

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre, 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: Andrea Garza Garza
(CITRU-INBA)
Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: montaje de *El viaje de los cantores* en Seúl, República de Corea (2013).

Traducción de Seon-uk Kim y dirección de Hyun-Ok Song. Fotografía: Cortesía de Hugo Salcedo.

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:

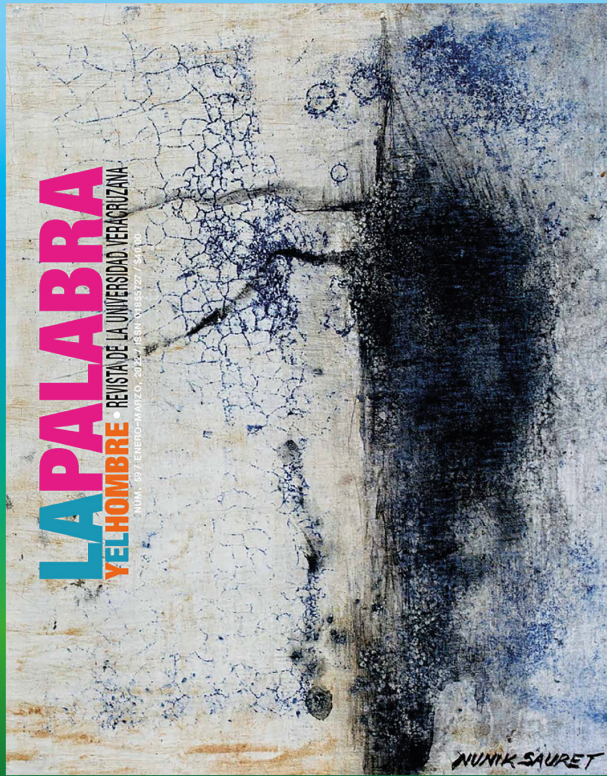
<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 13, Núm. 21, abril-septiembre 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.



LAPALABRA

YELHOMBRE REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Matilda Södergran	Poemas de Överlevorna
Donatien Alphonse François de Sade	Dorci o la rareza del destino
Hans-Otto Dill	Humboldt: entre ciencias naturales y ciencias humanísticas
Maximiliano Sauza Durán	Volvieron: <i>The Beatles, Get Back</i>
Elena Poniatowska Amor/Mario Bellatin	Cartografía íntima. // Habitaciones
Itzel Bruno	<i>Annette</i> , de Léos Carax
Fausto E. Gómez García	Mujeres en el son jarocho
Nunik Sauret	Instantes y silencios-Dossier
Victor Benítez	Artista de interiores



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

DOSSIER:

**La enseñanza
de la dramaturgia III**

PERFIL:

Luis Martín Garza

ENTREVISTA CON **LEONARDO DANIEL MIRANDA,**
COORDINADOR NACIONAL DE TEATRO:

**La nueva cara del Centro
Cultural del Bosque**

ESTRENO DE PAPEL:

**Arde todo mientras canta,
de Verónica Villcaña**

número

88

ENCUÉNTRALA EN LA **LIBRERÍA PASO DE GATO**

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

libreriapaso.degato01@gmail.com • 55 5981 6993
www.pasodegato.com

Índice

Presentación	
<i>Gisel Amezcua</i>	1
ARTÍCULOS	
Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya	
<i>Doris Difarnecio</i>	5
Tú eres hija de alguien. Cuevas, cuerpos y archivos	
<i>Gloria Luz Godínez Rivas</i>	29
Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en El viaje de los cantores de Hugo Salcedo	
<i>Ricardo Torres Miguel</i>	47
La crisis de la representación post-Auschwitz: La clase muerta de Tadeusz Kantor y la experiencia escénica de la aporía, el testimonio y la muerte	
<i>Claudia Cattaneo Clemente</i>	62
Teatralidad, representación y ficción en el derecho	
<i>Alejandra Sáez</i>	90
Bailar y enseñar: la trayectoria académica del profesorado de danza en México	
<i>Bianca Garduño Bello</i>	
<i>Tomás Ejea Mendoza</i>	113
FORO	
Miradas a la trayectoria de Francisco Beverido Duhalt	
<i>Elka Fediuk</i>	
<i>Ricardo Pérez Quitt</i>	
<i>Eduardo Enrique González Báez</i>	
<i>Sergio López SánchezCutberto López Reyes</i>	
<i>Ricardo Benet</i>	
<i>Alejandra Serrano</i>	132

TESTIMONIO

Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco
*Cynthia Jeannette Pérez Antúnez** 156

Promoción de lectura para estudiantes de la Facultad
de Danza de la Universidad Veracruzana
*Astrid del Carmen Hernández Aguilar** 169

RESEÑA

Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI
*Abel Rogelio Terrazas** 179

Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia
y teoría teatral de una provincia del litoral argentino
*Marcelo Mangiante** 186

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Presentación

Gisel Amezcua*

* Universidad Veracruzana, México.
e-mail: giselamezcua@gmail.com

Doi: 10.25009/it.v13i21.2709

Presentación

El número 21 de la revista *Investigación Teatral* ofrece una colección de artículos cuya temática coincide en que, más allá de la metodología que se emplea tanto en el mundo del teatro, de la danza y el performance, el fin es transmitir el valor que tienen las artes escénicas para las sociedades actuales, en un momento como el actual de inéditas crisis sociales, epidemiológicas y económicas. Destacan dentro de los materiales de esta edición creadoras y autoras que exponen cómo las mujeres han luchado en la escena por su reafirmación frente a las imposiciones patriarcales.

Por ejemplo, la directora colombiana Doris Difarnesio escribe “Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya”, que retrata su proceso de formación actoral en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Este ensayo describe un largo proceso creativo de investigación, el cual se adhiere a la propuesta basada en el teatro popular, orientado a la sensibilización de las actrices indígenas de FOMMA, para exponer realidades sociales que deben ser problematizadas, con el objetivo de lograr cambios positivos para las mujeres.

Por su parte, Claudia Cattaneo nos ofrece “La crisis de la representación post-Auschwitz: *La clase muerta* de Tadeusz Kantor y la experiencia escénica de la aporía, el testimonio y la muerte”. Su artículo cuestiona si el arte y la moral tienen que ir de la mano; para la autora, esta interrogante plantea cuestiones sobre el lugar de enunciación en el arte y el territorio al que se puede llegar con el mismo tono que la barbarie. Menciona que esta historia se repite cíclicamente en Siria y Palestina; sin embargo, estos dos casos ahora son precedidos por una nueva guerra entre Rusia y Ucrania. Por ello, no podemos dejar a un lado que el teatro es el microscopio que amplifica la discusión sobre lo que hemos sido y lo que somos.

Desde las islas Canarias, Gloria Luz Godínez Rivas escribe “Tú eres hija de alguien. Cuevas, cuerpos y archivos”, donde hace memoria del proyecto “Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria”. En este ensayo expone cómo fue que intervinieron espacios arqueológicos, específicamente cuevas, donde se encuentran grabados rupestres en forma de triángulos púbcos. Por su parte Alejandra Sáez, en “Teatralidad, representación y ficción en el derecho”, mira desde la perspectiva de lo “ficticio” al juicio del acusado, describe al teatro de simulacro incapaz de modificar o interceder a la realidad.

Bianca Garduño Bello y Tomás Ejea Mendoza presentan “Bailar y enseñar: la trayectoria académica del profesorado de danza en México”, con el fin de conocer metodológicamente tanto al sujeto artístico como al académico, así como ver las trayectorias, y explicar por qué bailar y enseñar mantienen una relación predominante en la profesión de la danza en nuestro país.

Ricardo Torres Miguel presenta un oportuno análisis de la obra *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo, donde estudia la teatralidad propuesta por el dramaturgo sobre la trágica muerte de 18 mexicanos migrantes, olvidados en un vagón de tren hacia Estados Unidos. Torres da su punto de vista sobre la significación del sentido social que supera a la vida misma. Una vez más, vemos que el teatro muestra una apertura para que el espectador proyecte su propia visión del mundo y, con ello, adquiera una nueva condición crítica.

En la sección Testimonio, Astrid del Carmen Hernández Aguilar ofrece “Intervención de lectura para estudiantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana”. La autora da cuenta de la experiencia, obstáculos y aprendizajes obtenidos en dicho taller, tanto por el grupo que conformó como su intervención como promotora de la lectura en formación. En “Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco”, Cynthia Jeannette Pérez Antúnez testifica sobre la metodología performativa que usó para su investigación. En este documento se replantean varias técnicas e instrumentos de investigación para el conocimiento de la danza; además, destaca su trabajo de campo antropológico, que sirvió como herramienta para lograr este estudio.

En su reseña del libro *Entre ríos y teatros, estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral de una provincia del litoral argentino*, de Guillermo Meresman, Marcelo Mangiante pone de manifiesto la escasez de documentos históricos y analíticos sobre los estudios relativos al teatro, además de que denuncia la pobreza de las producciones en las provincias de ese país. Asimismo, Abel Rogelio Terrazas reseña el libro *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*, de José Romera Castillo, que consiste en un volumen que busca trascender la revisión temática del deporte en las obras dramáticas, lo cual se logra con el empleo de principios metodológicos, filosóficos y teóricos capaces de alimentar la reflexión sobre la práctica teatral.

Este número incluye un homenaje al gran director, actor y gestor teatral Francisco Beverido Duhalt. Esto se hace mediante un Foro a siete voces que lanza “Miradas” a su larga trayectoria, resultado de las jornadas organizadas por el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana en mayo de 2021. Los colaboradores de dicho Foro son Elka Fediuk (autora de la nota introductoria), Ricardo Pérez Quitt, Eduardo Enrique González Báez, Sergio López Sánchez, Cutberto López Reyes, Ricardo Benet y Alejandra Serrano, quienes distinguen la laboriosa y aplicada labor de Beverido en su Centro de Documentación Teatral *Candileja*. Para quienes nos dedicamos a los estudios teatrales resulta invaluable la exhaustiva recuperación de información sobre fuentes documentadas desde que Francisco Beverido ha realizado desde 1995 hasta la fecha.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya

Doris Difarnecio*

* Creadora e investigadora independiente, México.
e-mail: dorisdifarnecio@gmail.com

Recibido: 05 de noviembre 2020

Aceptado: 04 de enero 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2695

Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya

Resumen

Este artículo expone la construcción de la metodología teatral “Cuerpo y experiencia”, desarrollada por la autora a partir de su práctica de colaboración como directora creativa del grupo teatral de la asociación Fortaleza de la Mujer Maya, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Además del proceso realizado en diálogo con las actrices tzeltales y tzotziles que forman dicho colectivo, se reseñan los efectos políticos y subjetivos de este trabajo, así como los legados que deja tal metodología en todas las participantes, en tanto que el cuerpo y la experiencia son clave no sólo para dar contenido al hecho teatral, sino también como apuesta de transformación de realidades opresivas.

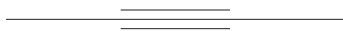
Palabras clave: teatro; indígena; experiencia; colonialidad; Chiapas.

Body and Memory. An Analysis of the Popular Theatre Practices of Fortaleza de la Mujer Maya (Maya Women’s Strength)

Abstract

This article discusses the theatre methodology “Body and experience”, developed by the author in dialogue with Tzeltal and Tzotzil actresses of the group Fortaleza de la Mujer Maya, in the city of San Cristóbal de las Casas, Chiapas. The author addresses the artistic, political, and subjective effects produced by this methodology in the participants involved. Body and experience are the key not only to provide content to the theatrical event, but also to enabling a commitment to transform oppressive realities.

Keywords: theater; indigenous; experience; coloniality; Chiapas.



Cuerpo y memoria. Un análisis de las prácticas del teatro popular de Fortaleza de la Mujer Maya

Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡Es un ensayo de la revolución!

