cuatrotablas*

Abstract

In this article I state propositions in order to offer an analysis of my ethnographic experience with members of the Cuatrotablas Peruvian theatre group. To achieve this objective, I take into consideration pedagogical conversations, electronic messages, a formal interview with the group's director Mario Delgado Vásquez (1947-2016), the findings of an ethnographic study the group's actors, my ethnographic annotations and documents related to the artistic production of this group. I elaborate a set of reflections and actions that can be brought to my theater-based lessons as a teacher of Spanish at the college level in San Antonio, Texas.

Keywords: group theatre; actor's training; ethnography; Lima; Peru.



Proceso hacia la libertad creativa: Reflexiones de mi experiencia etnográfica con el teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Introducción

Mis primeras experiencias con el teatro peruano sucedieron esporádicamente cuando era estudiante de educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima y antes de migrar a los Estados Unidos en los años 90. Enmarcados en una situación de violencia originada por el grupo terrorista Sendero Luminoso (SL), a fines de los años 80 los peruanos vivíamos con miedo e inseguridad política ante la situación de guerra civil originada por este grupo subversivo. Los estudiantes sanmarquinos éramos invitados a pertenecer a SL, puesto que muchos de sus miembros estudiaban en el campus universitario. En esta coyuntura de caos social recuerdo haber conocido al desaparecido crítico teatral peruano Hugo Salazar del Alcázar (1954-1997), en un conversatorio sobre la crisis social en las artes. Más adelante lo encontraría, luego de ver *Calígula contra proceso* en 1996, del director Bruno Ortiz, en el teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú, localizada en el centro de Lima. Me sentí sorprendido ante la temática del poder y la propuesta irreverente acorde a la situación sociopolítica del país, así como la enigmática representación de la protagonista Sofía Rocha. Con Salazar y Ortiz asentamos una amistad artística común, entrelazada en conversaciones esporádicas sobre las propuestas artísticas del teatro de grupo independiente ante la subversión. Pronto empezaría a trabajar como profesor en un colegio estatal con jóvenes ávidos de sueños y guía ante un país herido; sin embargo, ante mis credenciales académicas y las ideas innovadoras en mi práctica pedagógica, percibí desconfianza por parte de algunos colegas. Como muchos peruanos en esos años, estaba concentrado en crear espacios de esperanza en mi vida personal y profesional

durante una etapa de inestabilidad social; el tiempo pasó rápidamente y no alcancé a ver otras obras de tipo irreverente como las que en su momento presentaron grupos como Cuatrotablas y Yuyachkani en los años 80 y 90. A los pocos años de que el líder del grupo terrorista SL fuera atrapado y dentro de un clima de creciente desconfianza política y económica, en especial para los profesores de colegios estatales sin estabilidad laboral, con apoyo familiar logré emigrar a los Estados Unidos en el segundo lustro de los 90.

La adaptación a un nuevo hogar en el país de las oportunidades ha sido transformadora. Desde mi llegada a Michigan y mis residencias en Chicago y Iowa, antes de empezar mis estudios en Texas, mis raíces peruanas se han fortalecido, gracias a la continua comunicación con familiares y amigos; el encuentro/desencuentro con otros seres humanos diferentes o similares lingüística, étnica y culturalmente en diferentes situaciones, ha sido una fuente de inspiración en mis actividades pedagógicas. En el Medio Oeste estadounidense, enseñé cursos básicos e intermedios de español, en los cuales los estudiantes escribían y representaban un performance final con temas relacionados a los objetivos al curso. Durante los años de mis estudios doctorales en Texas, me concentré en discernir cómo los procesos históricos y sociopolíticos moldean las políticas lingüísticas y las prácticas pedagógicas de las minorías bilingües y biculturales en los colegios estatales del mundo hispanohablante, incluidos los de Estados Unidos. En ese período, Bruno Ortiz visitó San Antonio, como parte de su trayecto a Dallas, para presentar una ponencia sobre teatro peruano. Gracias a él conocí más detalles sobre la repentina muerte de Hugo Salazar, con quien había perdido contacto unos años antes.

En 2008, mientras gozaba de mi primera posición académica como profesor de español e inglés como segunda lengua en Kentucky, decidí retomar mi interés pedagógico en el uso del performance dentro de mis cursos en todos los niveles. Comencé a investigar materiales: tanto manuales que incorporaban métodos teatrales como artículos basados en la enseñanza de aprendizaje de lenguas. Comprendí que mi pedagogía comunicativa fomentaba un encuentro efectivo en clase, dado que los estudiantes disfrutaban crear situaciones orales que escribían y que representaban. Noté también que debía sistematizar el proceso de esas performances finales como lo haría un director de teatro. Los libros que encontré publicados en inglés documentaban esta práctica o algunas similares, pero esta no fue aplicada a la lengua española sino hasta más adelante, cuando su uso se hizo relevante en la enseñanza de idiomas en Estados Unidos, particularmente en el español como segunda lengua o lengua extranjera. En resumen, las actividades dramáticas ya eran parte de mi quehacer profesional y, en ese entonces, después de un año, dieron un giro hacia el teatro peruano.

Fue en 2009, con la visita de Bruno Ortiz a la universidad, para publicitar su película *Rehenes* y ofrecer un taller sobre “construcción de personajes”, que tuve la oportunidad de entender y conversar más sobre su trabajo como director de cine y teatro. Luego de sus observaciones y sugerencias sobre cómo emplear ejercicios dramáticos en mis clases de

español, me aconsejó explorar el trabajo actoral y artístico del grupo peruano Cuatrotablas. Ortiz había colaborado con Mario Delgado organizando el IV Encuentro Ayacucho de Teatro de Grupo el año anterior. Asimismo, mencionó las investigaciones del renombrado profesor peruano Luis Ramos-García de la Universidad de Minnesota, quien había editado un libro sobre Mario Delgado y Cuatrotablas y que también había organizado eventos con teatristas peruanos en su institución educativa.

Algunos meses después de la partida de Ortiz, logré conseguir el libro *La nave de la memoria*, de Mario Delgado, editado por Ramos-García. En él encontré diferentes reflexiones de los procesos de formación actoral del grupo durante más de 30 años de actividades artísticas. Esta lectura –aunada a otras similares sobre teatro latinoamericano que leí en esa época– me llevó a entablar una conexión profesional con el reconocido director, por lo cual aproveché los viajes personales que realizaba desde 2009 para ayudar al cuidado de mi mamá en Lima. A partir del año 2010 y por intermedio de Bruno Ortiz, establecí una comunicación constante con Delgado, centrando mi interés en comprender el proceso de formación actoral en Cuatrotablas, hasta su partida en octubre de 2016.

Análisis de mi experiencia etnográfica con el grupo Cuatrotablas

Los seis años de mi experiencia etnográfica (2010-2016) incluyeron mi colaboración y amistad con Mario Delgado, mi observación de la formación del último grupo de actores entrenados por Delgado entre 2013-2015 y al que se denominó *Laxion*, la observación de ensayos, las visitas de actores invitados, la participación de cursos de teatro del grupo para profesores y la participación en actividades del grupo.

Para el análisis, procedo de la siguiente manera: planteo cinco proposiciones cuyo fin es enmarcar los temas principales de aprendizaje; estas proposiciones se entrelazan con la entrevista a Mario Delgado en diciembre de 2015 y con las entrevistas a los actores de la última generación –Wendy Chávez, Julio Matos y Edith Palomino–, participantes en un estudio etnográfico de formación actoral que realicé de 2013 a 2015. Del mismo modo, entrelazo estas proposiciones con los efectos de aprendizaje después de mi regreso a Estados Unidos.

1. Generosidad y organización como principios del grupo

Entusiasmado por ver la dinámica de uno de los grupos más representativos del teatro de grupo independiente latinoamericano y que crea una práctica de la libertad donde confluyen lo comunitario, la larga duración y el cuerpo en el caso de Cuatrotablas, según la investigadora

de teatro Magaly Muguercia (71), llegué a conocer personalmente a Mario Delgado cuando era director de teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, en 2011. En la primera conversación que tuvimos le detallé el uso de los performances en mis cursos; a él le agradó esta práctica y me comentó que el teatro es un performance estructurado. También fue la primera vez que me sentí bienvenido, no solo por parte del insigne director, sino también por Flor Castillo y José Miguel de Zela, profesores del grupo Cuatrotablas, sin mencionar el agradable trato de los alumnos de la octava generación de actores en formación. A su vez, fui testigo de la organización semanal y mensual de eventos coordinados y dirigidos por Delgado. En mis conversaciones posteriores, y ya instalado en una residencia artística del Museo Metropolitano de Lima, comprobé una vez más la capacidad organizativa de Delgado, cuando planificó el evento Teatro e identidad peruana, en septiembre de 2012.

Esta organización también se asociaba a la puntualidad y asistencia periódica de los actores a los ensayos del grupo. Generosamente, Delgado y los actores de la última generación me permitieron llevar a cabo el estudio etnográfico “Reflexiones actorales en el último grupo de actores de Cuatrotablas” con el objetivo de identificar los principales efectos del método de formación en los actores luego de tres años (2013-2015). Mi observación no estructurada del entrenamiento de los actores con el método ya había empezado desde 2011.

Un aspecto de la magnanimidad del grupo se ve reflejada cuando Julio Matos menciona que Cuatrotablas es un lugar de confluencia donde muchos otros actores vienen a compartir sus experiencias, a regalar y recibir. También enfatiza que uno no debe olvidar que ser generoso implica comprometerse a devolver lo que ha aprendido sin un ingreso monetario de por medio, y finaliza: “si todos los grupos y actores importantes de la comunidad teatral peruana practicasen la retribución, de seguro ésta sería una comunidad fuerte” (Matos, entrevista).