Augusto Boal

Introducción

En 1999 llegué a San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, gracias a una invitación hecha por el teatrero estadounidense Ralph Lee para fungir como guía en un taller con las mujeres del grupo teatral de la asociación civil Fortaleza de la Mujer Maya (en adelante FOMMA). Fundada en 1994, FOMMA A.C. tiene como objetivo principal trabajar por el bienestar de las mujeres indígenas, particularmente las que son viudas, madres solteras y niñas. En su sede, localizada en San Cristóbal de Las Casas, se capacita a mujeres en talleres de salud, costura, panadería, alfabetización y teatro. El proyecto más visible de FOMMA se aprecia mediante los montajes teatrales realizados por su grupo Reflejo de la Diosa Luna (*Xjobal Jch' ul Me'tik*), mismos que han obtenido reconocimiento internacional. Las integrantes, fundadoras y actrices de la asociación, son Petrona de la Cruz Cruz, Isabel Juárez Espinosa, María Francisca Oseguera Cruz, María Pérez Santiz y Victoria Patishtan. Actualmente, Petrona de la Cruz trabaja como creadora independiente (ver Imagen 1).



Imagen 1. Integrantes y colaboradoras de FOMMA en la sede y teatro del grupo Reflejo de la Diosa Luna, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. De izquierda a derecha, Petrona de la Cruz Cruz, Mari Pérez, Mari Santiz, Victoria Patishtan, Yvette Martínez, Francisca Oseguera, Doris Difarnecio. Foto de Lydia Reich.

Dicha invitación se transformó en una estancia de 15 años (1999-2014), gracias a que las integrantes de FOMMA me convocaron para ser directora artística de su grupo teatral. Es así como iniciamos un camino colectivo de múltiples aprendizajes donde habitamos las dimensiones del cuerpo –pensado más allá de la carne, es decir, como constructo social– y la experiencia, pensada como aquello que se vuelve objeto del conocimiento. Colectivamente, transformamos cuerpo y experiencia en metodología teatral cuyo resultado va más allá de la crítica social, ya que desafía y cuestiona sistemas de opresión y marginación propios de la colonialidad impuestos a las mujeres indígenas. La colonialidad es un concepto desarrollado por las teorías descoloniales de Aníbal Quijano y Enrique Dussel, entre otros. Se refiere a las herencias económicas, sociales, culturales y políticas que nos ha legado la invasión imperial

del territorio mesoamericano desde 1492, y que se mantienen vigentes en forma de relaciones de poder que gobiernan la vida de los individuos, los grupos humanos y la naturaleza.

En el caso de las poblaciones indígenas, la colonialidad funciona históricamente poniendo en circulación representaciones de estas comunidades como carentes de razón y de derechos; por ende, susceptibles a ser esclavizados y evangelizados (Ochoa Muñoz). Las mujeres, por ejemplo, son pensadas como animales o seres inferiores, lo que las inscribe en un régimen de servidumbre que se mantiene hasta la actualidad, ubicándolas en los escaños más bajos de la pirámide socio-racial (Cuero Montenegro, Lugones). En ese sentido, mi historia con FOMMA deviene no sólo en proceso de formación actoral, sino también en proceso creativo, investigativo y político. Y esto es así porque tanto FOMMA como yo nos adherimos a la propuesta de Augusto Boal sobre el teatro popular orientado a sensibilización, para exponer las realidades sociales que deben ser problematizadas con el objetivo de lograr cambios. En este caso, el teatro busca construir una conciencia junto con las mujeres (tanto indígenas como no indígenas) sobre nuestras propias genealogías e historias, sus consecuencias en nuestras vidas, lo que deseamos cambiar y la manera de hacerlo desde nuestro propio contexto.

En nuestra metodología, el cuerpo y la experiencia son la clave para dar contenido al hecho teatral y funcionan como una apuesta de transformación de las realidades. En las páginas que siguen doy cuenta de cómo se construye esta metodología que llamamos “cuerpo y experiencia”, en la que se trabaja el cuerpo de la mujer como categoría identitaria para superar el modelo de sometimiento patriarcal y colonialista.

Recordar, escribir y actuar permite afrontar experiencias de vida que se mueven de lo íntimo a lo público. El objetivo es activar, mediante el teatro, una crítica de la realidad social al exponer sus propias historias, primordialmente afrontadas y vividas por la mujer en comunidad. A tono con lo planteado por Boal, buscamos hacer visible una condición opresora para cambiarla.

El teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a partir de ese descubrimiento, empieza a inventar otras maneras de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser. Comprende donde está, descubre dónde no está e imagina a dónde puede ir. Se crea una composición tripartita: el yo-observador, el yo-en-situación y el yo-posible (Boal 25).

Aunque el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en enero de 1994 generó, entre otras muchas cosas, la legitimación de la participación política de las mujeres indígenas en México, todavía en la población indígena de Chiapas se da la exclusión femenina en la toma de las decisiones familiares y colectivas. La mujer indígena tiene una

posición subordinada; su voz generalmente es silenciada dentro y fuera de la familia. Actuar en escena permite a las mujeres de FOMMA remontarse en un presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de su infancia.

Cuando se viene de grande a la ciudad, hay una tristeza interior que todas tienen por dejar su pueblo, la comunidad, la casa, todo. Empezar una nueva vida donde no hay nada de lo anterior, ni tierra donde labrar. Es como una terapia individual, pero colectiva, para todas. A lo mejor al principio no lo notan, pero al final ven sus cambios. El teatro nos enfoca en nuestra tradición, nuestras costumbres, nuestra curación tradicional, los que curan con rezos y plantas, la casa, nuestra madre tierra que nos ayuda para el alimento, la cosmovisión, la lluvia, las fiestas de cada comunidad, la convivencia. Eso lo rescatamos en las obras con pláticas con jóvenes, mujeres y niños. Lo que queremos es que esas mujeres que vienen agachadas, temerosas, amargadas, tristes, sumisas y calladas, cuando salgan de FOMMA sean otras: alegres, dulces, con la frente en alto hablando y en particular con sabiduría y la capacidad de trabajar y progresar adelante sin ser maltratadas o humilladas (Isabel Juárez Espinoza, entrevista personal).

Las actrices han encontrado su voz y son conscientes de que es posible articular la experiencia vital sin esperar a que otros lo hagan por ellas. Esto justificaría el enfoque dado en sus obras teatrales, el cual resulta ser más temático que estilístico: orientar sus resistencias y luchas hacia el logro del respeto y el reconocimiento de su individualización dentro y fuera de los colectivos a los que pertenecen: familia, organizaciones y comunidades, en el contexto de la construcción de otro mundo posible. Al actuar, buscan modos de sentir y construir nuevas y diversas representaciones de lo que significa ser mujer. Ellas incluso se visten y actúan algunos personajes masculinos, aunque hay hombres en el colectivo. Las obras ponen en escena relaciones de violencia, sexual y doméstica, y el alto nivel de alcoholismo en las comunidades, a fin de generar una dinámica relacional de diálogo con el público, con la intención de erradicar la violencia que afronta la mujer en sus comunidades.

En el siguiente apartado reseño la metodología “Cuerpo y experiencia”, según la fuimos construyendo en prácticas colectivas concretas de diálogo, reflexión y creación. Expongo más adelante el contexto de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y de la vida de las mujeres indígenas allí, ya que es este territorio, en su constitución histórica, social y cultural, lo que determina la emergencia de FOMMA. A su vez, doy cuenta de algunos antecedentes del teatro indígena en Chiapas y del nacimiento de FOMMA. Más adelante abordo dos obras: *Dulces y amargos sueños* (2013), monólogo creado por Petrona de la Cruz Cruz en colaboración conmigo, y *La viuda de Antonio Ramales* (2007), adaptación dramática que realizó FOMMA de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Cuerpo y experiencia

Tras unirme al grupo teatral de FOMMA en 1999, pronto descubrí que la formación recibida con anterioridad por las actrices se limitaba al teatro de títeres y la representación de obras escritas por autores externos. Mi trabajo con FOMMA buscó llevar su práctica teatral por otros senderos que les permitieran articular sus propias narrativas. Empezamos a trabajar con la expresión corporal con intención de que las actrices se conectaran más con su cuerpo y sus experiencias, y las trasladaran a sus personajes bajo la premisa de que no sólo se trabaja con el personaje en el escenario, sino también en la vida cotidiana. De forma rigurosa, estructurada y colectiva, nuestro trabajo avanzó hacia dinámicas interpersonales y autorreflexivas para abordar las emociones, la memoria, las pasiones reveladas y, sobre todo, la narración de hechos violentos que han marcado la vida y los cuerpos de todas quienes hemos integrado FOMMA.

Reparar las diferentes formas de relacionarnos, en el transcurso de nuestro trabajo, conlleva a entender y recalcar que, desde el inicio de nuestra colaboración, el proceso siempre implicó el aporte de cada una de nosotras, actuando de acuerdo con nuestras ideas, nuestras formaciones culturales y nuestras formas de pensar. Este intercambio artístico y transformador nos permite entender la teoría de Augusto Boal, la cual propone romper con la pasividad del espectáculo entre actor y audiencia. Esta práctica liberadora busca superar la distancia entre actor y espectador que reproduce la misma dinámica entre opresores y oprimidos. Según Boal: “una vez que el ser humano conozca y torne expresivo su cuerpo, estará pues habilitado para practicar formas teatrales que lo liberen de su condición pasiva, y lo transformen en sujeto de la acción: actor y protagonista” (17). De igual manera, el proceso creativo que asociamos nosotros y ellas, particularmente con el teatro, entre cuya herramienta principal destaca, por cierto, el trabajo expresivo con el cuerpo, apunta hacia su problemática: la mujer y la dominación de su cuerpo por el hombre y las condiciones sociales y culturales de su contexto. El nombre mismo de la asociación, Fortaleza de la Mujer Maya, busca transformar nociones de identidad, género y cultura al crear puestas en escena que hacen visibles las historias y situaciones que no se consideran en público.

Antes de profundizar más sobre qué significa para las mujeres “meterse en el personaje”, es necesario exponer el método general que FOMMA ha utilizado para montar sus obras durante el tiempo que trabajamos juntas. El proceso creativo empieza con plantear entre todas las actrices un tema o una problemática que quieren exponer; por ejemplo, la muerte materna. Ya teniendo los temas planteados, comienza el trabajo de mesa. En ese proceso, nos ponemos a hablar sobre qué queremos, a quién deseamos presentar la problemática, cómo y dónde escenificarla. Las historias de la trama pueden ser propias de las actrices, o bien de otras personas. Según la actriz y dramaturga Isabel Juárez, es durante las improvisaciones que se determina el personaje que le toca a cada actriz. De ahí que

la actuación se convierte en un proceso terapéutico que les permite superar experiencias traumáticas, apropiándose de ellas y recreándolas. A menudo las obras recrean lo vivido con un resultado alternativo a lo que realmente sucedió.

Las integrantes de FOMMA escribían el libreto y después me llamaban para asumir mi papel de directora y trabajar en los ensayos. Las historias narradas pueden ser muy duras, pues abordan temáticas de violencia, pobreza, conflictos familiares. Según me expresó una de las actrices:

Si nosotras nos hubiéramos quedado en la comunidad, hoy en día tendríamos muchos hijos y nada más, estaríamos atendiendo al marido y a los hijos, trabajando la tierra si tuviéramos. Sin embargo, aquí hay oportunidades que podemos llevar adelante para otras mujeres. Salen cosas muy positivas, muy duras, lloramos y gritamos, así es como montamos las obras. Más que nada, cuando decimos las verdades, concientizamos a la audiencia sobre lo que todo ser humano padece, indígena o no indígena, de baja o de alta sociedad, llámese de alta sociedad, de alto nivel económico o niveles de estudio. Todos lo padecemos de una u otra forma y en todo el mundo. Los problemas que contamos, a veces, les damos solución ahí mismo o lo dejamos en puntos suspensivos para que la gente los analice y le busque por su cuenta una solución. Empezamos enseñando movimientos corporales, porque en las comunidades son muy tímidas a la comunicación. Con los movimientos obtenemos más confianza en el grupo, entonces ya se ríen y hablan después. Es muy importante la confianza. Las mujeres van sacando lo que tienen dentro y van confiando en las compañeras (Francisca Oseguera, entrevista personal).

En efecto, un lazo fuerte que une a las integrantes de FOMMA es el hecho de que todas (incluyéndome a mí) hemos sido víctimas de diversas formas de violencia y hoy nos reconocemos como sobrevivientes. En ese sentido, la colonialidad no sólo sigue operando en el cuerpo de las mujeres indígenas, sino también de muchas mujeres quienes, ubicadas en el sur global, sufrimos diversas formas de *racialización*. En mi caso, soy una mujer biracial, nacida en Colombia y migrante en los Estados Unidos. Esto ha sido determinante en mi vida, ya que anima un sistema de opresiones múltiples, pero también una fuente de fuerza para resistir, responder y crear. En consecuencia, aunque diferentes, todas compartimos el habitar el mundo de la colonialidad con las implicaciones que esto tiene, es decir, la herida colonial (término de María Lugones). Por eso, aquí el cuerpo y la experiencia empiezan a cobrar cada vez más relevancia. Petrona de la Cruz abundó sobre lo que significa el arte del teatro en su comunidad:

El teatro nos enfoca en nuestra tradición, nuestras costumbres, nuestra curación tradicional, los que curan con rezos y plantas, la casa, nuestra madre tierra que nos ayuda

para el alimento, la cosmovisión, la lluvia, las fiestas de cada comunidad, la convivencia. Eso lo rescatamos en las obras con pláticas con jóvenes, mujeres y niños. Lo que queremos es que esas mujeres que vienen agachadas, temerosas, amargadas, tristes, sumisas y calladas, cuando salgan de FOMMA sean otras: alegres, dulces, con la frente en alto hablando y en particular con sabiduría y la capacidad de trabajar y progresar adelante sin ser maltratadas o humilladas (Petrona de la Cruz, entrevista personal).

Cuerpo no es un hecho natural, anatómico, sino una construcción social que parte de una clasificación racial cuyo fundamento es la división ontológica entre cuerpos con humanidad y carnes bestiales (Quijano y Lugones). Este insumo “teórico” –que realmente es performativo, pues se encarna en los cuerpos y les da algún tipo de inteligibilidad– nos lleva, parafraseando a la dramaturga chicana Cherríe Moraga, a *hacer teatro desde la propia piel*, un teatro de carne y hueso. Pero esto no se da en automático; primero, debe ser filtrado por el espectro de la experiencia. Hablamos de experiencia no como “algo” que se posee y que es el origen de nuestra explicación, sino justamente como aquello que debe ser explicado, el objeto mismo del conocimiento. Producir conocimiento desde la experiencia nos permite comprender las maneras como hemos sido constituidas, o no, en sujetos de la historia con el ánimo de cambiar esas dinámicas para buscar nuevas formas de contar y dejarse contar. Esto es producir procesos de subjetivación empoderantes para las mujeres indígenas, es decir, capaces de hacerlas dueñas de sus existencias apostando a cambiar las condiciones de subalternidad que determinan esas mismas existencias. Es entonces cuando podemos hablar de una *conciencia subalterna* (Espeleta).

Una vez que se avanza en el ejercicio de la interpretación y la expresión corporal, la construcción de confianza y horizontalidad colectiva entre el grupo de actrices permite dinámicas interpersonales que van en paralelo con la creación de la obra. A partir del trabajo de mesa, se pide a las actrices que dejen consignados sus pensamientos, emociones y todo aquello que les parezca importante en formatos narrativos como cartas, diarios, relatos cortos, entre otros, en castellano o en sus propios idiomas, porque el trabajo de mesa persigue el objetivo de que nuestras reflexiones y prácticas desde el cuerpo y la experiencia se transformen en obras de teatro para su “compartición”, como dicen las y los zapatistas, y que generen respuestas efectivas entre las participantes.

A partir de estos procesos, cambió la noción que tenían las actrices de FOMMA acerca del quehacer escénico y lo que este mismo implica. Durante el trabajo de años, han encontrado la posibilidad que les da el teatro de reconocerse como protagonistas de sus propias existencias y, en consecuencia, la reafirmación de su dignidad pese a las violencias patriarcales y colonialistas. Las obras teatrales de FOMMA desarticulan estereotipos de indigeneidad; buscan generar nuevos pensamientos, nuevas reflexiones y nuevas construc-

ciones sobre cómo pensar las condiciones de género y desde dónde. Además, les permite dar a conocer sus propias historias como seres humanos y ciudadanas en pleno derecho. En consecuencia, su trabajo permite debatir, poner la experiencia en palabras y dar cabida al cuerpo como un territorio que se debe defender, lo cual provoca el pensamiento crítico y reflexivo sobre lo que es, o no, aceptable a nuestras condiciones de vida como mujeres.

Como expongo en mi tesis de posgrado, el método creativo de FOMMA:

[...] conlleva una intención social con el objetivo de mejorar condiciones de vida, de salud, de equidad de género, como el derecho a un buen vivir. La obra teatral busca crear “otro lugar” sobre cómo ser, sentir, pensar, recordar, escribir y actuar como forma de trabajo teatral. En particular, la práctica teatral de FOMMA busca el poder de decisión, pensamiento y reflexión, además de liberar el tiempo de las mujeres y proporcionarles un espacio seguro donde ellas se sientan en confianza de expresar sus problemas, alegrías y deseos (Difarnecio 52).

En la anterior formación teatral recibida por las actrices, no había sido posible formular estos ejercicios de exploración personal profunda, los cuales no resultan fáciles, en tanto muchas de las historias implican recordar violencias vividas o representar personajes relacionados con ello. En efecto, durante los procesos de mesa y de ensayo, comprobamos la magnitud del silencio y la opresión que padecen tanto las actrices como otras mujeres indígenas en sus comunidades. En este sentido, la actriz Francisca Oseguera me explicó cómo descubrió lo que puede ser una mujer.

Yo pensaba que una mujer como yo no vale nada; no puede votar [en nuestras comunidades], no hay votación cuando cambian el gobierno, el presidente. La mujer no puede hablar, nada más el marido. También no puede trabajar, no puede salir en la calle. Una mujer cuando está en la comunidad y cuando tiene hijos, no puede dejar sus hijos. La mujer tiene que ver la casa y estar con sus hijos. El marido sale en la calle, se va con sus amigos, se va en la fiesta, todo eso, pero la mujer no tiene derecho. En esta obra [de teatro] lo sacamos y así lo aprendí, saber lo que es los derechos de la mujer. Me di cuenta que podía ser mujer de otra forma y también allí que podemos trabajar cualquier trabajo, no es nada más lavar ropa, o nada más hacer una casa. También hay mujeres que tienen estudio. Hay presidentas y gobernadoras, y también hay licenciadas, también puede trabajar como arquitecto (Francisca Oseguera, entrevista personal).

Es importante recalcar que las puestas en escena de FOMMA influyen en las técnicas corporales, es decir, la corporalidad femenina. Aunque hay personajes masculinos en su reperto-



Imagen 2. Victoria Patishtan ensayando con Doris Difarnecio en el Centro FOMMA, 2010. Fotografía de Grace Remington.

rio, las actrices se visten como ellos y actúan estos papeles. Al actuar los roles masculinos rompen con esquemas y reglas estrictas sobre lo que es ser mujer en las comunidades, y, al hacerlo, han sido amenazadas o llamadas lesbianas. Por medio de la actuación, demuestran que ser “mujer” no es un contenido biológico en el cuerpo ni en la interioridad de las personas (ver Imagen 2).

Crear y actuar desde el cuerpo y la experiencia vivida es abrir espacios de significación y sanación, desarrollando la idea de que el teatro existe dentro de cada ser humano. Se necesita del apoyo y la contención colectiva para que este proceso creativo y terapéutico devenga en un acto pedagógico. De este modo, apostamos a algo más: a crear obras desde la vivencia íntima de las actrices, quienes en sus actuaciones buscan transmitir y reelaborar el trauma desde todos sus sentidos y emociones.

Posteriormente, bajo ciertos acuerdos sobre qué se quería poner en escena, cómo, cuándo y con cuáles personajes, dibujábamos un arco dramático que nos llevaba a un guion

que permitía evidenciar las formas a través de las cuales la colonialidad produce, regula y repite el sufrimiento de la mujer indígena, de generación en generación. Luego, dicho texto era sometido a la lectura de las actrices, abriendo posibilidades para hacer cambios, matizar algunas ideas y enriquecer a los personajes. En este punto, las actrices descifraban las motivaciones psicológicas y emocionales de los personajes.

El teatro popular creado por las actrices mayas de FOMMA representa, a mi parecer, un punto de referencia para comprender las formas contemporáneas de participación política. Francisca Oseguera afirmó que la dinámica de trabajo “cuerpo y experiencia” les ayudó para empezar a abordar en sus propias vidas otros temas como las relaciones íntimas de pareja, la violencia sexual y doméstica o la represión emocional en el interior de la familia, sin imperativos de trabajo jerárquico. En este sentido, cabe mencionar que no se trata únicamente de historias de vidas particulares, sino de historias de *la vida*.

Las obras teatrales de FOMMA hacen referencia inmediata de lo político, puesto que nacen a partir de las preguntas sobre quién tiene la responsabilidad o el poder para decidir sobre su destino. Cuando Francisca Oseguera decidió ser parte del colectivo teatral FOMMA, su esposo la confrontó sobre la dinámica de vestirse de hombre en el escenario y le demandaba “respeto” ante la comunidad. Cuando ella insistió en actuar el personaje masculino, su esposo la golpeó hasta fracturarle la nariz. A pesar de esto, Francisca realizó el personaje masculino. Las demás actrices, como colectivo, le aconsejaron acerca de la legalidad del divorcio y la denuncia a la violencia doméstica. De igual manera, Petrona de la Cruz me habló sobre cómo se produjo un escándalo en su comunidad de Zinacantan cuando escribió sobre la realidad de la violencia sexual y el incesto.¹ De tal forma que, al sobrepasar el “régimen del respeto” que en su comunidad se le había designado, fue despedida del teatro en el que trabajaba y exiliada de su comunidad y familia. De acuerdo con este grupo de actrices, recordar, escribir, actuar y crear obras teatrales desde el acervo íntimo, permite narrar lo diverso, lo no visible, ya que, si no se nombra y toma forma, no emerge para interpelar y crear cambio.

“El más mágico de los pueblos”

San Cristóbal de Las Casas, ubicada en el estado de Chiapas, es una ciudad llena de con-

¹ Se trata de la obra *Dulces y amargos sueños*, estrenada en mayo de 2013 en San Cristóbal de las Casas bajo la dirección de Doris Difarnecio. Ver la reseña sobre esta obra escrita por Yoloxóchitl García, publicada en *Investigación Teatral* Vol. 6, Núm. 9, 2019, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2300/4093> (n. del dir).

trastes, capas y relaciones de poder. Fundada por los españoles en 1528, fue construida en la zona montañosa. Con cerca de 200,000 habitantes, es el centro político y administrativo de la región, escenario de la lucha encabezada por el EZLN, capital cultural del sureste mexicano, declarada “Pueblo Mágico” por la Secretaría de Turismo de México, en 2003, y “Ciudad Creativa” por la Unesco, en 2015. La ciudad es un lugar de intercambios constantes, de creatividades diversas, de rica vida turística y proyectos culturales, de resistencias y calles empedradas.