Igualmente, en este periodo Delgado compartió conmigo varios textos y citó autores especializados en entrenamiento actoral, actuación y un libro sobre la influencia de Stanislavski en Perú. Su capacidad de discutir y ampliar temáticas estaba siempre acompañada por una biblioteca selecta en estos temas especializados del teatro. En una de las aplicaciones del trabajo grupal de *Cuatrotablas* que aprendí en Lima, recuerdo haber contactado a un dramaturgo de origen mexicano y a una líder de la iglesia católica de Owensboro, con la finalidad de que el primero escribiera una obra sobre los efectos del uso del alcohol entre los jóvenes hispanos en Estados Unidos. En colaboración con la profesora de teatro, pudimos organizar los ensayos de la lectura dramática de la obra en forma conjunta con mis estudiantes avanzados de español y algunos miembros de la iglesia de Owensboro. La lectura que se realizó en el campus de la Universidad de Texas en abril de 2013 fue todo un éxito y contó con la presencia de miembros de la comunidad y de estudiantes universitarios. Esta experiencia pedagógica externa a mis clases de español me ayudó a comprender el potencial de un teatro de grupo en la comunidad (ver Imagen 1).



Imagen 1. *Performance después de curso para profesores*, 2014, Lima. Foto de Carlos Martín Vélez Salas.

2. Concentración como fase más laboriosa del método

Uno de los temas de aprendizaje más notorios ha sido entender que la fase de concentración es la que toma más tiempo. Complementando la información obtenida en publicaciones sobre el método de formación y de la entrevista personal con Delgado, el director menciona que las etapas de entrenamiento físico y dramático constan de cuatro estadios: concentración y calentamiento, aprendizaje, construcción y creación o improvisación. El director menciona que los actores deben partir de la concentración para hacer un diagnóstico de su peso, su equilibrio, su capacidad de oír, de ver, de escuchar y de estar conscientes de su espacio para inmediatamente hacer un pronóstico de lo que quieren lograr en su calentamiento de ejercicios físicos. Esta fase es la que puede tomar más tiempo, ya que el actor debe constantemente hacer un autodiagnóstico y preguntarse qué está pensando y cómo se siente emocional y físicamente. “El proceso que más demora es la concentración” (Delgado, entrevista).

Delgado nos recuerda que el proceso de formación en las cuatro primeras generaciones actorales duró siete años: tres de entrenamiento físico y cuatro años de práctica escénica. Seguidamente, los actores confrontan y cuestionan su grado de consciencia y el dominio de las naturalezas física y mental, utilizando los ejercicios físicos aprendidos en la fase anterior. Su objetivo primordial es aprender y aprehender con todo el cuerpo. En la construcción, se inicia una secuencia de acciones que serán útiles para una profundización rigurosa de la naturaleza física, con el objetivo de vencer automatismos cotidianos a través del uso de una técnica no cotidiana. En la creación o improvisación se pone a prueba la capacidad de riesgo, confianza y concentración.

En la fundamentación de esta praxis pedagógica, Delgado ha mencionado al teatro físico de Grotowski y Barba, cuyas premisas han sido adaptadas al método del grupo (Asociación de Investigación Actoral Cuatrotablas). Dentro de mis observaciones con la formación actoral de *Laxion* comprobé estas etapas entrelazadas unas con otras en los ensayos; la concentración llevaba a la repetición de acciones y cambios de voz, por ejemplo. Gracias a mi experiencia etnográfica con Cuatrotablas, uno de los principios que he establecido en mis clases de español es el de resaltar la concentración, la presencia y la escucha hacia el otro como elementos centrales de las interacciones con los demás. También he conjeturado que la adaptación de los procesos de formación actoral profesional del teatro independiente a la enseñanza del español debe ser limitada a las situaciones dramáticas que favorezcan los objetivos del curso. El autodiagnóstico y reflexiones personales y grupales de las performances son ingredientes fundamentales de mi praxis pedagógica.

3. Método físico como ordenador de emociones

Un tercer tema de aprendizaje es que el método de entrenamiento físico permite ordenar las emociones en los actores. En la entrevista, Delgado enfatiza que, para improvisar, los actores tienen que formar acciones físicas que tengan sentido y estén libres de automatismos cotidianos, proceso que se logra mediante una metodología reflexiva. Este tema es mencionado por los tres actores entrevistados. Chávez señala que aprendió a controlar sus emociones cuando analizó cuidadosamente sus acciones en las obras estrenadas. Por su parte, Matos comenta que trabajó con un método efectivo para la conciencia del actor dentro del espacio reflexivo del teatro laboratorio de Cuatrotablas. Finalmente, Palomino indica que con el entrenamiento pudo integrar y reconocer que las emociones son parte de una mutación continua de diferentes acciones, lo que implica un equilibrio emocional, mental y físico.

Este tema me ha presentado varios desafíos en mis cursos de español, especialmente porque sólo duran 16 semanas. De forma general, he intentado que mis alumnos imaginen

situaciones en las que haya una interacción donde el cuerpo esté en movimiento, como en un gimnasio. Las representaciones breves o finales incluyen movimientos físicos y variaciones de voces ligadas a personajes creados por los mismos estudiantes. Una de las aplicaciones de mi investigación etnográfica en relación con este tema consistió en la lectura dramática de una pequeña obra de teatro basada en *Los Ríos Profundos*, de José María Arguedas, creada por el grupo Cuatrotablas. En la segunda parte de un curso de introducción a la literatura hispánica en diciembre de 2014, los estudiantes leyeron el texto y lo contextualizaron con los conceptos de la primera parte del curso. Aprendieron una canción en quechua, que cantaron varias veces en la lectura dramática, acompañada de desplazamientos físicos dentro del salón de clase. Los estudiantes reaccionaron positivamente a esta representación de la vida en los andes peruanos en una lectura dinámica, física y vocal de una obra teatral. Recuerdo ahora, con agrado, haberle mostrado el video que filmé de aquella lectura dramática a Mario Delgado durante mi viaje a Lima en diciembre de 2014. Se alegró de la lectura del grupo, así como de que cantaron la canción moviéndose en el espacio por algunos momentos. El director me aconsejó que incrementara las lecturas dramáticas con más movimientos físicos por parte de los alumnos.

4. La determinación grupal para la representación escénica

Un cuarto tema de aprendizaje corresponde a la determinación y seriedad de los actores para el estreno de las obras dentro de sus tres años de entrenamiento (2013-2015). En la entrevista, Delgado postula que esta actitud tiene su génesis en el sentido de identidad de los actores en relación con el grupo Cuatrotablas, que es una asociación de investigación actoral consolidada en el teatro independiente peruano con más de cuatro décadas de vida institucional. En este sentido, Delgado menciona lo siguiente: “Estoy sorprendido por la seriedad, una seriedad que yo no había visto, una seriedad frente a su trabajo y convicción” (Delgado, entrevista). Con respecto a la práctica escénica, el grupo fue disciplinado para repetir la estructura de los guiones de *Los Ernestos* y *Hamlet*. Con la primera obra, Delgado destaca que el grupo construyó su propia versión grupal con seriedad y convicción, sometiendo a la disciplina del entrenamiento. Para la práctica escénica de *Hamlet*, el grupo tuvo experiencias previas con el montaje de dos obras que afianzaron su preparación para interpretar dicha pieza. En cuanto a la dirección de *Hamlet*, Delgado ofreció más libertad al grupo, reuniéndose pocas veces en los ensayos con los actores y tres actores invitados más. Según el actor Julio Matos, el grupo experimentó todas las etapas del método cuando se entrenaron para *Los Ernestos*: aprendieron la obra, la construyeron y la improvisaron hasta hacerla propia. Con el entrenamiento adecuado y la determinación necesaria, Matos



Imagen 2. Entrenamiento de actores de Laxion, 2014, Lima.
Foto de Carlos Martín Vélez Salas.

aprendió que un clásico puede ser llevado a escena con mayor desenfado y frescura, centrándose en un mensaje claro y el uso de vestuario simple (Matos, entrevista).

Resulta indudable la seriedad y la voluntad del grupo para la exitosa puesta en escena de obras teatrales. En mi trayectoria profesional, entrelazada con mi estudio etnográfico con el grupo Cuatrotablas, he comprobado la capacidad creativa de los estudiantes para trabajar conjuntamente en sus intervenciones durante un semestre determinado. He creado instrucciones para trabajar la claridad del español, el uso de la voz, el cuerpo y la creatividad dentro de situaciones específicas que sirven como una revisión de los temas y estructuras gramaticales del curso (ver Imagen 2). Con esta técnica se han obtenido representaciones cortas ampliamente ingeniosas y se han enriquecido considerablemente con la práctica de mi labor pedagógica en Kentucky y Texas (Vélez Salas).

5. Método como transformador de valores y de transcendencia

El último tema de aprendizaje está asociado a los efectos transformadores generados a partir de los valores personales de los actores y, al mismo tiempo, a las virtudes peruanas y al trabajo del actor en el futuro, tal como lo describen Chávez, Matos y Palomino en las entrevistas realizadas. Chávez menciona que el entrenamiento grupal le otorgó una visión más extensa del teatro, le ayudó a impulsar su voz en el canto y a profundizar sus raíces

peruanas y universales, a la vez que obtuvo la posibilidad de descubrirse como actriz. A la fecha de terminado este artículo, Chávez es estudiante de teatro en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático y forma parte de una agrupación teatral en Lima.

Por su parte, Matos señala que el entrenamiento le permitió conocer la diversidad cultural y lingüística de Perú a través de otros actores. En este momento, Matos es profesor de teatro en un colegio secundario de Lima. Finalmente, para Palomino la asociación de teatro como acción, juego y salvación se profundizó durante su entrenamiento entre 2013 y 2015. La actriz comenta: “la formación actoral es ante todo un reconocimiento humano de nuestra voz y cuerpo, de cada estado en que el hombre se manifiesta” (Palomino, entrevista). Considera que su formación responde a un proceso de integración (un espacio de impulso y apoyo) y que el resto es camino propio. Actualmente, Palomino es integrante de una agrupación teatral y estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. Al final de la entrevista, Delgado señala lo siguiente: “el actor tiene que dar algo más, tiene que trascender...” (Delgado, entrevista). Para lograr este objetivo, el director explica que después de cumplir su entrenamiento actoral, los actores deberán formarse como gestores culturales, líderes y directores.

Es indudable el efecto que la representación de una obra teatral tiene entre mis estudiantes, respecto al aprendizaje de la lengua española y al conocimiento del contexto cultural. En las dos oportunidades en que mis estudiantes leyeron obras dramáticas como una actividad comunitaria o como una labor final del semestre, expresaron haber incrementado su conocimiento de las costumbres y dinámicas culturales de la comunidad mexicana en Estados Unidos, así como de la vida de los hablantes de quechua en los andes peruanos.