Cuando nos adentramos más en la ciudad, es posible observar otro escenario: el que se relaciona con la colonialidad, es decir, con aquello que aún pervive del orden colonial. En particular, en pleno siglo XXI, persisten dinámicas racistas y de violencia heredadas desde la colonia. Chiapas es un territorio indígena en donde históricamente han habitado diferentes grupos originarios, entre los que se cuentan tzeltales y tzotziles, grupos que constituyen el mayor conjunto de personas hablantes de dos familias lingüísticas de herencia maya (Viqueira). En la actualidad, la mayor parte de la población de la ciudad está conformada por tzotziles, mestizos y tzeltales. No obstante, desde su fundación, la distribución espacial y racial de las personas ha sido la misma: en el centro se ubican los llamados “coletos” –la élite blanca de la ciudad– y en la periferia, los indígenas, quienes sólo pueden acceder al centro como prestadores de servicios, pero nunca para habitar el sector (Aubry).

Esta distribución racial y espacial obliga a buena parte de las personas indígenas a habitar las periferias de la ciudad: zonas de extrema pobreza, con altos índices de hacinamiento y con falta de servicios básicos. Así, se genera una paradoja, pues aunque San Cristóbal es el centro del poder “colectivo” y la capital “de facto” de la población tzotzil-tzeltal (en los Altos de Chiapas), también es, al mismo tiempo, hogar de muchas personas en situación de pobreza (Rus). Todo ello dado en esta configuración de la colonialidad en la ciudad, que intenta establecer diferencias y jerarquías sociales, culturales, económicas y raciales en medio de los flujos dinámicos y la hegemonía de una élite blanca o mestiza (Contreras Castro 35).

Para las mujeres indígenas, enfrentar la colonialidad supone un reto mayor, ya que la misma no sólo implica racismo, sino también toda una gama de violencias derivadas de un capitalismo neoliberal, los flujos migratorios por desplazamiento forzado, los efectos de la guerra de baja intensidad emprendida contra el movimiento zapatista, las políticas desarrollistas imperiales y la persistencia de relaciones laborales serviles. Como afirma Mercedes Olivera, el sistema colonial y patriarcal bajo el cual viven las mujeres indígenas en San Cristóbal las ubica casi siempre en un lugar de desigualdad frente a otras mujeres y frente a los hombres, más cuando las representan como reproductoras de la sociedad y la cultura o mediadoras entre los ancestros y la comunidad. Este sistema no sólo invisibiliza la situación real de las mujeres indígenas, transformándolas en un estereotipo, sino que además ignora su verdadero trabajo en el sostenimiento de la vida y las razones estructurales que animan su

condición como subalternas y dependientes, sobre todo del trabajo masculino.

Sin embargo, no es justo mencionar los aspectos opresivos de la colonialidad sin nombrar sus resistencias y procesos de transformación, muchos de ellos protagonizados por mujeres. En Chiapas, la organización popular y los movimientos sociales indígenas tienen una larga data.

Las mujeres estaban ahí desde siempre, algunas ya organizadas en proyectos productivos, en cooperativas textiles, en la panadería, en una tienda de la comunidad; otras se enrolaban para ser promotoras de salud, o decir la palabra de dios. Esas mujeres fueron creando espacios. Las comunidades las impulsaban, pero también las criticaban. No era claro. Está bien que la mujer participe, pero causa desconfianza que lo haga. De todas formas, algunas siguen participando (Millán 2).

Por lo tanto, la lucha de las mujeres indígenas en Chiapas ha sido compleja y constante:

En Chiapas ellas se han sublevado no solamente contra el Estado, los grandes terratenientes y los tratados de libre comercio, sino también contra la opresión patriarcal. También se inspiraron en una ética feminista, con el fin de exigir la autodeterminación de su pueblo de acuerdo con su propia emancipación femenina. Así pues, el zapatismo y el feminismo tienen una historia en común, y para comprender plenamente el movimiento actual de las mujeres indígenas, es fundamental recordar la implicación de las cuestiones de clase, género y raza (Masson 158).

A esto se deben sumar los procesos de organización de habitantes de la ciudad en organismos civiles que han generado procesos sólidos de formación política e identidad cultural dentro y fuera de los barrios y comunidades, en especial aquellos donde la población es mayoritariamente indígena. Aquí, la artesanía, las artes plásticas y el teatro han jugado un papel fundamental, sobre todo cuando se trata de las mujeres.

Teatralidades indígenas

Las experiencias teatrales en Chiapas siempre han sido diversas. Estas experiencias incluyen prácticas propias, derivadas de un teatro más tradicional con raíces occidentales, provenientes, sobre todo, de sociedades europeas o anglosajonas, en donde se definen desde las lenguas dominantes, qué es el teatro, cómo se interpreta y cómo debe ser comprendido. Empero, en la actualidad también existen prácticas teatrales desarrolladas desde las propias

comunidades indígenas, desde su ser y su sentir, bien como personas que habitan el mundo rural o, bien, como migrantes de otras ciudades e, incluso, de otros países. Cabe señalar que, hasta muy entrado el siglo xx, en los pueblos tzeltal y tzotzil no existía una tradición indígena teatral tal y como esta se concibe en Occidente, a tal punto que muchas veces se suele confundir al personaje con el actor y viceversa. Hoy, Chiapas cuenta con una importante tradición de teatro indígena contemporáneo, especialmente tras el levantamiento zapatista, cuando se puede observar un auge inusitado de grupos de teatro indígena y no solamente en poblados tzeltales y tzotziles (Sánchez-Blake).

Uno de los antecedentes más importantes de este fenómeno es el Teatro Petul, un grupo de teatro de títeres que operó entre 1954 y 1974 como una estrategia pedagógica orientada a comunidades indígenas: “como un camino hacia la recuperación de la experiencia artística, como una actividad de vinculación colectiva que permitía a quienes disfrutaban de ella crear lazos de identificación con realidades y territorios de una determinada realidad” (Román Valadez 617). Teatro Petul fue promovido por el director escénico Marco Antonio Montero, el pintor Carlos Jurado y la escritora Rosario Castellanos, quienes colaboraron como guionistas, directores o responsables de las obras presentadas desde el Centro Coordinador Indigenista. Ya para la década de 1960, fueron los propios titiriteros indígenas quienes tomaron el control y trabajaron de manera autónoma a partir de su propia visión, representando sus realidades, conflictos y cultura. En 1965 se diseñaron los primeros títeres que representaban propiamente a personas indígenas, destacando de entre ellos Petul, quien representaba a un ser sabio, sobrenatural, sagrado, digno del más alto respeto (Ayala Reyes).

El Teatro Petul es el modelo que siguen otros grupos que se dedican al teatro y cuya experiencia es paradigmática; específicamente, *Sna Jtz'ibajom* (Cultura de los Indios Maya, A.C.), cooperativa multicultural y multilingüe, fundada en 1983. Esta cooperativa se dedicó también a la alfabetización de personas indígenas y a la preservación de la cultura como legado vivo. Es en esta agrupación donde Isabel Juárez Espinosa –originaria de Aguacate-nango y cofundadora de FOMMA– realizó su primera aproximación al teatro, rescatando historias tradicionales de la literatura oral y diseñando títeres que representan personajes femeninos. Poco después se integró Petrona de la Cruz Cruz² –originaria de Zinacantán y también cofundadora de FOMMA– y ambas empezaron a trabajar juntas con el mismo propósito: el de rescatar historias, leyendas y mitos de las comunidades indígenas, así como de la vida cotidiana de las mujeres indígenas.

Poco a poco se fueron integrando más mujeres al grupo, aunque por lo general su estadía en el mismo es de muy corta duración, siendo Isabel Juárez Espinosa y Petrona de

² Premio Chiapas en Literatura “Rosario Castellanos”, en 1992, como reconocimiento a su primera obra: *Una mujer desesperada*. En 2019, volvió a recibir el mismo reconocimiento por su obra *Dulces y amargos sueños*.

la Cruz quienes mantuvieron más continuidad en *Sna Jtz'ibajom*. La razón fundamental por la que las mujeres no se quedaban en el grupo es que eran relegadas por los varones a solamente operar títeres o recopilar historias en la comunidad, pero no se les permitía en el diseño de dramaturgias y escritura de guiones. Isabel Juárez me señaló que “la mayoría de las mujeres no les gustó, no podían sentirse cómodas en un ambiente tan dominado por los hombres y empiezan a irse” (Difarnecio 42).

Isabel y Petrona también sintieron insatisfacción con esa situación, por lo que abandonaron *Sna Jtz'ibajom* y fundaron Fortaleza de la Mujer Maya en 1994, con la finalidad de educar a las mujeres indígenas, garantizando su autonomía y preservando su cultura y su lengua. A las fundadoras se sumaron otras mujeres que, como se señaló antes, hacen del colectivo una instancia creativa del teatro indígena y popular. En FOMMA, las participantes trabajan representando sus propias historias y experiencias de vida, lo que marcó un cambio radical con respecto a lo que venían haciendo con *Sna Jtz'ibajom*. Las obras de FOMMA generaron un nuevo tipo de teatro indígena de Chiapas, en el que se puede representar la situación de las mujeres indígenas y las múltiples opresiones a las que están sometidas, ampliando el nivel de la crítica social propio de este teatro y su capacidad de agencia. A propósito, Isabel Juárez Espinosa refiere:

Encontramos la principal herramienta para poder aliviar las heridas del alma en su autoestima y en su mente: el teatro. Por medio de los movimientos corporales se toma la confianza entre compañeras. Comienzan a platicar de lo que tienen guardado por mucho tiempo y que hasta entonces no habían contado por el temor a que lo divulguen las mismas compañeras. Una vez que pierden el miedo a la burla o al chisme, nos brindan su confianza y nos abren su corazón contándonos lo que les ha pasado en la vida. Muchas personas han cambiado la situación de violencia en una armonía familiar. Otras han tomado el valor para denunciar a sus agresores y demandar la igualdad de género (Difarnecio 44).

El teatro de FOMMA –mediante su grupo Reflejo de la Diosa Luna– puso en acción una forma de trabajo colectivo, partiendo del cuerpo y la experiencia de las mujeres mayas, creando no sólo una propuesta teatral, sino un camino de autorreflexión, formación política y construcción de estrategias que les ayuden a resistir la colonialidad. Trabajando con viudas, madres solteras y niñas, FOMMA hoy es un proyecto consolidado que continúa apostando por el bienestar de las mujeres mayas en San Cristóbal de Las Casas, por medio de una propuesta amplia que incluye la formación artística y la formación en oficios como la costura, la panadería, el corte y confección, la mecanografía, el cómputo y la salud, sumados a procesos de alfabetización centrados en la enseñanza de lenguas indígenas como el tzotzil y tzeltal.

A lo largo de su trayectoria, FOMMA ha dado cuenta de cómo a través del teatro es posible generar formas de acción política encaminadas a la transformación individual y colectiva. Todo esto es lo que llena de sentido a su nombre: Fortaleza de la Mujer Maya.

Legados

Durante mis quince años de trabajo con FOMMA, son muchas las propuestas teatrales que realizamos a partir de la metodología “Cuerpo y experiencia”. Para efectos de este artículo, deseo dar cuenta de dos obras en particular que comparten el mismo objetivo de detonar en el público procesos de reflexión y cambio sobre las condiciones de colonialidad y violencia que mantienen a muchas mujeres mayas en condición de subalternización.

Dulces y amargos sueños (2013), de Petrona de la Cruz Cruz, es el primer monólogo autobiográfico escrito por una mujer indígena en Chiapas, cuya puesta en escena original contó con mi dirección (ver Imágenes 3 y 4). Petrona sintió que era el momento de hablar sobre las diversas violencias sufridas a lo largo de su vida y sobre las cuales había guardado silencio. Por ello, decidimos integrar a nuestro proceso creativo, basado en el método de cuerpo y experiencia, materiales autobiográficos como las cartas, los recuerdos y los diarios íntimos. A través del proceso, ella comprendió lo que debía hacer para que otras mujeres aprendieran de su experiencia y tuvieran algún tipo de orientación vital que les permita tomar acción. Es así como escribió su monólogo con mi colaboración, por el cual recibió el premio Literario Rosario Castellanos 2019 y el premio de mejor obra de teatro del estado de Chiapas.

El “poder contar” es un arte milenario que puede ser traducido en un poder esclarecedor, que enseña y transforma a las personas que escuchan. Petrona ejemplifica con su monólogo su experiencia de cómo su cuerpo existe como categoría identitaria y modelo de sometimiento: la desigualdad social justificada en las diferencias sexuales como parte de los usos y costumbres tradicionales, que produce desigualdad bajo condiciones de dominación y violencia. Planteó la experiencia de concebir una realidad en donde es posible profundizar en las formas, los códigos y los sistemas sociales y culturales en los que ha crecido y que producen, regulan y repiten la violencia hacia la mujer. Según me expresó Petrona en una entrevista:

Desde que comenzamos a manejar el teatro como forma de transmitir un mensaje educativo, emocional y corporal, hemos transferido barreras que nuestros antepasados consideraban tradicionales. Hemos roto con las jerarquías patriarcales, que nos dicen cómo debemos ser. Por medio del teatro yo he descubierto mi diferencia, de



Imagen 3. Petrona de la Cruz
Cruz en *Dulces y amargos
sueños* en la Universidad de
California, Santa Bárbara, 2019.
Fotografía de Catherine Hill.

cómo no seguir la forma de un patriarca. El teatro me ha enseñado cómo transformarme. Por ejemplo, en mi caso no usaba pantalones, antes usaba puro vestido, porque así me lo enseñaron. Trenzas y faldas. Para mí, el teatro me ha servido para influenciar a las mujeres, a los jóvenes a los niños que son el futuro del mundo, para que no vivan bajo la presión de un patriarca y encuentren sus propias transformaciones y decisiones (entrevista personal).

En su monólogo, Petrona externa el trauma psicológico de haber sido violada y secuestrada a los 17 años, por lo que denuncia y pone en evidencia lo que hasta ese momento la violencia hacia las mujeres en las comunidades indígenas (ver Imagen 4). En ese sentido, plasma y actúa lo que significa ser mujer maya y, al mismo tiempo, cuestiona a quienes administran



Imagen 4. Petrona de la Cruz y Doris Difarnecio ensayan *Dulces y amargos sueños* en la Universidad de California, Santa Bárbara, 2019. Fotografía de Catherine Hill.

las relaciones de poder opresivas. A propósito, afirmó:

Cuando nosotros hacemos el teatro..., el público se mete a la presentación. Ellos no son actores ni son actrices, pero se meten, entonces allí descubren, y en un momento sin pensarlo, se meten a hacer el papel de lo que estamos haciendo nosotros. También como mujeres, a uno descubre otro, a través de un escenario. Por ejemplo, cuando me maltrata un hombre no es porque me quiere, sino porque es una agresión hacia mí, es un maltrato verbal. Porque muchas mujeres pensamos que cuando el hombre nos pegue es que nos ama, pero es mentira. A veces las mujeres dicen: no lo puedo hacer, no tengo las fuerzas para hacer eso, pero cuando nos ven actuar y las invitamos a pasar al escenario y actuar el papel que estábamos haciendo, ellas lo hacen sin pensarlo, es un momento de cambio así rápido (entrevista personal).

Donde quiera que se presente, *Dulces y amargos sueños* contribuye a dar voz y conocimiento a mujeres que han sufrido violencia. Esto hace de FOMMA una agencia cultural (Garzón, “El maestro y las lentejuelas”), que transforma la indignación en lucha por la justicia, la equidad, y el cambio social. Sin duda se trata de una obra pionera en el teatro indígena mexicano.

La segunda obra que abordo aquí es *La viuda de Antonio Ramales* (estrenada en 2007), basada en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Como se sabe, esta obra da cuenta de la represión social y psicológica vivida por mujeres en España, a principios del siglo XX, por medio de la historia de doña Bernarda, sus hijas, dos criadas, su propia madre y su encierro en contra de su voluntad. No obstante, encontramos que su argumento puede ser material interesante para recontextualizar en las territorialidades de los Altos de Chiapas ya que, como se ha señalado, allí las mujeres indígenas también sufren la represión social, la moral sexual, la vida de encierro, las reglas religiosas y la violencia. A partir de la historia narrada en *La casa de Bernarda Alba*, las actrices comenzaron a compartir testimonios en torno a lo que ellas personalmente han experimentado en relación con estos temas. “En aquel entonces, nos encontrábamos atravesando un proceso de profunda reflexión sobre lo que hacíamos y las historias que contábamos, por lo que esta obra nos vino “como anillo al dedo” (Isabel Juárez Espinosa, entrevista personal).

Luego de un trabajo de mesa e improvisación, el grupo emprendió la escritura conjunta de un guion, retomando el diálogo resultante de las improvisaciones. Las narrativas testimoniales generaron distintas formas de verse y representarse en el escenario. Esta obra, creada en colectivo, se vinculó con la vida cotidiana, las relaciones sociales y afectivas de las actrices y reorientó el pensar sobre lo político como derecho del buen vivir.

Durante los ensayos, se conversó, analizó y cuestionó el estado de las cosas, las condiciones de pobreza extrema en las comunidades indígenas, la violencia sexual, los usos y costumbres que mantienen a la mujer bajo condiciones de marginación y pobreza. Cada actriz elaboró una lista de temas que le importaba explorar y analizar en los ensayos. La construcción de los personajes acompañó el proceso de escritura y escenificación. Se procuró tomar en cuenta la opinión y los sentimientos de cada actriz para poner en práctica una visión individual que, desde la interpretación, permitiera el descubrimiento y desarrollo de los personajes que viven en sus obras.

Buscamos que el contenido original de la obra se respetara, pero trasladándolo al contexto regional, social y cultural de sus localidades. Este trabajo de adaptación permitió ampliar la comprensión sobre los motivos y las formas de operar de la violencia colonial y patriarcal. Haciendo referencia a la vida cotidiana y usando la obra original de García Lorca como espejo y reflejo, las integrantes de FOMMA dieron cuenta de una organización social, jerárquica y sexista donde los cuerpos de las mujeres son encerrados y, por lo tanto, separados del resto de la humanidad. Aquí las integrantes de FOMMA se miraron a sí mismas y fueron descubriendo otras maneras de ser y estar. Sobre el abordaje de sus personajes, Francisca Oseguera explicó:

Pueden (haber) cambios en el guion o en el diálogo y estos cambios dependen mucho

de cómo [te sientes en relación con] el personaje que sugeriste pero que representa otra compañera. Por ejemplo, tú dices “bueno, yo conozco un borracho que pasa así, le hace así a su mamá, a su mujer o sus hijos le hace así”, pero no te tocó a ti el papel, le tocó a otra compañera, [por lo que] depende de cómo se siente la compañera. Va a ir imaginando. Hay que imaginarse, ponerse en el papel del personaje. Imaginar cómo es la persona que me tocó (entrevista personal).

El cuerpo y la experiencia de vida de cada actriz deviene en un mensaje pedagógico para el público local: generan procesos empoderantes capaces de cuestionar, interpelar y transformar la realidad que vive la mujer. Dentro de su belleza trágica, *La viuda de Antonio Rames* apuesta a la vida y a la libertad desde los cuerpos de actrices mayas que hacen de su experiencia de vida y recuerdos una práctica teatral. Esto implica un ir contracorriente en torno a la tradición y el propio orden colonial de San Cristóbal. En suma, el camino de FOMMA es el de edificar un pensamiento crítico de lucha por la vida, impulsando en sus públicos la capacidad de tomar decisiones en torno a formas de acción política.

Conclusiones

Desde su fundación, FOMMA construye una conciencia crítica, basada en la autonomía y el bienestar para las mujeres mayas de San Cristóbal de las Casas, y para las diversas espectadoras que han tenido la oportunidad de disfrutar de sus obras. Se trata de una construcción colectiva, horizontal y afectiva de mutuo aprendizaje y apoyo, desde una práctica teatral que representa un proceso para descubrir el cuerpo y construir la experiencia vivida como un proceso más amplio hacia la transformación de la realidad.

En la metodología de “Cuerpo y experiencia” que desarrollé con las actrices, la experiencia no es simplemente lo que vive y representa una persona sobre su vida cotidiana, sino una forma de posicionarse frente a la historia. Buscamos trabajar el cuerpo como un sitio para la producción de conocimiento a partir del análisis de las relaciones de poder y de su propia historicidad.

Como expongo en el presente artículo, el trabajo de mesa es fundamental como herramienta hacia la creación colectiva y el desarrollo personal, pues propicia un diálogo profundo, con aportes de cada uno, siguiendo las líneas que marcan nuestras ideas, necesidades y anhelos. Este trabajo incluye diversas estrategias de aprendizaje hacia la alfabetización, la comprensión literaria, la expresión verbal/corporal y el autorreconocimiento para lograr exponer la complejidad y la dimensión de los temas que las obras van a exponer. Los ejercicios de improvisación son laboratorio y escenario de lucha porque se debe enfrentar,

sobre todo, el miedo que implica subir al escenario y “desnudar el alma” a partir del trabajo con el personaje. Las integrantes de FOMMA, mediante el grupo Reflejo de la Diosa Luna, enfrentan todos los aspectos relacionados con el montaje, desde una apuesta del teatro popular. A través de su organización y creatividad, generan efectos subjetivos en las actrices y sus espectadoras, conducentes al empoderamiento. Así, el teatro juega un papel político al impulsar la organización y realización de un proyecto sostenido en el tiempo a favor de la dignificación de la vida de mujeres maya.

El teatro de FOMMA aporta al entendimiento de la praxis cultural como vehículo para la descolonización del pensamiento, de la reconstrucción liberadora de los cuerpos de las mujeres atravesadas por discriminaciones y desigualdades de género, etnia, clase, raza y edad. Las mujeres y las infancias mayas que integran la mayor parte del público se ven ellas mismas reflejadas en un mundo imaginario representado por actrices de su propia comunidad, lo que les permite recurrir a referentes propios como modos de vida, costumbres, tradiciones y, al mismo tiempo, cuestionar injusticias. Recordando a Paulo Freire, el sujeto en la pedagogía liberadora alcanza una comprensión de su propia realidad por medio de su participación y aprendizaje colectivo. En este acto pedagógico, el sujeto que aprende desde un lugar activo tendrá la libertad para transformar, junto con otros, las condiciones que lo ponen en el lugar del oprimido frente a los otros y frente al mundo. Por ello, una educación liberadora a través del teatro necesita incluir la capacidad de expresión y creación, de experimentación y transformación desde el cuerpo y la experiencia.