Apuntes finales: el proceso hacia la liberación creativa

En tiempos de pandemia, y al momento de esbozar reflexiones finales sobre mi continuo proceso hacia la liberación creativa como profesor de español en los Estados Unidos, empiezo por agradecer la amistad que me brindó el recordado director Mario Delgado, así como la hospitalidad de los actores de este último grupo de formación. Sin el apoyo de estos héroes del teatro peruano independiente no habría podido investigar los procesos de creación y de entrenamiento actoral durante el periodo de 2010-2016. Observar y participar de sus ensayos y conversaciones fue revelador para entender no sólo los efectos del método de formación actoral, sino también para habitar temporalmente las vidas de otros compatriotas peruanos en obras como *El banquete de Mariátegui*, *Los Ernestos*, *Los ríos profundos* y *La nave de la memoria*. Estas obras de adaptación y creación colectiva se han centrado en una revisión de la memoria histórica del Perú, así como de las realidades e identidades peruanas, detalladas por autores como José Carlos Mariátegui, César Vallejo y José María Arguedas.

Agradezco también a mi alma máter, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la cual organizó conversatorios académicos dentro de los años del caos terrorista. En uno de ellos, Mario Bunge manifestó que el profesor también era un actor, ideas que luego aparecieron en forma de artículo en *El Comercio* de Lima (Bunge 9). En otro evento, Hugo Salazar defendió la creación teatral en tiempos de violencia. Finalmente, agradezco los consejos de Bruno Ortiz para contactarme con Mario Delgado. Después de la partida del maestro, en octubre de 2016, seguimos extrañando su presencia inspiradora y liderazgo vital. A pocos meses de la conmemoración de los 50 años de fundación de Cuatrotablas, a todos los asociados con el grupo nos corresponde honrar su generosidad y legado artístico y de formación actoral en el Perú.

Mi proceso hacia una liberación creativa me lleva, por ahora, a una reflexión final y la planeación de acciones próximas. Actualmente comprendo mejor el hecho de que todo proceso creativo independiente tiene sus etapas y sus contextualizaciones sociales, políticas, históricas y lingüísticas. El efecto de observar y ser partícipe en la vida artística de *Cuatrotablas* –así como en su organización, método de entrenamiento, seriedad de trabajo y transformaciones de valores– me conduce a una primera acción con el grupo peruano: me uniré a los actores con la finalidad de ser parte de una o varias representaciones durante la celebración de los 50 años de la creación del grupo en septiembre de 2021, año en el cual también celebraremos 200 años como nación libre e independiente. El segundo trabajo se origina dentro de los efectos de las representaciones de la identidad peruana del grupo en las obras *Los ríos profundos* y *El banquete de Mariátegui*, para analizar los conceptos de identidades peruanas bilingües y biculturales en la sierra y la selva. Esta acción consistirá en diseñar un curso avanzado de español, tanto presencial como en línea, para los alumnos que estén interesados en expandir sus habilidades interculturales y afianzar sus capacidades sociolingüísticas y comunicativas con el español peruano y andino, por medio de representaciones finales inspiradas en las obras mencionadas anteriormente.

Estas actividades se adecuarán a las nuevas formas y retos de encuentros virtuales teatrales, dada la pandemia mundial del COVID-19. Revisaré la literatura sobre entrenamiento del actor, especialmente en el contexto latinoamericano y de los testimonios de teatristas peruanos destacados como parte de la historia del teatro en Perú. Asimismo, haré un llamado a sistematizar con rigurosidad los estudios teatrales peruanos dentro de reflexiones teatrales importantes de la pedagogía teatral. El curso en español se diseñará tomando en cuenta las intersecciones de la literatura sobre multilingüismo, epistemologías del sur, corrientes descolonizadoras en la enseñanza de segundas lenguas por medio del teatro y de perspectivas de doble literacidad comprometidas en los programas de español en Estados Unidos.



Imagen 3. Representación de la obra *“Los Ríos Profundos”* de Cuatrotablas, 2014, CASLIT, Lima. Foto de Carlos Martín Vélez Salas.

Mi proceso hacia la liberación creativa en mi práctica pedagógica, como parte de mi labor profesional como profesor de español bilingüe y multicultural en Estados Unidos, aún continúa y ahora se adapta a las nuevas estrategias digitales. Dentro de mis propias posibilidades he adaptado las lecciones aprendidas sobre el teatro independiente y la formación actoral del grupo Cuatrotablas. La investigación-acción del uso del teatro y las acciones dramáticas dentro de las clases de español con estudiantes bilingües (o de herencia de otras lenguas como el quechua y el español en Estados Unidos y en el Perú) en contextos universitarios se ha convertido en un interés académico primordial después de esta experiencia etnográfica (ver Imagen 3). Sigo convencido de que los aprendizajes de esta práctica me ayudarán a cumplir las acciones propuestas para seguir diseñando espacios creativos de reflexión dentro de mis alumnos. Encontrar y colaborar con directores como Mario Delgado y sus actores será un eje fundamental en ese proceso.

Fuentes consultadas

- Asociación de Investigación Actoral Cuatrotablas. “Método: Definición, Fases y Etapas”. *Cuatrotablas Perú*, 10 de setiembre de 2014, <http://www.cuatrotablas.net/?q=no-de/153>, consultado el 13 de agosto de 2020.
- Bunge, Mario. *La Universidad como teatro*. *El Comercio*, 1992, p. 9.
- Chávez Espinoza, Wendy Johana. Entrevista personal. 12 de marzo de 2016.
- Delgado Vásquez, Mario. Entrevista personal. 25 de diciembre de 2015.
- Matos Pacheco, Julio Alejandro. Entrevista personal. 27 de diciembre de 2015.
- Muguercia Arias, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2018.
- Palomino Chuchón, Edith Flor de María. Entrevista personal. 02 de febrero de 2016.
- Vélez Salas, Carlos M. “El uso del performance como práctica pedagógica en la clase de español en Estados Unidos”. *Revista Flores de Nieve*, vol. 22, núm. 44, 2020, http://www.floresdenieve.cepe.unam.mx/articulo.php?id_art=911, consultado el 30 de junio de 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Testimonio

La propuesta artística de Gitanos Teatro: contrastes y transformaciones

Rafael Sandoval Roquet*

* Universidad Veracruzana, México.
e-mail: gorco_rafa@yahoo.com

Recibido: 05 de noviembre de 2020

Aceptado: 15 de diciembre de 2020

Doi: 10.25009/it.v12i20.2692

La propuesta artística de Gitanos Teatro: contrastes y transformaciones

Resumen

A través de un relato etnográfico del desarrollo del proyecto colectivo Gitanos Teatro, en este trabajo se reflexiona sobre los procesos contradictorios de transformación en sus integrantes, originalmente estudiantes de teatro en la Ciudad de México. Se aborda la emergencia de una identidad artística forjada en la academia institucional y su desestabilización, para generar horizontes alternativos en la concepción del arte y su sentido en el ámbito comunitario.

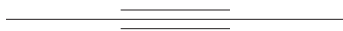
Palabras clave: interculturalidad; comunidad; descolonialidad; arte; indígenas; México.

The artistic project of Gitanos Teatro: contrasts and transformations

Abstract

This article employs an ethnographic perspective to discuss the development of the Gitanos Teatro collective project, which originated with theatre students in Mexico City. The author reflects on the contradictory processes of transformation of its members, whose artistic identity was shaped in the academic and institutional context. The young members of the group eventually challenged and destabilized this context, leading to an alternative conception of art and its sense at within grassroots communities.

Keywords: interculturality; community; decoloniality; art; indigenous; Mexico.



La propuesta artística de Gitanos Teatro: contrastes y transformaciones

La intención de este trabajo es describir y reflexionar sobre un proceso de reconocimiento, toma de conciencia y transformación de una colectiva¹ artístico-escénica llamada Gitanos Teatro. Desde la base empírica de ocho años de labor con este grupo fundado por estudiantes de teatro en la Ciudad de México, propongo un discurso sensible, organizado y vital, para dar cuenta del camino largo, lento, contradictorio y ambivalente (en términos de Mignolo, “Reconstitución” 27), de personas entregadas al teatro. Se trata de creadoras y creadores que se formaron en un entorno urbano, académico/institucional y occidentalizado, que a través de una serie de experiencias comunitarias (y por lo tanto subalternas), eligieron transitar por la vereda *desoccidentalizante*, descolonial, intercultural, utópica y posible.

De acuerdo con las vivencias, confrontaciones y hallazgos de Gitanos Teatro a lo largo de más de 10 años de actividad escénica, sus integrantes hemos llegado a establecer cinco ejes de trabajo, normativos, éticos, políticos y organizacionales: “aprendemos y desaprendemos unos de otros”, “horizontalidad y consenso”, “construcción colectiva”, “descentrali-

¹ Al utilizar el término “colectiva”, en lugar de “colectivo”, para referirme a las agrupaciones con organizaciones desjerarquizadas, autónomas y autogestivas, me ciño al posicionamiento político que manifiesta Gitanos Teatro en este sentido. Últimamente las fundadoras de esta agrupación han enunciado su auto-denominación grupal de esta manera. Más adelante lo combinaré con el término “colectivo” para referir los estadios anteriores en que Gitanos Teatro aún no utilizaba la locución “colectiva”.



Imagen 1. Durante la presentación de *El viaje de Rita*. Lugar: Rejogochi, municipio de Guachochi, Sierra Tarahumara. Año: 2013. Fotografía: Sara Alcantar. Archivo Gitanos Teatro.

zación del arte” y “arte como trinchera”.² La adopción de estos fundamentos, como estos mismos en sí, suponen los índices más claros del desarrollo y la transformación de estas artistas y su proyecto. El siguiente relato será estructurado considerando las experiencias más significativas que han derivado en la consolidación de estos principios, denominados en su conjunto como el *Manual del Buen Gitano* (GIT).