Fuentes consultadas

- Aubry, Andrés. *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental. 1528-1990*. San Cristóbal de Las Casas: INAREMAC, 1991.
- Ayala Reyes, Susana. “Vestigios de la acción hablada en las representaciones de los títeres Petul-Xun en los altos de Chiapas, México”. *Revista Lúdicamente*, 2017, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/ludicamente/article/view/12414>, consultado el 1 de octubre de 2020.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido: teoría y práctica*. México: Ediciones Nueva Imagen, 1978.
- Contretas Castro, Anabelle. “Chiapas, tan cerca y tan lejos de Centroamérica: escenarios, conflictos sociales y una dramaturgia”. *Ístmica*, 2010, pp. 29-40, <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/2134>, consultado el 17 de septiembre de 2020.
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. “Relaciones laborales racistas y sexistas en el trabajo

- doméstico remunerado en Chiapas”. *Ruralidades, cultura laboral y feminismos en el sureste de México*, coordinado por Teresa Ramos Maza. San Cristóbal de Las Casas: Cesmeca-Unicach. 2019, pp. 159-188.
- Difarnecio, Doris. *El teatro popular de las mujeres de Fortaleza de la Mujer Maya*. Tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2020.
- Espeleta, Mariana. “Testimonio y subalternidad hoy. En torno a dos colectivos de mujeres mexicanas en lucha”. *Kamchatka*, 2015, pp. 989-1009, <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7627>, consultado el 13 de noviembre de 2019.
- Freire, Paulo. *Pedagogía de la esperanza*. México: Siglo, 1993.
- Garzón Martínez, María Teresa. “El maestro y las lentejuelas. Pensar la intervención feminista desde las agencias culturales” *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 16, núm. 2. 2017, pp. 69-80.
- Garzón Martínez, María Teresa. *Blanquitud. Una lectura desde la literatura y el feminismo descolonial*. Colombia: Editorial en la frontera, 2009.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, 2008, pp. 73-101, <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>, consultado el 15 de noviembre de 2019.
- Lugones, María. “Hacia un feminismo descolonial”. *Hypatia*, 2010, pp. 742-759, <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/15272001/2010/25/4>, consultado 24 de octubre de 2020.
- Masson, Sabine. “Sexo/género, clase, raza: feminismo descolonial frente a la globalización. Reflexiones inspiradas a partir de la lucha de las mujeres indígenas en Chiapas”. *Andamios*, traducido por Pilar Castro Gómez, 2011, pp. 145-177.
- Millán, Margara. “Chiapas y sus mujeres indígenas. De su diversidad y resistencia”. *Chiapas 4*. Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del EZLN, 1997, <https://chiapas.iiec.unam.mx/No4/ch4millan.html>, consultado el 16 de julio de 2021.
- Ochoa Muñoz, Karina. “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”. *El Cotidiano*, 2014, pp. 13-22.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Román Valadez, Marcela. “Teatro Petul: el indigenismo en Chiapas como teoría y praxis de un nacionalismo integral”. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, vol. 22, núm. 1, 2019, pp. 611-627, <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=86001>, consultado el 20 de septiembre de 2019.
- Rus, Jan y Diane Rus. 2012. “El impacto de la migración indocumentada en una comunidad tsotsil de los Altos de Chiapas, 2001-12”. *Anuario*, 2012, s.p.

Sánchez-Blake, Elvira. "Teatro maya y resistencia indígena". *Letras femeninas*, vol. 38, núm.1, 2012, pp. 17-30, <https://www.jstor.org/stable/i23344423>, consultado el 1 de septiembre de 2020.

Olivera, Mercedes. *Movimiento chiapaneco en defensa de la tierra y el territorio y el derecho de las mujeres a participar. Directorio de organizaciones campesinas y de mujeres en Chiapas*. México: CESMECAUNICACH, 2016.

Viqueira, Juan Pedro. "Historia crítica de los barrios de Ciudad Real". *La Ciudad de San Cristóbal de Las Casas: A sus 476 años. Una mirada desde las Ciencias Sociales*, coordinado por Dolores Camacho y Arturo Lomelí. Tuxtla Gutiérrez: CONACULTA, 2007.

Entrevistas personales realizadas por la autora

De la Cruz Cruz, Petrona. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 20 de enero de 2013, 15 de octubre de 2010.

Oseguera Cruz, María Francisca. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 5 de diciembre de 2018, 30 de junio de 2012, 8 de febrero de 2010.

Juárez Espinoza, Isabel. San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 11 de abril de 2012.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Tú eres hija de alguien. Cuevas, cuerpos y archivos

Gloria Luz Godínez Rivas*

* Investigadora autónoma, España.
e-mail: proyectosgloriagodinez@gmail.com

Recibido: 15 de julio 2021

Aceptado: 06 de septiembre 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2697

Tú eres hija de alguien. Cuevas, cuerpos y archivos

Resumen

Memoria del proyecto “Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria” en el que se intervinieron espacios arqueológicos, específicamente cuevas de las islas Canarias donde se encuentran grabados aborígenes en forma de triángulos púbicos. Las acciones, realizadas por diez mujeres entre los 18 y los 68 años, dieron como resultado un videoperformance en el que el lenguaje de las artes vivas se mezcla con la naturaleza y el patrimonio cultural de la isla para generar preguntas a la historia desde una perspectiva de género. En este ensayo se hace un análisis de las intervenciones a partir de textos de Jacques Derrida, Diana Taylor, Walter Benjamin y Jerzy Grotowski, poniendo énfasis en el lugar que ocupan las huellas femeninas en la arqueología isleña.

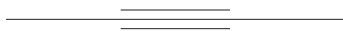
Palabras clave: archivo; artes vivas; arqueología; mujeres; memoria; España.

You are Someone's Daughter. Bodies, Caves, and Archives

Abstract

An account of the project “Bodies and Sacred Territories in Gran Canaria”, in which archaeological spaces were intervened, specifically, caves in the Canary islands that feature aboriginal engravings in the form of pubic triangles. The actions, carried out by ten women between 18 and 68 years old, resulted in a video-performance in which the language of living arts engages with the island's natural landscape and cultural heritage. The project raises historically relevant questions from a gender perspective. The author discusses this project in conversation with the theories of Jacques Derrida, Diana Taylor, Walter Benjamin, and Jerzy Grotowski, with emphasis on the role that women's traces play in the island's archeology.

Keywords: archive; living arts; archaeology; women; memory; Spain.



Tú eres hija de alguien. Cuevas, cuerpos y archivos

Cuevas

En las islas Canarias, archipiélago español situado frente a la costa noroeste de África, hay construcciones excavadas, santuarios, observatorios, marcadores astronómicos y grabados rupestres que demuestran la visión cosmológica de una civilización de origen amazigh, proveniente del norte de África, que evolucionó en total aislamiento desde principios de la era hasta el siglo XIV, cuando se registraron las primeras visitas de europeos a las islas. Entre las singularidades de estos vestigios, están los grabados con formas púbicas en el interior de algunas cuevas, repetidos cientos de veces. Esta reiteración e insistencia marca la singularidad de estos espacios y, además, los posiciona como extraordinarios lugares de reflexión enfocada en la figura triangular como síntesis, origen y manifestación de la vida a través del canal vaginal, vínculo matriarcal sagrado que comparten diversas culturas aborígenes de la humanidad.¹

Este artículo analiza la herencia de las mujeres antiguas a través de *Acciones Triángulos x. Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria*, videoperformance apoyado por Paisaje Cultural Risco Caído y las Montañas Sagradas de Gran Canaria, en colaboración

¹ Como referencia podemos citar el *Lingam Yoni* o el *Yoni mudra* provenientes de la India, que hacen referencia a la figura triangular. *Yoni* en sánscrito significa “el origen de todo” o “pasaje divino”. Representa ese pasaje hacia la vida (el nacimiento) y hace referencia al poder creativo de la naturaleza. También representa a Kali o el útero de Kali, quien es la diosa de la “última realidad” en la que los dioses principales Brahmá, Visnú y Shiva desaparecen como burbujas en el mar.

con el Museo Casa de Colón y el Fonca/México. En dicho videoperformance se intervienen espacios arqueológicos canarios, específicamente cuevas marcadas con triángulos invertidos que tienen una incisión en el centro, probablemente haciendo referencia al triángulo público femenino. Las acciones realizadas por mujeres –entre los 18 y los 68 años– fueron hechas ante la cámara; el resultado es un video en el que el lenguaje de la performance se mezcla con la naturaleza y el paisaje cultural de la isla –Patrimonio de la Humanidad desde 2019– para generar preguntas a la historia desde una perspectiva de género.

Debo confesar un sueño con el que desperté justo antes de proponer este trabajo a la directora del Museo Casa de Colón y al director de Paisaje Cultural. En el sueño derramaba leche sobre las rocas, escurría blanca entre las oscuras piedras y se acercaban baifitos² a lamer. Pronuncié el sueño y comprendí que era un llamado de la tierra en la que ahora habito; sentí que una parte de mí se estaba vinculando fuertemente con la herencia canaria. Más tarde supe que las Maguadas, mujeres aborígenes dedicadas al culto y la conservación de los alimentos, levantaban las manos al cielo en las montañas y vertían leche como ofrenda divina (Abreu 109). Entonces comencé a elaborar un proyecto que incluyera la revisión de acciones rituales como ésta, para resignificar las antiguas tradiciones con una conciencia artística contemporánea, sabiendo que la condición de la verdadera creatividad es la de anclarse primero para hacerse más antigua y así más nueva. En el videoperformance puede verse una acción inspirada en este ritual de la leche como ofrenda (ver Imagen 1), derramada en el cuerpo de una mujer mayor, cuya piel, cuyos pliegues, dieron lugar a otra geografía y a otros relieves que evocan a las montañas sagradas.

El proceso de creación lo desarrollamos a lo largo de 2020 en la cumbre isleña, en el complejo arqueológico denominado cuevas del Caballero³ y en la finca de Los Lavaderos en el municipio de Artenara. Además, hay que subrayar la primera fase en la Casa de Colón ubicada en Las Palmas de Gran Canaria, con un taller de performance facilitado por la artista mexicana residente en San Francisco, California, Violeta Luna, y la que aquí suscribe a las 10 mujeres protagonistas de este videoperformance. Durante el taller transmitimos trabajos corporales y formas de resignificar los objetos; con todo ello elaboramos un vocabulario común para que cada una de las mujeres propusiera acciones propias, relevantes en sus universos simbólicos y autobiográficos, que giraron alrededor de las cuevas y los triángulos sagrados.

² Así llaman los canarios a las crías de las cabras, animales muy adaptados al territorio escarpado de las montañas y los barrancos, integrados a la cultura y la alimentación de los isleños.

³ Aunque el ejemplo más impresionante está en la cueva de los Candiles, en la que se encuentran cientos de triángulos invertidos con una marca en el centro, referencia clara al triángulo público; nosotras elegimos el conjunto cuevas del Caballero y Los Lavaderos de Artenara por la accesibilidad para las mujeres mayores y el equipo de producción.



Imagen 1. De izquierda a derecha: Marta González, Beatriz Ramírez y Mercedes Arocha, marzo 2020, Museo Casa de Colón. Fotografía de Gino Maccanti.

Adriana Navarro, Beatriz Ramírez, Begoña García, Desirée Benítez, Karolina Rodríguez, Lola Cordero, Marta González, Máxima Suárez, May Pérez y Mercedes Arocha son las 10 mujeres protagonistas, con edades, cuerpos y profesiones distintas, que aparecen en el videoperformance junto con los cientos de mujeres históricas que se evocan en cada triángulo tallado. Ellas han hecho un intercambio en el que se remueven y se renuevan las identidades porque, así como afirma Susan Leigh Foster (22), “mientras los historiadores asimilan las teorías de las prácticas corporales del pasado, esas prácticas comienzan a designar sus propias progresiones”.

En las imágenes que se recogen en video pueden verse acciones que revisan y cuestionan imaginarios trogloditas. Los triángulos públicos que se encuentran grabados en el interior de las cuevas funcionaron como marcas de intensidad ancestral, cuya figura posee valor y vínculo sagrado con el cuerpo, el territorio, el cosmos y la naturaleza. Este carácter divino de las montañas está en el origen de los primeros pobladores de la isla. Así como ocurría en el

antiguo Magreb bereber, en Gran Canaria las montañas eran consideradas puntos de unión que comunicaban la tierra con el cielo. La figura triangular aparece nuevamente dibujando la montaña, dando lugar a la idea del *axis mundis*, es decir, a “la concepción de que la bóveda celeste se hallaba sostenida por un pilar como soporte de dos realidades físicas —el cielo y la tierra— y, por extensión, de los dos mundos” (Cabildo de Gran Canaria 275).

Hay que reconocer que un poderoso sentimiento ritual se instaló en el grupo, una especie de invocación ancestral que venía dada por el tema del trabajo; por eso hubo que dirigir y tratar con sumo cuidado las propuestas para no caer en estereotipos “ritualoides” y para que, en el mejor de los casos, ese sentimiento nos permitiera acceder al rito en su aspecto más esencial, a saber, “una acción que despierta la conciencia” (Prieto, “Drama objetivo” 160). No obstante, mi implicación en el proceso creativo me impide valorar objetivamente si logramos esa síntesis en las acciones o no. En cualquier caso, fuimos conscientes de aquello que queríamos evitar.