La noción de interculturalidad crítica enmarca la concepción escénico-artística de Gitanos Teatro y sus miembros como producto de la organización y conceptualización general de su experiencia. De acuerdo con Catherine Walsh (78), entiendo este concepto en referencia al proceso y proyecto medular de intercambio intersubjetivo y de transformación epistemológica descolonial de esta colectiva teatral, a través de su interacción comunitaria y artística a lo largo de su historia (ver Imagen 1). La identificación y adopción de la interculturalidad crítica ha sido el hallazgo que ha permitido a esta agrupación comprender su camino de contrastes y transformaciones desde el nicho académico que conformó su concepción artística inicial, y su progresiva desestabilización como consecuencia de las diversas experiencias escénicas, que les ha llevado a comprender y practicar su actividad de un modo diferente.

² Además de mi experiencia con Gitanos Teatro, la información que reúno aquí proviene de charlas, intercambios y entrevistas personales con Mireya Álvarez y Jessica Moreno, fundadoras de la colectiva, así como de su tesis de licenciatura, aún inédita, donde realizan una descripción y conceptualización de toda su experiencia con la agrupación. Este trabajo está siendo revisado actualmente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La información extraída de este documento la referiré con el abreviado GIT.

“Una corazonada sin forma”³ o “dejar el camino por coger la vereda”⁴

La colectiva Gitanos Teatro se originó esencialmente con las figuras de Jessica Moreno y Mireya Álvarez, durante el tiempo que realizaban estudios en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDYT) de la UNAM, en la primera década del siglo XXI. Si bien la agrupación ha contado con distintos integrantes y colaboradores que han fluctuado a lo largo del tiempo, el eje de sus proyectos y propuestas ha sido este par de creadoras.

Durante su tercer año de carrera, en 2006, Jessica recibió la invitación de Zalihui, una asociación civil que trabajaba en la sierra mazateca de Oaxaca, para presentar una obra en una de las comunidades: San Jerónimo Tecóatl. Junto a Mireya organizaron a un grupo de compañeros aprovechando lo que representaba la gran oportunidad de ganar experiencia como actrices y actores, que en su concepción artística suponía ensayar sus técnicas y procesos de formación en un espacio propicio: el reto de construir una obra, viajar, actuar al aire libre, sin la presión de la crítica calificada, sin el público escudriñador del teatro capitalino ni el compromiso con estándares de calidad de un espacio hegemónico y legítimo del “arte teatral”.

Emocionadas, tomaron un cuento y lo adaptaron para la escena, lo ensayaron y le pusieron música, confeccionaron vestuarios, consiguieron materiales para la utilería, tratando de hacerlo todo de acuerdo con sus aprendizajes para tener una “obra de teatro de calidad”. El Circo Gitano –primer nombre que llevó la agrupación– llegó a San Jerónimo Tecóatl donde hallaron las primeras discordancias entre el panorama teatral ofrecido en la academia (ENAT y CLDYT) y la actividad escénica comunitaria. La función se anunció a cierta hora, a partir de lo cual se organizaron para contar con suficiente tiempo en la planeación y distribución del espacio escénico que utilizarían, que era la cancha de basquetbol de la escuela, y para calentar apropiadamente el cuerpo y la voz. Pero allí en el pueblo era hecho convenido que, cuando se acuerda el horario para un evento, la gente llega una hora más tarde, por lo que las actrices y actores hubieron de esperar tratando de no dispersar su “energía escénica”. Cuando por fin los espectadores se hicieron presentes se acomodaron sin considerar la disposición que el grupo había acordado, lejos del escenario o demasiado cerca, detrás, a un lado o de plano mirando desde la ventana de su casa.

Al final de la escenificación, nadie aplaudió. Cuando el director de la escuela, después de agradecer públicamente, comenzó a dar anuncios a la comunidad en mazateco, el grupo de

³ Alusión al apartado “*The formless hunch*” del libro *The Shifting Point* de Peter Brook (ver Brook, *The Shifting Point*).

⁴ Fragmento de la canción *De camino a la vereda*, compuesta por Ibrahim Ferrer, interpretada conjuntamente con la agrupación cubana Buena Vista Social Club, lanzada en 1997.



Imagen 2. Durante la presentación *El viaje de Rita*. Lugar: Rejogochi, municipio de Guachochi, Sierra Tarahumara. Año: 2013. Fotografía: Sara Alcantar. Archivo Gitanos Teatro.

actrices y actores simplemente se hizo a un lado, recogió sus cosas y, con frustración, pues asumieron que nada se había entendido ni gustado, se fueron al salón que les otorgaron para cambiarse, cansados, sedientos y olorosos. Al salir de allí, muchos niños ya los estaban esperando emocionados, les gritaban y les ayudaron a cargar sus cosas. Las madres y padres les invitaron a sus casas a comer, a beber, a dar un paseo. Esto fue un gesto sorpresivo y contradictorio para las incipientes artistas. Al regreso, varios miembros del equipo dieron por terminada su incursión teatral en el ámbito comunitario rural. Para otras, a pesar de que esa experiencia no se correspondía con el horizonte de una actriz profesional de “teatro serio”, al cual sin duda aspiraban; la idea fue que podía combinarse una labor social artística con su carrera profesional, ya que, en ese momento, para ellas, evidentemente no era lo mismo. De modo que siguieron en contacto con sus anfitriones mazatecos y la asociación civil que les invitó, por lo que realizaron unas visitas más, ya con su nuevo apelativo de Gitanos Teatro.

Quizá no tenían claro que el teatro en comunidades indígenas y campesinas no abonaba mucho al camino para formar parte de la Compañía Nacional de Teatro, o tal vez confiaban en su incipiente y relativo éxito con pequeños proyectos en la capital mexicana para posicionarse dentro del panorama de la práctica teatral hegemónica. Sin embargo, al suscribir una convocatoria para el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), decidieron proponer una gira con dos obras de teatro por comunidades en la sierra tarahumara de Chihuahua, la sierra Cuicateca de Oaxaca y la sierra de los Tuxtlas en Veracruz. El apoyo les fue otorgado. Fui convocado e integrado a Gitanos Teatro para la realización de este proyecto denominado “Nahuales que cayeron del cielo” (ver Imagen 2). En este periodo se formalizó el planteamiento de la agrupación como un colectivo artístico que trabajaría en ámbitos comunitarios

rurales. Así, se reelaboró y enriqueció *Nahualito*, una escenificación colectiva para niños y niñas que se había preparado con anterioridad, y se creó *El viaje de Rita*, una versión, también colectiva, muy libre, de la obra *La mujer que cayó del cielo* de Víctor Hugo Rascón Banda.

Para este momento se había asumido la creación colectiva como forma de elaboración escénica. Dadas las condiciones de trabajo en las que el colectivo pretendía consolidarse, fue natural voltear la mirada hacia el llamado teatro popular latinoamericano de los años 60 y 70 (Proaño 29-31), o siguiendo a Donald Frischmann (*El Nuevo*) y Adame (*Teatros*), el Nuevo Teatro Popular, entre cuyos exponentes más conocidos se hallan Augusto Boal (Brasil), el grupo Teatro Escambray (Cuba), El Galpón (Uruguay), el Teatro Experimental de Cali (Colombia) y por supuesto Arte Escénico Popular, dirigido por Rodolfo Valencia en México. En estos ejemplos subyace la combinación ecléctica de técnicas de creación, la organización tendiente a la horizontalidad creativa, la escenificación cimentada en una idea, inquietud o necesidad adscrita a un posicionamiento político, a partir de la cual se estructura la realización escénica. La adopción, adaptación y desarrollo de esta forma de trabajo escénico, a diferencia de los modelos académicos más tradicionales –que suponen un texto dramático dado de antemano, la idea personal de un artista con alto estatus institucional, o la colaboración en función de esquemas de mercado cultural, como los motores iniciales de un proyecto–, constituye otro de tantos contrastes sobre los que se ha desarrollado la propuesta de Gitanos Teatro.

Preparamos *Nahualito* y *El viaje de Rita* con conocimiento de causa, según las experiencias anteriores de mis compañeras, considerando las posibles condiciones de presentación, previendo cuestiones logísticas, pensando aún en desarrollar un trabajo “teatral profesional”, según el discurso académico-institucional. Sin embargo, hubo factores con los que no contábamos, como que, en la comunidad rarámuri de Rejogochi, la directora de la primaria donde nos albergamos, nos comunicó que se había convenido que no habría clases para los niños esa semana, ya que quería aprovechar nuestra presencia para que trabajásemos con ellos. No estábamos en posición sino de aceptar, valorar la propuesta y organizarnos para trabajar todos los días con niñas y niños desde edad preescolar hasta sexto de primaria, iniciando de este modo la integración de talleres en nuestras actividades. El encuentro fue un choque que nos sacudió las entrañas y los cimientos de vida. Ningún niño hablaba español, no estaban acostumbrados a los juguetes, a la televisión, a la luz eléctrica ni a correr con zapatos. Su fortaleza física nos exigió una disposición absoluta para los juegos que fueron nuestro puente interactivo. La naturaleza se hizo presente. Sin imaginarios ni referentes comunes, cuando nuestras posesiones, posiciones y aspiraciones, tan propias de nuestros esquemas occidentales, modernos y coloniales, quedaron anuladas por el contraste de la realidad rarámuri, el camino fue volver al cuerpo, a las piedras, la tierra, el aire y el cielo; tuvimos que mirarnos, cuestionarnos e iniciar una transformación que no ha terminado ni dejado de ser conflictiva y contradictoria.



Imagen 3. *Nahualito*. Lugar: Sierra Cuicateca, Oaxaca. Año: 2013. Fotografía: Sara Alcantar. Archivo Gitanos Teatro.