Cuerpos

Así como la montaña, el cuerpo humano también está ligado a la idea de *axis mundis*; en muchas lenguas, “humano” quiere decir “estar de pie” entre dos mundos, entre el cielo y la tierra. A propósito del cuerpo como *axis mundis*, leemos al teórico y creador teatral de origen polaco Jerzy Grotowski: “Hay allí algo que vigilar, que velar, hay una calidad de vigilancia [...]. Y cuanto más estés ‘en el comienzo’, más debes ‘estar de pie’”.

Desde la década de 1970 el performance o arte de acción⁴ ha sido un medio que privilegia al cuerpo y a la memoria inscrita en él para exponer públicamente historias personales de los y las creadoras en contraste con la historia institucional que les rodea. Desde la teoría o estudios de la performance, Diana Taylor habla de la memoria corporizada “que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto” (Introducción 14), que además requiere de presencia para la producción y reproducción del conocimiento; “estar allí” forma parte de esa transmisión, vinculando lo profundamente íntimo con prácticas sociales. También, Antonio Prieto se refiere a la memoria en plural

⁴ Hay fronteras muy sutiles que se desdibujan cuando queremos distinguir el arte de acción y la performance, ya que su árbol genealógico prácticamente es el mismo. No obstante, la diferencia más evidente es la lengua de la que provienen, el castellano y el inglés; a la performance se le ha adoptado como término sin traducción; en este texto voy a referirme a ambas palabras sin distinción para identificar experiencias artísticas que trascienden a la representación tocando la subjetividad, así como la historia individual y colectiva de las mujeres que participaron en este trabajo.

como “memorias inquietas” para subrayar esos contrastes entre lo público y lo privado que sacuden, “o sacan de su quietud” (“Memorias inquietas” 209), tanto a los espectadores como a los guiones de la historia oficial.

De esta forma, el propósito de la colaboración fue intervenir espacios aborígenes con cuerpos de mujeres para hacer surgir algo que no es visible, algo que, aun tratándose del pasado, todavía no sabemos o no podemos ver.

Arte y arqueología requieren de trabajo específico, imaginación, sabiduría del hacer y precisión con los instrumentos para sacar a la luz justamente eso que no podemos ver, ya sea porque está enterrado, oculto u olvidado y para ello ambas disciplinas requieren de técnica. Por eso, en la antigüedad clásica, el arte en general, entendido como técnica, era concebido como una fuerza que actuaba sobre la materia; *techné* era técnica y también arte, tanto la producción como la re-presentación de las formas. Esta definición de técnica, fuerza que actúa sobre las cosas para generar una obra, se complementa con la noción de performance como forma de llevar algo a cabo, es decir, la realización de acontecimientos únicos.

La premisa de las acciones art-queológicas fue corporeizar el pasado sabiendo que, en sus movimientos, los cuerpos de las mujeres antiguas también se rozaron con o se movieron a lo largo de las cuevas y los barrancos de esta isla; los restos materiales dejan indicios adicionales de las disposiciones de dichos cuerpos que nosotras podemos imaginar y que, además, podemos afirmar hoy mediante la presencia de mujeres en los espacios que antiguamente estaban destinados a rituales dedicados a la gran diosa o fuerza generadora de la vida.

Las inscripciones triangulares son huellas repetitivas que hacen que las cuevas hablen por sí mismas (ver imagen 2), pero, refiriéndonos al triángulo y su potencia creadora, hay que preguntarnos ¿cómo hablan los cuerpos de las mujeres?, ¿cómo hablaron antes? y ¿fueron ellas mismas quienes inscribieron esas marcas en las cuevas? Estas cuestiones son claves para entender este trabajo de performance y video en el que apelamos a una memoria activa, productiva, vinculada a la fuerza de la imaginación de las 10 mujeres protagonistas y no a la conmemoración conservadora de la historia oficial.

En noviembre de 2020 escribí una ponencia⁵ donde desarrollé la noción de art-queología para describir estas mismas acciones; en ella hablé del pensamiento arqueológico con el que podemos entender este proyecto y que está presente en todas las personas que se detienen conscientemente a imaginar, cuestionar y reelaborar su propia historia, distinguiéndolo

⁵ Gloria Luz Godínez Rivas, “Acciones art-queológicas de mujeres en el Paisaje Cultural de Risco Caído y las Montañas Sagradas de Gran Canaria”, en el XXIV Coloquio de Historia Canario-americana, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, noviembre 2020.



Imagen 2. Fotograma videoperformance *Cuerpos y Territorios Sagrados en Gran Canaria*, julio 2020, Cueva de las Machas. Fotografía de Gino Maccanti.

del de ciertos profesionales de esa ciencia que buscan el *arkhé*, el origen o el comienzo de *la* historia instituida mediante testigos y huellas inscritas en los yacimientos.

Este trabajo tiene voz de mujer porque ya no queremos ver en el principio, en el *arkhé*, un origen patriarcal como marca del progreso de la civilización, precisamente porque el archivo, es decir, *arkhé*, “ nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*”, coordinando a la vez “ dos principios en uno: el principio según la naturaleza y la historia, *allí donde* las cosas *comienzan*” y “ el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social” (Derrida 9).

Nosotras, desde el arte, desplazamos estos triángulos, los recorrimos, movilizamos nuestros cuerpos y nuestros espacios imaginarios para hallar en esa marca triangular universos femeninos susceptibles de adquirir una consistencia suficiente para remover nuestras interpretaciones de la historia aquí y ahora. Porque, como afirma Diana Taylor (*El archivo y el repertorio* 132), “ al igual que la etnografía, la performance también ha servido como instrumento de análisis cultural”. Por eso había que ir más allá de los discursos oficiales e insistir en la presencia de las mujeres *performers*, porque a través de los cuerpos, mar-



Imagen 3. Fotograma videoperformance *Cuerpos y Territorios Sagrados en Gran Canaria*. De izquierda a derecha: Karol Rodríguez, Mercedes Arocha (recostada) y Lola Cordero, julio 2020, Recinto Cuevas del Caballero. Fotografía de Gino Maccanti.

cados por sus úteros y vaginas, es decir, marcado por el triángulo de la vida, ellas sumaron sutiles cambios que irrumpen e inquietan a la historia canaria oficial.

En eso consiste precisamente el arte de acción, una forma de ampliar los horizontes de la experiencia estética a través del cruce de disciplinas como el performance, el video y la arqueología. En este sentido, también Grotowski subrayaba el trabajo transdisciplinar del etnodrama, que se nutre del teatro, la danza y el canto como artes rituales, así como de la etnología y la antropología cultural.

Nosotras creemos que así debe entenderse el videoperformance *Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria*, sin la pretensión de un documental, no queremos traer al presente el pasado de estas cuevas tal cual fue. Por el contrario, la exposición del cuerpo de las *performers* es un vehículo de la experiencia en general que, particularmente, permite a los y las espectadoras canarias realizar un ejercicio de construcción identitaria, transformando de cierta manera el pasado, para reelaborar el futuro (ver imagen 3). En otras palabras, lo que queremos con este trabajo es hacer actos de reflexión que nos den pistas para la vida futura, porque “el archivo ha sido siempre un *aval* y como todo *aval*, un *aval* del porvenir” (Derrida 26).

Archivos

En el video que nos convoca, se registran 10 acciones, de cierto modo autobiográficas, propuestas por cada una de las mujeres que participó en este proceso creativo, cuyo propósito fue despertar recuerdos ancestrales y convertirlos en acciones o acontecimientos performativos. Pero, como sabemos, el performance en vivo no es el video; el registro audiovisual funciona como archivo, su relación es la misma que hay entre la impresión y la impronta o la presión y su huella, distinguiendo un principio vivo que “el archivo pierde guardándolo en una multiplicidad de lugares” (99). Así, siendo conscientes de que renunciábamos a la presencia, tuvimos que echar mano del audiovisual para que el público de cualquier parte del mundo pudiera ver estas cuevas que normalmente están cerradas, en una zona de difícil acceso, en la cumbre de una isla. Cuevas que también están grabadas por archivos de memoria, es decir, por huellas triangulares que alguna vez tuvieron un origen vivo.

De esta forma, sabiendo las diferencias entre el video y la performance,⁶ hemos querido trabajar de manera simultánea con estas herramientas para crear un videoperformance como obra. En esta propuesta conviven lenguajes contemporáneos de las artes vivas que renuncian a la representación del mundo aborígen bajo modelos heteropatriarcales que se reproducen tanto en los museos como en los documentales, las puestas en escena y las ilustraciones escolares: mujeres vestidas con piel curtida haciendo vasijas o cargando bebés. Estas imágenes institucionales son interpretaciones que solo su traje oficial las hace parecer estables; sin embargo, como advierte Derrida, “la estructura del archivo es *espectral*. Lo es *a priori* (...) ni visible ni invisible, huella que remite a otro [o a otra] con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra” (92).

Para desarrollar mejor esta idea, recordamos la noción de etnodrama de Jerzy Grotowski cuando se refiere a un trabajo de exploración a través de las canciones y las danzas tradicionales como punto de partida para desarrollar en el actor una actitud, a saber, la de dialogar con los ancestros. Pero no se trata de hacer folclore ni de estar de acuerdo con las lecturas del pasado, advertía Grotowski,⁷ hay que saber cómo utilizar los instrumentos sagrados,

⁶ La relación entre el video y la performance la desarrolla Diana Taylor (*El archivo y el repertorio*).

⁷ Hay que decir que la teoría de Grotowski tiene mucha relación con este proceso creativo en el que Violeta Luna y la que suscribe guiamos a las mujeres protagonistas; no obstante, aseguro que nunca lo nombramos ni recurrimos a él como fuente durante la realización de las acciones en las cuevas. Sin embargo, hoy, aquí desde el ensayo y la teoría, encuentro muchísimas coincidencias. Me atrevo a imaginar que la huella que el creador polaco dejó en México, particularmente en la Universidad Nacional Autónoma de México, de la que Violeta Luna y yo somos egresadas, haya sido heredada por nosotras de manera casi espectral, en mi caso, sin haber tenido ningún contacto previo con su trabajo.



Imagen 4. Fotograma videoperformance *Cuerpos y Territorios Sagrados en Gran Canaria*. Mercedes Arocha recostada, julio 2020, exterior del recinto Cuevas del Caballero. Fotografía de Gino Maccanti.

cómo remover las versiones de la historia sin degradar sus huellas, porque nuestras bisabuelas están ahí, en cada piedra grabada, y no podemos ni queremos negarlas, son nuestra fuente. No obstante, esta fuente no se lee igual desde la ciencia que desde el performance, cuya práctica nos concede una licencia poética para yuxtaponer diferentes capas de realidad, ficción y memoria arcaica (ver imagen 4).

Trabajar en este proyecto fue, citando al filósofo judeoalemán Walter Benjamin, como acudir a “una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” (178); fue una experiencia que puso en diálogo a los cuerpos pasados y presentes, así como a toda la densidad de la materia de las montañas. El performance aportó ciertas expresiones rituales que aún persisten e insisten en permanecer entre nosotras aun después de haber intervenido en la cueva de las Machas.

Este video recoge “imágenes que nunca vimos antes de recordarlas” (Wohlfarth 155). Con esta frase se explica lo que Benjamin nos convoca a realizar desde el arte y el pensamiento histórico –o arqueológico–, esto es, encontrar en nuestros recuerdos como humanidad *algo* que prefigure el porvenir, no para conmemorar objetos sepultados bajo tierra, sino para movilizar memorias y emprender el vuelo hacia un horizonte más justo y equilibrado.