En las visitas a la sierra cuicateca y la región de los Tuxtlas, se hizo patente el camino de contrastes y transformaciones que me habían invitado a caminar mis compañeras. Reconocí lo que ellas ya me habían indicado, que no estábamos haciendo asistencialismo ni altruismo. Y ¿cómo? Con jóvenes tan impetuosas y empoderadas como las de la comunidad de Úrsulo Galván en Veracruz, que señalaron conductas machistas en nosotros; los códigos de convivencia popoluca, que nos sensibilizaron ante otras formas de interacción al hacernos conscientes de la generalización y normalización de nuestros propios esquemas de relación durante los talleres; las luchas de las comunidades cuicatecas, a través de las cuales “la resistencia ante el despojo”, dejó de ser un discurso lejano para convertirse en una realidad compartida con nosotros. Antes bien necesitábamos un asidero ante el sobrecogimiento de las realidades que se nos presentaban, frente a las cuales la idea de lo propio, de la propia identidad, los valores, los objetos y actividades donde suscribimos nuestro placer, nuestro confort y convivencia, basados invariablemente en el consumo, aparecían desestabilizadas, cuestionadas en su normalización y cotidianidad. Muchas veces no supimos cómo comportarnos o reaccionar. Constaté que la actividad de Gitanos Teatro no consiste en llevar obras de teatro a las comunidades indígenas o a la gente de los barrios populares que “necesita arte” (ver Imagen 3). En todo caso habría que replantear la noción de “arte”, descolonizarla, desvincularla de lo sagrado, lo exclusivo, excluyente y disciplinario, para, en palabras de Jessica Moreno, “indisciplinarlo”.

Al terminar el ciclo “Nahuales que cayeron del cielo”, la memoria de la experiencia fue un idilio que nos motivaba a incursionar en lo que entendíamos como teatro comunitario y popular. Así fue como empezamos a “dejar el camino por coger la vereda”, cuando comenzaron a perder relevancia las audiciones (o “castings”) donde los actores competimos para



Imagen 4. *Convivencia con jóvenes de Úrsulo Galván*. Lugar: Úrsulo Galván, Los Tuxtlas, Veracruz. Año: 2013. Fotografía: Sara Alcántar. Archivo Gitanos Teatro.

poder trabajar, las pleitesías para moverse con éxito en el medio teatral y artístico hegemónico y apabullante, los modelos, estrategias y métodos de creación unívocos y eficaces para la lógica de competencia y consumo; optamos, entonces, por valorar el des-aprendizaje y los re-aprendizajes “otros” (*aprendemos unos de otros*), aquello que reconocimos como intercambio, interculturalidad, la *construcción colectiva* y lo que entonces veíamos ingenuamente como *descentralización del arte*: nuestros primeros ejes del trabajo Gitano (ver Imagen 4).

“Re-afirmación del camino... o vereda”

Con el colectivo ya formalizado y las primeras experiencias incrustadas en nuestros cuerpos, mentes, corazones y organizaciones, buscar y responder a las invitaciones para colaborar en estos espacios “subalternos” del arte hegemónico fue una convicción que formó la base de nuestro proyecto. Este periodo fue muy rico en la diversidad y cantidad de espacios a los que

podimos acceder; la colectiva tuvo actividad en Tlaxcala, Querétaro, Oaxaca, Misiones (Argentina), en distintos barrios de la Ciudad de México, en Campamento 2 de octubre, Tepito, la Romita, algunas comunidades de la entonces delegación Magdalena Contreras y en el Centro de Readaptación Social Norte del Distrito Federal (Reclusorio Norte), entre otros lugares.

A inicios de 2015 fuimos convidados a participar en el Tercer encuentro para la construcción y la defensa de los espacios autónomos, organizado por varios colectivos anarquistas en el pueblo de San Miguel Cajonos, Oaxaca, cuya comunidad tiene una importante historia de lucha y resistencia en defensa de su territorio, su cultura y su gente. Hubo talleres, conversatorios y se desarrollaron diferentes proyectos donde todas las personas presentes nos involucramos de alguna u otra manera. Gitanos Teatro compartió sus escenificaciones de repertorio y su taller inspirado en el Teatro del Oprimido.⁵ Al finalizar *El viaje de Rita* tuvo lugar un importante diálogo en torno a su temática: la discriminación, el prejuicio y la desigualdad. Una señora se acercó a mí para decirme que ella también se sentía confundida ante este mundo, tal como yo había expresado en una parte testimonial de la obra. Un señor expresó:

[...] para nosotros no es diferente de lo que están ahora preguntando, lo que viven está también bien sabido, las situaciones que acá encontramos, no tan solo en las grandes ciudades pasa lo que ustedes ven, yo creo que eso llega hasta partes más escondidas y de distintas regiones, no es una enfermedad delicada, eso de la desigualdad es la que más hiera al ser humano (“Nahuales”).

A través de diálogos como estos fuimos reconociendo que se concretaban puntos de encuentro a pesar de lo que podía hacernos diferentes. La comunidad de este pueblo tiene una rica tradición teatral que ha favorecido el diálogo a través del trabajo escénico. La afectividad con las personas de este lugar, su generosidad en la compartición de su espacio, sus conocimientos y saberes, sus verdades y experiencias, su lucha ante el acoso y el despojo pretendido de su territorio,⁶ ha llenado a la colectiva de complicidad y responsabilidad con ellas y ellos, y nos ha hecho ver que estos intercambios implican transformaciones mutuas, presentes ya en la mera voluntad y esfuerzo por compartir y entendernos.

⁵ Teatro del Oprimido refiere al trabajo escénico desarrollado, teorizado y sistematizado por Augusto Boal (ver Boal).

⁶ En San Miguel Cajonos recientemente han vuelto a ser víctimas de los instrumentos del poder con la desaparición de dos personas del pueblo, lo que los ha llevado a la confrontación con su pueblo vecino, San Pedro Cajonos. Los miembros de la comunidad aseguran que este enfrentamiento ha sido planeado para justificar la entrada de agentes del ejército a la región, de la cual les han querido despojar de muchos modos desde hace muchos años.

Ese mismo año visitamos la sierra Wixárika, en la frontera de los estados de Jalisco y Nayarit. En esta ocasión no se logró obtener ningún apoyo institucional, por lo que a través de “fondeos”, fiestas, vendimias, aportaciones individuales y de algún mecenas, se pudieron reunir los recursos para la preparación del proyecto “Gitanos Teatro en la Sierra Huichola”, en el que repusimos las obras de repertorio con nuevos elencos, pues del equipo que había realizado “Nahuales...” sólo quedábamos Jessica, Mireya y yo.

Presentes en Tuxpan de Bolaños, la cabecera de la región de Bolaños, donde se encontraban las comunidades que visitaríamos del vasto territorio Wixárika, nos encontramos con Miguel Vázquez, comisariado de Bienes Comunales, y su esposa Cristina. Nos hizo saber que estaban en tiempos de organización de una asamblea muy importante a la que acuden todas las comunidades de la región, por lo que no habían podido coordinar las actividades que se pretendía realizáramos en las distintas escuelas. De modo que ese mismo día acudimos a la primaria, la secundaria y al colegio de bachilleres para gestionar nuestras funciones y talleres. Una vez más nos vimos frustrados ante tal experiencia de llegada. Otro tanto ocurrió así en las demás comunidades que visitamos: Mesa del Tirador, Ocota de la Sierra y San Sebastián. Nadie sabía que llegaríamos. La persona responsable de nuestro hospedaje y alimentación improvisaría para resolver el problema que le representábamos; nosotros haríamos las gestiones de nuestra labor allí mismo, presentaríamos las obras y realizaríamos los talleres. Y durante todo este proceso –y esto es lo verdaderamente importante de toda la experiencia– se desarrollaba este intercambio contradictorio, deconstructivo e intercultural. Aquí fue más evidente que las relaciones entre la comunidad y nosotros cambiaban radicalmente a fuerza de encontrarnos e interactuar con el catalizador de la “escena”, el “teatro” y el “arte” de por medio, nociones que en esos momentos se diluían en una experiencia total de interacción comunitaria, donde no solamente buscábamos el vínculo con las personas de cada lugar, sino también la paciencia y la resistencia para mantener nuestra intención firme ante circunstancias difíciles (ver Imagen 5).

Nuestras contradicciones como personas y como artistas se pusieron de relieve ante los fuertes contrastes: las expectativas que teníamos y la realidad tan áspera, mística y tan carente de todo lo que necesitamos sin necesitarlo en realidad. Caímos en cuenta, por ejemplo, que aquello que llaman “pobreza” desde el ojo económico regulador y diferenciador de realidades, se hace patente cuando todo lo que hay que ofrecer para un grupo de actores hambrientos, a veces, es sólo una cucharada de fideos y un bonche de tortillas; también que eso que llamamos arte, teatro, vincula experiencias y espíritus, y que el reconocimiento, agradecimiento y sentido común no conocen limitaciones para expresarse. Fuimos invitados a rituales, fiestas, caminatas y recibimos regalos. En suma, nos compartieron su arte y su sabiduría, y nos quedó la ardua labor desestabilizadora de integrar sus motivos y verdades a nuestra experiencia.



Imagen 5. *Convivencia después de taller con jóvenes de bachillerato.* Lugar: Meza del Tirador, Sierra Wixarika, Nayarit. Año: 2015. Fotografía: Alejandro Fabila. Archivo Gitanos Teatro.

Invariablemente hay conflictos y diferencias. La fatiga provocada por los largos trayectos a través de caminos complicados, la mala alimentación, la exigencia de las presentaciones y el resto de actividades, así como una incontable lista de incomodidades individuales, terminaron por fastidiar la convivencia. Las circunstancias también nos acarrearón molestias con nuestros anfitriones, por lo que interpretábamos como falta de atención a nuestras necesidades, como poco “compromiso” o falta de “seriedad”. Esto lo dialogamos con Miguel Vázquez, pero, sobre todo, tuvimos que valorarlo nosotros. Después de todo lo que pudiéramos señalar, habíamos de comprender también las necesidades y condiciones en que se encontraban las personas que nos acogieron; las implicaciones de la organización de la magna asamblea que estaba por realizarse no les habían permitido ponernos como una atención prioritaria. La asamblea forma parte medular de su organización y determina las acciones que implementarán para su continuidad.⁷ He podido reconocer que justo en esta negociación, diálogo y comprensión, está el intercambio que propicia una deconstrucción descolonial, donde a partir de la confrontación

⁷ Lamentablemente, Miguel Vázquez fue asesinado en mayo de 2017. Esta dura noticia nos acercó a comprender, una vez más, de forma dolorosa, que la política de exclusión y exterminación bajo la cual se rige México, es una realidad mortal que rige la vida cotidiana de innumerables personas y comunidades, donde los términos “lucha”, “resistencia” y “organización comunitaria” son condiciones de posibilidad para la continuidad y supervivencia. A raíz de este tipo de experiencias nos ha sido imposible desvincular el sentido de lo que hacemos de un posicionamiento político cada vez más consciente y comprometido en este sentido de lucha y transformación.

de nuestros propios esquemas y valores logramos entender nuestro trabajo en condiciones otras, donde adquiere valores otros, al encontrarse con necesidades y modos otros de hacer y pensar.

Como consecuencia de este tipo de experiencias, la colectiva ha podido desarrollar la habilidad para adaptar los formatos de las obras y talleres a diversos contextos y necesidades. El discurso de Gitanos Teatro es fuerte, y la convicción de aprender, de hacer y decir algo, necesario, urgente y con sentido para nosotros, es lo que ha asentado las técnicas, estructuras, lenguajes y contenidos de nuestro discurso. A fuerza de presentar una y otra vez, de pensar y repensar el trabajo, de adaptarse y readaptarse a las circunstancias y condiciones, las obras mismas se han ido modificando con el tiempo, el contenido se nos impregna al cuerpo, va adquiriendo profundidad y complejidad. A esto ha favorecido particularmente la técnica de hacer una “recuperación” cada noche, siempre que estamos en días de trabajo. Hacemos valoraciones de las actividades realizadas, las presentaciones, los talleres, la convivencia, expresamos nuestras necesidades, quejas, incomodidades y elaboramos planes para lo subsecuente. Las decisiones en consenso han sido clave para el mutuo acuerdo y comprensión. Estas estrategias han sido tomadas de los modelos que hemos visto en las organizaciones comunitarias, así llegamos a asimilar otro de nuestros ejes de trabajo: *horizontalidad y consenso*.

Considero que las transformaciones de los integrantes de Gitanos Teatro han pasado, entre otros factores, por una suerte de desestabilización de los paradigmas de interpretación e interrelación incorporados en la formación académica artística, que reproduce estructuras de herencia colonial, jerárquicas, racistas, patriarcales, que sostienen las leyes del mercado y el capital global. Los contrastes y contradicciones generan dudas. El estilo de vida urbano, los modelos de competencia en el campo laboral, la dificultad de la supervivencia adscrita al teatro, las identidades, convivencias y satisfacciones sujetas al producto y al consumo, han puesto en conflicto también aquellas corazonadas, convicciones y certidumbres que han guiado el proyecto de Gitanos Teatro, de modo que inevitablemente han surgido cuestionamientos en sus integrantes: ¿qué sentido tiene esto?, ¿hacia dónde se está yendo con esto?, ¿tiene algún impacto? Las propuestas escénicas de Gitanos Teatro valoran la identidad y el arraigo, denuncian la desigualdad, la marginación, la violenta represión de voluntades e ideas, expresan la incertidumbre y confusión ante el funcionamiento del mundo, nociones y motivos personales que también se han resignificado, aprendido y reaprendido, conocido y reconocido mediante la experiencia del intercambio comunitario. La pregunta para la colectiva ha sido entonces si estas transformaciones locales, individuales, contribuyen de algún modo a la resistencia de estas comunidades, a la lucha por la transformación de un mundo que reproduce sistemáticamente estructuras de desigualdad, injusticia e indiferencia.

La colectiva encontró una respuesta cuando acudió al primer festival “comparte por la humanidad”⁸ en 2016, convocado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). A este encuentro acudió un sinnúmero de personas y colectivos dedicados al arte, entendido y asumido de las formas más diversas: viajeros en búsqueda de modos de transporte ecológico y sustentable, que registran en daguerrotipo las luchas de los pueblos en resistencia que van conociendo; investigadores que indagan sobre fenómenos y personas que representan acciones contraculturales; músicos urbanos de protesta; artistas plásticos, proyectos de huertos ecológicos, talleres literarios, artistas de arte-acción, entre muchas y muchos más.

Los integrantes de la colectiva pudimos ver, tanto en otras y otros artistas y colectivos, diversas propuestas y maneras de construir comunidad y resistencia, distintos esfuerzos por hacer interculturalidad crítica; se hizo claro que el “pequeño” impacto de las acciones de Gitanos Teatro –en proporción con la voracidad global de la, denominada por los zapatistas, “hidra capitalista”–, sumado a los efectos y acciones de innumerables personas, que actúan también de forma local e inmediata, en diálogo directo con los procesos críticos de emancipación, transformación, lucha y resistencia, forman un bloque que junto a la actividad solidaria, de sentido común y comprometida de muchos otros individuos, maestras, maestros, madres, padres, consolidan una corriente que hace contrapeso con la tendencia a la indiferencia, al solipsismo, al consumismo incorporado en las identidades, a la normalización de la violenta realidad neoliberal, el racismo, la discriminación, el drenado mediático de cuerpos, almas y cerebros, que expresan lo que desde América Latina podemos reconocer como la diferencia colonial y la colonialidad del poder,⁹ estructuras inherentes al capitalismo global.

Así, a pesar del carácter “contradictorio” de este camino, en lo individual y colectivo, Gitanos Teatro reafirmó su proyecto, con la convicción de que han sido estos procesos críticos, autocríticos, de concientización, de acción individual y comunitaria que se transmiten, contagian y transforman subjetividades, los que han contribuido, quizá imperceptiblemente, pero contundentemente, a impedir el completo deterioro al que estamos sujetos en la coyuntura de la “nueva globalización” (Hall 34). Estas reflexiones asimismo abonaron a la transformación de nuestra concepción artística, afirmando el compromiso con el quinto eje del Manual del Buen Gitano: *el arte como trinchera*.

⁸ Para más información sobre este evento puede mirarse la convocatoria completa: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/29/convocatoria-zapatista-a-actividades-2016/>

⁹ Diferencia colonial y colonialidad del poder, son dos nociones clave dentro de la teoría decolonial, impulsada por el proyecto modernidad/colonialidad (ver Castro-Gómez y Grosfoguel, “Prólogo”).

“La vereda...un camino de aprendizajes”

Gitanos Teatro, en su deconstrucción y re-constitución descolonial (Mignolo 18), guía su proyecto y proceso concibiendo la actividad artística como un medio para la interpelación intersubjetiva, comunitaria, como un puente de comunicación e intercambio que trasciende el marco estético. En este sentido, es significativo el cambio de enunciados respecto a la creación que las fundadoras de Gitanos Teatro han registrado en su citada tesis, de un para quién haremos tal o cual obra o proyecto, a un con quién o quiénes lo haremos. Buscando plantear de este modo una relación horizontal en la concepción misma de la realización escénica, ya que así como ellas comparten lo que saben y pueden hacer, podrán aprender lo que saben y pueden hacer otras y otros: *aprendemos unos de otros*. Esto lleva a pensar la *descentralización del arte* en términos de *descolonización del arte* (26), al buscar abrirse a otras perspectivas, sentidos y modos de hacer y aprender. La capacidad de adaptación al medio, como he indicado, ha sido fundamental para este proceso, donde la *construcción colectiva* y la *horizontalidad y consenso* en la organización y creación artística han sido los ejes de elaboración y colaboración. Finalmente, he podido distinguir en esta colectiva una convicción por un proceso contradictoria y persistentemente “disidente”, como profesora Jessica Moreno, en la empatía por lo diferente y lo no-normativo. El principio del *arte como trinchera* está marcado por este impulso desestabilizador, que no deja de ser contradictorio, ni deja de ser parte de aquella intuición que desde un inicio ha orientado el proyecto de Gitanos Teatro y ha propiciado su transformación.

Asumir y desempeñar la actividad escénica, artística, y la vida misma, de un modo diferente al que se nos enseñó en la escuela, al que se promueve y aprende en este mundo regido por la acumulación de capital, ha implicado también lucha, resistencia y, como he señalado, muchas contradicciones, confrontaciones y tropiezos. Ha sido un amplio trayecto de aprendizajes, desaprendizajes y reaprendizajes, de heridas y sanaciones, de satisfacciones y conflictos cuya asimilación más difícil se da en el plano personal, en los contrastes propios e internos, cuyo reconocimiento va implicando transformaciones que afectan lo colectivo. Acaso este ha sido el aprendizaje más importante hasta el momento: que las confrontaciones, contrastes y transformaciones más significativas tienen lugar a nivel local e individual. Ello nos ha hecho asumir esta vereda que tomamos como un camino permanente de aprendizajes.

Fuentes consultadas

Adame, Domingo. *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia. Teatro y Vida*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.

- Adame, Domingo. *Teatros y teatralidades en México. Siglo XX*. Xalapa: Ediciones AMIT, 2004.
- Álvarez, Mireya. Entrevista personal. 29 de julio de 2020.
- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*. 4ta ed. Ciudad de México: Editorial Nueva Imagen, 1989.
- Brook, Peter. *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987*. Nueva York: Theatre Communications Group, 1987.
- Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, compiladores. *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Frischmann, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1990, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/901>
- Hall, Stuart y Miguel Melino. *La cultura y el poder: conversaciones sobre los cultural studies*. Traducido por Luciano Padilla López, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011.
- Mignolo, Walter. "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después". *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 14, núm. 25, 2019, pp. 14-32, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132>, consultado el 9 de agosto de 2021.
- Moisés. "CONVOCATORIA ZAPATISTA A ACTIVIDADES 2016". *Enlace Zapatista*, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, 29 de febrero de 2016, <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/29/convocatoria-zapatista-a-actividades-2016/>, consultado el 13 de agosto de 2021.
- Moreno, Jessica. Entrevista personal. 7 de agosto de 2020.
- "Nahuales que cayeron del cielo". *Youtube*, subido por Gitanos Teatro, 29 septiembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=zUXcS2yGh1E&t=303s>
- Proaño Gómez, Lola. *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.
- Walsh, Catherine, Jorge Viaña y Luis Tapia. *Construyendo Interculturalidad Crítica*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 2010.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político

Geraldine Lamadrid Guerrero*

* Centro de Estudios y Documentación
Latinoamericanos,
Universidad de Ámsterdam, Ámsterdam.
e-mail: serexpresion@hotmail.com

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 10 de febrero de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2693

Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político

Culp, Edwin. *Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político*. Colección Textos, Texturas, Textualidades, México: Universidad Iberoamericana, 2020, pp. 198. ISBN: 978-607-417-697-1.

Preámbulo o de cómo hacer tiempo(s)

Remontar reflexivamente a Brecht es el objetivo que plantea el investigador mexicano Edwin Culp en el prólogo de su reciente libro *Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político* (2020). El autor propone el gesto reflexivo del remontaje a partir de tres categorías que suscitan una comprensión sobre cómo la obra de arte puede abrir espacios de tiempo para que surjan otras formas de percibir e intercambiar sentidos, más allá del producto cultural como mercancía. Si bien Culp no tiene por objetivo ahondar en la condicionalidad de las obras de arte como mercancía en circulación, sí lo menciona, pues resulta imprescindible para situar el problema de las posibles estrategias críticas. Lo que encontramos es el análisis y la discusión sobre las cualidades contenidas en tres ejemplos de creación contemporánea, los cuales resultan bastante atinados al momento de repensar las posibilidades de las ideas de distanciamiento y de remontaje: *Optimistic versus Pessimistic*, de L'Alakran (2005); *Dogville*, de Lars von Trier (2003), y *Re-enactments*, de Francis Alÿs (2000).

En este libro se nos invita a reflexionar sobre la experiencia estética que abre la posibilidad de la emergencia, el gesto citable y el remontaje reflexivo, con la finalidad de apreciar las particularidades del montaje escénico, del montaje cinematográfico y del montaje de la videoinstalación, respectivamente: “Los gestos generan una forma de montaje particular para el medio en el que se produce” (16). El bricolaje y la bufonería, la afección y la trampa, el simulacro y la falsificación aparecen como recursos de narración que se manifiestan en al menos tres formas posibles de interrupciones de la temporalidad: la suspensión, el retardamiento y el *déjà vu* (15).

El libro está estructurado en dos partes:

Primero, con la reflexión sobre las posibilidades de la crítica y la pertinencia del arte crítico [...] el tiempo del objeto y el tiempo de la crítica. [...] La segunda parte entretiene el programa brechtiano-benjaminiano de la experiencia y la crítica en sentido histórico con el problema de la venta de la fuerza de trabajo en el capitalismo. [...] Busco producir una discusión transversal hacia la historiografía del arte, que ponga en perspectiva el trabajo crítico con las obras y sus estrategias, más que buscar situarlas en esquemas históricos o estilísticos (17).

Comúnmente, cuando pensamos en las ideas que sustentaban las puestas en escena de Brecht, recurrimos a una imagen estática, a una referencia de la experiencia fijada en una fotografía, una alusión icónica de un estilo de autor en la que buscamos una pista para recrear la corporeización del efecto de distanciamiento. Este recurso es limitado, aunque comprensible como primer paso en nuestra búsqueda de aquello a lo que quisiéramos acceder: la experiencia corporeizada de la puesta en escena de dicho recurso escénico. En ese marco, y ante el impedimento de acceder a la experiencia viva, este libro incita a la reflexión de cómo esas herramientas que daban dinamismo a lo que ahora percibimos como un índice de la experiencia fijado en una imagen del recuerdo o en una discusión de intelectuales, pueden hacerse patentes en las creaciones artísticas seleccionadas para el análisis. Podemos preguntarnos entonces si es posible actualizar las palabras heredadas en su valor de gesto político. Aun si contamos con buenas referencias escritas para acceder a esa experiencia histórica, tal vez nos falta el acceso por medio de la narración oral para suplir la ausencia de la experiencia estética. La oralidad aparece en el libro como un elemento de interés central, una prolífica manera de contar historias encarnadas que permiten transmitir la experiencia humana más allá de la codificación en palabras escritas, y que incluye la riqueza de la integración de las respiraciones, entonaciones y asimilaciones propias del acto de narrar en las que se entretiene lo que se hereda, por medio de la palabra viva y la propia experiencia de quien porta el relato. Ante la doble ausencia, la de la experiencia estética de las puestas en escena brechtianas y la falta de la herencia narrada oralmente, contamos con la posibilidad de la exploración corporeizada que nos da la experiencia de recepción estética, punto de observación desde el que se sitúa el autor.

La creación teatral contiene la cualidad de la transmisión oral, así como de la recreación de las dinámicas de la vida; de esta forma es posible tomar conciencia de los motores de las acciones, de las intenciones, del tejido de cuerpos físicos, emocionales, mentales, vistos o escuchados, o de silenciosos actuantes. En el teatro, así como en la puesta en escena que puede tener una codificación audiovisual, la forma y la figura actualizada del efecto

de distanciamiento se encuentra en nuestras propias dinámicas de reconocimiento de las situaciones contemporáneas y la posibilidad de establecer una mirada lo suficientemente acuciosa sobre los mecanismos que sostienen el simulacro. Esa es la mirada que devela las teatralidades contenidas en los modelos de representación.

El tiempo bajo la mirada crítica

La crítica se centra en la anomalía del tiempo presente. ¿Puede el arte contribuir a develar los mecanismos de la anomalía social y política? Quien observa, puede participar de la crítica como facultad que se desenvuelve en “[...] un doble movimiento [...] por un lado, la cercanía con los detalles y la facilidad de la obra para acceder al tiempo anterior; por otro, la distancia mediada de la experiencia para traer el momento del objeto al momento en que se critica ese objeto” (24). En la actualidad, los desafíos en los alcances críticos de las obras de arte se complejizan por el entorno de intercambio en el que se distribuyen. Es común que el entorno no sostenga el valor en el que se asienta la obra y no siempre quien la recibe puede reconocer la llave de su potencialidad, debido a la tendencia homogeneizante de los tiempos de la globalidad espectacularizada; esta es la afectación de nuestra época y anomalía del tiempo presente:

[...] el supuesto de partida es que toda nuestra experiencia ha devenido en la del espectador, [...] la pasividad ha inundado nuestro devenir temporal, sobre todo en cuanto a la experiencia de la historia. [...] Como señala Paolo Virno en su crítica al estado de ánimo de la *sociedad del espectáculo*, que preserva y venera al pasado nostálgico: “Esto significa que [el individuo] se vuelve espectador de sí mismo; y también, aunque sea la misma cosa, que colecciona su propia vida mientras ella transcurre, en lugar de vivirla [...]. La parálisis de la acción, acompañada con frecuencia de un irónico desencanto, deriva sobre todo de la incapacidad de soportar la experiencia de lo posible”. [...] pensar el arte crítico contemporáneo tendría sobre todo que ver con formas que inciden en el tiempo cronológico, causal y supeditado al progreso para restituirle la facultad, o habilidad, al ahora (35-37).

La cita anterior nos sitúa en la idea de la parálisis de la acción y su consecuente e irónico desencanto; una pasividad que deriva en la ausencia de una potencia en acto que favorezca el restablecimiento de los límites dentro del control mediático y tecnológico, los cuales condicionan nuestros sentidos y nuestros comportamientos, y que en estos tiempos se imponen como un medio de comunicación dominante.

Esta reflexión implícitamente promueve la acción artística como una posibilidad para desafiar las estructuras de representación social al establecer tensiones entre lo narrado y la forma de narrar, y que despiertan sensaciones no confortables al ofrecernos la oportunidad de salir de la zona de comodidad a la que fácilmente tiende nuestro comportamiento, esa tendencia de la que echan mano las tecnologías exógenas. Tal vez sea necesario aprender a desobedecer aquellas estructuras que nos arrullan en aparente inocuidad y encontrar rápidamente los límites a los que se enfrenta nuestra voluntad al momento de exponer las acotaciones de las normas de representación artística y social. Resulta conveniente, aunque sea inicialmente como mera experimentación, considerar la urgencia de la implementación de acciones críticas para develar posibles formas de sentir, de pensar, de estar y de no estar, ahora que la inmediatez tecnológica nos lleva a una expresión forzada de omnipresencia virtual. Omnipresencia que se produce desde la discontinuidad de nuestro cuerpo físico y cuya extensión en imagen adquiere cierta autonomía virtual. Esta discontinuidad en nuestras formas de vivir plantea la necesidad de reformular lo que es considerado normal y enfrentar la tendencia a las asimilaciones acríticas, ya que requiere menos esfuerzo consciente vivir en la pretensión, en la fragmentación de la conciencia de las cosas, en la fuga virtual, que asumir la potencia de nuestros actos y su lectura como gestos políticos y recuperar nuestra conciencia de lo real basada en una ética de la presencia.

Alegoría de las posibilidades críticas

El *Angelus Novus* de Paul Klee se presenta aquí como una alegoría visual ante la posibilidad de reflexionar sobre el devenir de la historia. Sabemos que mira al frente, pero no sabemos bien qué deja atrás; el lugar intermedio entre dos espacios de tiempo que se deben completar a partir de la interpretación y la acción. La figura del ángel señala el instante preciso en el que se debe dar el salto a lo posible. Ese instante, el del aquí y el ahora como *motto* de la actuación teatral y de la vivencia, es la clave para situarse en el devenir histórico. En este sentido, la actuación teatral presenta la posibilidad de dar un salto temporal donde el vértigo del instante efímero de la existencia es afianzado como visión de pasado y de futuro para condensarse en una sensación de acumulación de lo vivido. El vértigo que produce la conciencia de la fugacidad del presente es a la vez su fuerza transformadora para aprender, de forma dialéctica, el potencial de sostener un acto presente: aprender a transformar al sostener la presencia y consolidar el acto de hacerse presente como un método para lograrlo. ¿Cómo activar el tiempo del ahora? Se plantea en el libro que existe una posibilidad en las irrupciones. Lo podemos ir descubriendo por medio de las irrupciones artísticas poco condescendientes con el sistema de producción que tiende a neutralizarlas; en las irrup-

ciones que nos obliguen a salir de la ilusión de la tibieza –de que ciertas cuestiones sociales, históricas y políticas que el capitalismo ha naturalizado no se pueden cambiar– y así reconocer las potencialidades transformativas, además de su urgencia.

Hacer tiempo puede ser leído como una invitación a actualizarse en la presencia, en el ahora del entorno al que cada uno pertenece y, de esa manera, incidir en la globalidad de manera exponencial, como la suma de potencias activas, presentes y conscientes de los alcances de los actos y de su posible visibilidad digital. La discusión intelectual en la que se inscribe el libro antecede a la preocupación de cómo sentir y transmitir nuestra capacidad de incidencia histórica. Nuestras formas de expresión artística se mueven al menos entre esos dos extremos de posibilidad; el de la presentación de la información factual y el de la transmisión sensorial. Se inscribe entre estos extremos el gesto político de la creación como impronta de la actuación en el tiempo presente. Gesto político que puede ser suspendido por un momento de ser para sí y para quien lo observa, estableciendo un diálogo que escapa de la asimilación acrítica. El efecto de distanciamiento brechtiano o *Verfremdungseffekt* indica un movimiento en dos direcciones que deja expuesta la disonancia cognitiva en la que vivimos actualmente: una disonancia entre el velo de la ilusión a la que obedecemos y el conocimiento de su trasfondo, movimientos en los que se diluye la manipulación del deseo por medio de expresiones sentimentalistas que manipulan las categorías de agencia política mediante una instrumentalización demagógica de la capacidad de transformarse en medio de la incomprensión de los acontecimientos.

Las posibilidades de la impostura

El tercer capítulo está dedicado al análisis de *Optimistic vs Pessimistic* de L'Alakran y las posibilidades que se exploraron a través de esta propuesta escénica en cuanto a posiciones y oposiciones entre los sujetos y elementos materiales que formaban parte del juego escénico. El subtítulo de la obra, “En el fracaso está la solución”, invita a pensar en la posibilidad de encontrarse con el error y, a partir de esa grieta, explorar formas de reorganización continua de los elementos en juego que no permiten la diferenciación de los roles entre actores y espectadores. El influjo continuo de estímulos evita la posibilidad de estancarse en una zona de contemplación pasiva confortable y condiciona a moverse literal y metafóricamente en el transcurso de la obra a través de la constante toma de decisiones, ya sea para tener una incidencia con una acción directa o para ganar pasividad. Otro elemento de referencia es la risa como disruptivo que impide la reflexión seria y solemne. Asimismo, otro componente importante en este capítulo es el trabajo de Robert Filliou y su postura ante la creación artística inacabada como gesto de resis-

tencia a la asimilación mercantilista de las obras de arte como productos terminados en tiempo y forma de rentabilidad económica u otras formas de capital social y cultural. Al respecto, se puede decir que la presentación aparentemente inacabada de una dramaturgia escénica es en sí misma una estrategia de movilización reflexiva, sensible, que toma ventaja de la disrupción de sentido que se produce cuando la obra de arte en cuestión no se muestra como un todo perfecto, y deja entrever los cabos sueltos o los cortes abruptos como zonas de acceso a preguntas que llevan a nuevos sentidos de valor e interpretación. En esos intersticios donde aparentemente falta algo, lo que hay es el espacio y el tiempo en potencia, lo que aún puede ser.

Construir distancia para acercarse a la extrañeza

El cuarto capítulo se centra en la reflexión sobre el efecto de distanciamiento y su operatividad en la película *Dogville*, de Lars von Trier. Esta película resulta una referencia frecuente por la riqueza interpretativa que ofrece desde el enfoque teatral cuando se quieren encontrar analogías con el teatro dentro del cine como puesta en escena cinematográfica, formas de representación conectadas en su potencialidad de construir una apreciación ilusoria de la realidad que presentan y en las que se puede hacer patente que el objetivo operativo del efecto de distanciamiento es la revelación del funcionamiento de los aparatos de ilusión.

En el contexto del desarrollo histórico de dicha estrategia de observación, el énfasis estaba en develar el andamiaje social que sostenía la dominación de la clase burguesa sobre la clase proletaria –descrito en términos del discurso marxista–, apoyo ideológico de Brecht en su crítica a la clase política. La exposición de cómo funcionan los mecanismos de construcción de la representación permite a quien observa tomar conciencia de que, en tanto constructo, ese mecanismo es modificable y, por lo tanto, no se trata de un proceso de desarrollo o evolución que tenga como finalidad haber alcanzado esa distinción en términos de dominación; cabe preguntarnos ahora cuáles son las relaciones de dominación que nos interesa develar. En este contexto, se entiende que:

El teatro épico no busca eliminar por completo la identificación, sino utilizar la distancia y el extrañamiento como formas de alejarse de ésta, de mostrar que aquello que se identifica es contradictorio, de resaltar las diferencias sobre las identidades. Lo que se produce con el *Verfremdung* no es lo opuesto a la identificación, sino que la identificación y su distancia chocan en una puesta dialéctica de elementos heterogéneos [...] (104).

En la película, el distanciamiento opera como una disrupción contradictoria de emociones por una acumulación afectiva que no se dirige a un proceso de sublimación catártica como en estructuras narrativas más convencionales en las que se lleva de la mano a los espectadores hacia la restitución del equilibrio emocional y moral. En palabras del autor: “La afección se acumula sin actualizarse en el filme. Si existe la posibilidad de crítica en estos filmes, no se dará a través de la distancia consciente y racional, todo lo contrario, la crítica vendrá como acumulación de afecciones, como posibilidad de acción, vendrá de la serie de rostros vacíos de emoción, de la potencia contenida en las imágenes intolerables” (117). La tensión que caracteriza a las películas de Von Trier se inscribe en la reflexión de cómo se presenta el horror banalizado, el sufrimiento, la identificación inmediata con quien parece ser la víctima y el repudio al victimario, el deseo no declarado de que se produzca una venganza y la turbación de ser testigo de lo que se desea por el reconocimiento de su desaprobación moral. A través del análisis que el autor nos ofrece podemos reconocer cómo es que continuamente estamos expuestos a la manipulación por medio de los diferentes formatos de representación. Surge la posibilidad mediadora cuando somos testigos de historias de injusticia y recae en nuestra conciencia; a partir de ese reconocimiento es que podemos también encarnar una posibilidad de acción, de construcción de opinión frente a aquello de lo que somos testigos. Es una negociación de los límites de la representación, que en el mejor de los casos será de responsabilidad compartida y permitirá encontrar formas de asociación y entendimiento a partir de esas experiencias referenciales que nos permitan extraer una especie de radiografías del aparato de dominación y sus efectos opresivos.

La potencia en acto

El quinto capítulo tiene como referencia principal el trabajo de Francis Alÿs, en especial su acción *Re-enactments*, realizada por primera vez el 4 de noviembre del año 2000:

[...] Francis Alÿs compró una pistola Beretta 9mm, la cargó cortó cartucho salió a caminar por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. Caminó durante casi 12 minutos hasta que fue detenido por la policía y llevado en un coche de policía. La acción se documentó en video. Al día siguiente, Alÿs repitió y documentó nuevamente la acción, a manera de reconstrucción, con la participación de los mismos policías que lo habían detenido el día anterior y de algunos transeúntes que pasaban por ahí (141).

A partir de esta acción, el autor expone las potencias de la épica, entendida no desde la tradición homérica que la establece como estilo narrativo que relata las peripecias del héroe,

sino desde la acepción alemana contenida en la palabra *episch* que comprende lo que se ha traducido como épica, pero que se refiere a las prácticas de narración cotidiana y oralidad (139). Resulta de especial interés lo que el autor expresa en términos de la épica del rumor: “Los trabajos de Alÿs siempre cuentan algo y, más aún, siempre pueden contarse a otros. [...] busca introducir nuevos entramados sobre los signos existentes, al volver sobre éstos. Se crea entonces un nuevo relato cuya forma de propagación ya no es la de la narración oral, sino la del rumor” (166). Se trata de la inserción de un elemento narrativo en un marco de cotidianidad y la expansión de la potencia imaginativa que contiene mediante los mecanismos de diseminación de la oralidad. La acción se expande por los caminos del relato apócrifo que cobra vida propia en la imaginación y la voz de los sujetos que se apropian de él. La posibilidad de transmisión idéntica se anula por completo, la reproducibilidad de la obra de arte se vuelve potencia de acto creativo cada vez que es enunciada como rumor y se detiene la reproducción vacía de sentido, pues lo que se pone en circulación es el valor atribuido por la asimilación y apropiación de la subjetividad de cada sujeto. La acción escapa entonces al formato de registro para el que fue realizada inicialmente y se convierte en leyenda que abre la posibilidad de la duda sobre lo que sucedió. Las acciones proponen como marco de reflexión la posibilidad de desmitificar el sentido de originalidad; la posibilidad de falsificación aparece como ironía de los dispositivos de registro del supuesto evento original. Esta es una constante que encontramos en las diferentes obras analizadas en el libro para enmarcar el debate sobre las estrategias del arte en lo político, apuntando hacia las posibilidades que este ofrece como mecanismo de revelación de aquello que de otra manera permanecería oculto. El desafío en los procesos de representación está en la asociación de los elementos; por otro lado, el desafío en los procesos de observación para deconstruirlos está en el reconocimiento de cómo opera la lógica asociativa de esos elementos.

Epílogo

El campo artístico como territorio de exploración nos ofrece la posibilidad de encontrar las dislocaciones que en aparente organicidad se presentan en el montaje del simulacro, en el ejercicio del “como sí” que hace referencia al estilo de René Magritte (155). Las categorías de apariencia, montaje y simulacro se encuentran en constante interrelación y dan lugar a las formas de representación. Estas constituyen mecanismos de construcción inherentes a las políticas de la imagen, es decir, métodos de observación que producen y reproducen sentidos.

En la lectura del libro *Hacer tiempo, estrategias críticas del arte en lo político* de Edwin Culp, los lectores encontrarán los debates situados en los ejemplos de las obras señaladas

anteriormente: reflexiones enriquecedoras que versan sobre los alcances de la representación y las formas de distanciarse, enmarcadas en las experiencias artísticas revisadas. La lectura de *Hacer tiempo* se presenta como una invitación a reconocer la potencia de la acción y la importancia de que esta sea reflexionada y contextualizada históricamente de manera dialógica. El libro de Culp nos ofrece una revisión del pasado en donde se razona el presente para discernir las opciones del futuro. Tal vez encontremos que la experiencia del presente es también una especie de *déjà vu* de un instante remoto, aquel en el que la discusión sobre la participación en el curso de la historia se actualiza: “El *déjà vu* [...] desarticula la posibilidad de un presente original y se abre a la potencia al reintroducirla en el acto mismo. El acto ya no aparece como acabado, el pasado no aparece como clausurado [...]” (178). El pasado queda abierto para quien lo quiera revisar y reinsertar en el presente aquel instante que lo actualiza y le da potencia de futuro.