Tú eres hija de alguien

Hoy, aquí y ahora, nuestras condiciones históricas nos llevan a plantear preguntas por el género: cuestionar que el rol de la mujer de nuestra época es tan importante como cuestionar el rol con el que tradicionalmente se ha configurado a las hembras aborígenes de las edades antiguas. Esta es una de esas tareas urgentes para el pensamiento contemporáneo. O, ¿es que seguiremos pensando que los atributos de la feminidad pertenecen sólo al campo de la fertilidad?, ¿es que los triángulos púbicos que se encuentran grabados en las cuevas de Gran Canaria sólo simbolizan fecundidad? Y si esto es así, entonces, ¿qué entendemos o qué queremos entender por fertilidad?, ¿a qué reflexiones nos llevan la gestación, el alumbramiento, la nutrición o la muerte?

Lo que nos va a salvar es volver a revisar el pasado para afrontar lo que viene, afirmé en una entrevista (Godínez) mientras realizábamos el taller de performance en la Casa de Colón los primeros días de marzo de 2020, sin imaginar que la pandemia por la covid-19 vendría a confirmar duramente esta declaración. Es como si los triángulos tantas veces tallados prefiguraran con insistencia esta crisis sanitaria y nos recordaran, en cada repetición, que la fecundidad no es sólo engendrar seres humanos sin medida o cosechar abundantes alimentos sin tener en cuenta los desequilibrios medioambientales. Nuestro tiempo exige sabiduría y respeto por la naturaleza; fertilidad también es ecología y equilibrio. Por eso quisimos reinterpretar el rol de la mujer antigua, porque la posibilidad de un orden totalmente distinto, una sociedad justa, en una tierra saludable, pudo haber sido imaginada ya por otros hombres y otras mujeres que dejaron sus inscripciones en los yacimientos arqueológicos de todo el planeta. Con la pandemia, aunque nos vimos obligadas a interrumpir el trabajo, afirmamos nuestra convicción y, meses más tarde, retomamos el compromiso con las mujeres que alguna vez habitaron estas montañas derramando leche para fertilizar la tierra.

Otra forma de vincularnos con el pasado fue a través de canciones tradicionales de las islas; sin embargo, no se trataba de elegir cualquier canción, sino aquella que comunicara a las mujeres protagonistas con una línea ancestral, “casi a nivel de memoria genética” (Prieto, “Drama objetivo” 147). En *Cuerpos y territorios sagrados*, trabajamos con algunas de las melodías más arraigadas a la tierra canaria, como los ranchos de ánimas, una tradición de origen mestizo para cantar a las almas de los difuntos durante el invierno, prohibida en 1947 por la Iglesia católica.⁸ Hay una voz solista y un coro que mantiene el ritmo; así, con esta estructura de canto ritual acompañamos la última acción que puede verse en el

⁸ En este blog se puede leer más sobre el tema: <https://rincoanda.blogspot.com/2019/02/los-ranchos-de-animas-tradicional-de.html>.

videoperformance, a saber, el embalsamado de un cuerpo que hace referencia a los ritos funerarios mediante la conservación, cuyas momias pueden verse hoy en el Museo Canario como reliquias de la historia prehispánica.

También utilizamos el baile del vivo, cantado a capela dentro de un antiguo granero, y el arrorró, tradicional canción de cuna, en una acción inspirada por la danza, el tacto y la piel como superficie del placer y la sexualidad. Cuando escuchamos estas voces debemos preguntarnos: ¿quién es la persona que canta? Y si en el origen de sus melodías están las abuelas, también nos preguntamos: ¿dónde y cómo ha comenzado la canción? Podemos ir hacia un sitio lejano, incluso fuera de la isla, “hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se ha cantado esta canción” (Grotowski), cuando todavía no eran palabras, sino una especie de encantamiento, como un mantra repetido por una madre a una hija que, a su vez, lo cantó a sus bebés.

Así, las mujeres que intervinieron las cuevas encontraron este “encantamiento primario”, al que hace referencia Grotowski, en el etnodrama, pero, con una perspectiva particular, a saber, la de género. Se dice que hace muchos años se reunían las mujeres canarias a practicar las costumbres de la tierra precisamente en la cueva de las Machas. Las costumbres eran probablemente rituales mágicos que no pertenecían a la religión judeocristiana, y las mujeres que las practicaban fueron acusadas de brujería. Los textos de la Inquisición estudiados por Fajardo Espíndola recogen numerosas denuncias a mujeres castellanas y portuguesas en la capital de la isla, pero casi nada se habla de las cuevas en la cumbre ni de las tradiciones aborígenes; sin embargo, en el texto de candidatura a Patrimonio de la Humanidad se dice literalmente que,

según la tradición, esta cueva estuvo habitada por mujeres que practicaban la brujería, aunque más bien la denominación se debe a una tradición distorsionada, que hacía referencia a que en este lugar vivieron mujeres dedicadas al culto, reafirmando el carácter del ámbito como uno de los principales santuarios de montaña de los antiguos canarios (Cabildo de Gran Canaria 94).

Y es que la condición isleña ha sido siempre favorable a las expresiones marginales; lejos de la península, probablemente en las cuevas, las mujeres se rebelaban contra la normalización de los rituales, los cuerpos y las identidades sexuales de una tierra conquistada. Porque, como explica Silvia Federici, la cacería de brujas tuvo un papel central en la acumulación del trabajo y la riqueza de Europa durante la transición del feudalismo al capitalismo y “alcanzó su punto máximo entre 1580 y 1630” (226), precisamente en las mismas décadas en las que los conquistadores españoles subyugaban a las poblaciones en América, cuando ya habían conquistado, previamente, las islas Canarias. Hoy no me parece extraño que dos



Imagen 5. Fotograma videoperformance *Cuerpos y Territorios Sagrados en Gran Canaria*. Del fondo al frente y de derecha a izquierda: Beatriz Ramírez, Marta González, Mercedes Arocha, Lola Cordero, May Pérez, Adriana Navarro, Desirée Benítez y Máxima Suárez, julio 2020, Lavaderos de Artenara. Fotografía de Gino Maccanti.

mexicanas, Violeta Luna y yo, nos hayamos reunido con 10 mujeres canarias para remover, performativamente, un pasado común de colonización y persecución de mujeres arraigadas a sus ritos ancestrales (ver imagen 5).

Si pudiéramos ir hasta el comienzo de las performances que se recogen en el video –regar con leche el cuerpo, la tierra, cantar en la cueva, silbar en la montaña, embalsamar un cuerpo, comer un fruto rojo, bailar, rezar–, entonces, las protagonistas de esta historia encontrarían que ya no son sólo ellas quienes realizan estas acciones, sino también alguien de su linaje, de su isla, de su pueblo, de sus espacios sagrados. Grotowski lleva este argumento dirigiéndose al lector en segunda persona, hasta afirmar que “finalmente, vas a descubrir que eres de alguna parte. Como dice la expresión francesa, *tu es fil de quelqu’un*”, tú eres hijo de alguien, y así titula su ensayo.

Nosotras, para subrayar la condición de género que marcó, entre otras injusticias, la cacería de ancianas, viudas, matronas, yerberas, lesbianas, embarazadas solteras y bailarinas, tanto en Europa como en las colonias canarias y americanas, decimos que *tu es fille de quelqu’une*, tú eres hija de alguna, de alguna madre que te dio a luz en esta isla, resignificando a Grotowski y a toda la tradición de pensamiento occidental en perspectiva transfeminista.

Ya que los restos arqueológicos normalmente funcionan como pruebas de una historia oficial, más o menos consensuada, y sólo pueden actualizarse o transformarse con la interpretación, entonces, ensayemos una vez más cómo actualizar esta historia canaria mediante dos preguntas que plantea Jacques Derrida en *Mal de archivo* y que queremos repetir aquí a manera de cierre. La primera: “¿a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo?” Y la segunda: “¿en qué se convierte el archivo cuando se inscribe en pleno cuerpo llamado propio?” (separata).

La actualización en perspectiva de género que hemos hecho de Grotowski, la hacemos ahora con Jacques Derrida porque, cuando escribe “cuerpo llamado propio”, se está refiriendo a su cuerpo de hombre francoisraelí de origen judío, y cuando habla de la marca en él se refiere a la circuncisión, la alianza que toda la comunidad judía hereda de padre a hijo. Así afirma Derrida: “Leer, en este caso, es deber trabajar en excavaciones geológicas o arqueológicas, sobre soportes o bajo superficies, pieles, viejas o nuevas, las epidermis hipermnémicas e hipomnémicas de libros o penes” (30). En estricto sentido, las mujeres no podríamos leer estos libros si no es bajo nuestra condición del triángulo púbico como figura de la vulva y, si somos coherentes con nuestras propias marcas, tampoco podríamos sacar las mismas interpretaciones porque lo haríamos desde nuestras propias huellas arqueológicas, de origen y de poder, lo haríamos bajo nuestros pliegues.

Los triángulos púbicos grabados, marcados y recurrentes son capaces de ser reproducidos en las cuevas cientos de veces, como en la cueva de los Candiles o, en menor número, en la cueva de las Machas, pero, sobre todo, son capaces de reproducirse a sí mismos en cuerpo propio, es decir, de madre a hija: un triángulo cuyos labios originan a otro cuerpo marcado también por un triángulo, esa prótesis del adentro que se extiende desde el útero a la vagina y se hereda de madre a hija, de madre a hija, de madre a hija...

Y así, la lógica del argumento derridiano nos lleva a las excavaciones matriarcales, extraordinariamente visibles en las cuevas canarias, y, tal vez, emparentadas con aquellas marcas de las grandes diosas protoindoeuropeas, más antiguas que el dios de la religión judía; son rastros que la arqueóloga de origen lituano Marija Gimbutas data entre 7000 y 3500 a. C., época de una cultura matrifocal y probablemente matrilineal que adoraba a las diosas que encarnaban el principio creativo, fuente y dispensadoras de todo, en las que el elemento masculino, humano o animal, representaba poderes espontáneos que estimulaban la vida, pero no la generaban.

Así que insistimos: ¿a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo?, ¿hay una brecha de género en esa autoridad? Sin duda la hay, por eso nos toca reescribir la historia desde nuestros cuerpos, desde nuestros triángulos. Lo más sorprendente es encontrar reminiscencias de las diosas protoindoeuropeas en la civilización isleña, cuyo origen es mucho más reciente en los primeros años de la era cristiana en

una pequeña tierra, cuya condición de aislamiento, precisamente, mantuvo características matrilineales que no se entregaron a la potestad patriarcal de la civilización europea hasta bien entrado el siglo xv d. c.

Para cerrar repetimos la segunda pregunta derridariana transfeminizada: ¿en qué se convierte el archivo cuando se inscribe en pleno cuerpo de mujer?, ¿en qué se convierten los triángulos grabados de las cuevas cuando los revisamos hoy? Para nosotras se transformaron en cuerpos y territorios reelaborados a través del arte de acción, integrando en ellos las diferentes capas de la cultura canaria, cuya inteligencia, afirma desde Senegal Felwine Sarr, “reside en su capacidad de hacer la síntesis de los mundos complementarios que se abren en ella y de integrarlos en un *telos*” (136), es decir, en una finalidad. Así, en este trabajo, las mujeres revisaron sus huellas uterinas y su genealogía isleña realizando cierto mestizaje contemporáneo. Imaginarios históricos, memorias corporales y mundos autobiográficos quedaron integrados en momentos únicos e irrepetibles a través de la intervención en las montañas sagradas, cuyo secreto excede a los archivos: está más allá de este texto y más allá del videoperformance.

Fuentes consultadas

- Abreu Galindo, Juan. *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta Valentín Sanz, 1848. *Memoria Digital de Canarias*, <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/70784>.
- Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1989, 177-191 pp.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Fajardo Espíndola, Francisco. “Las Palmas en 1524: Hechicería y sexualidad”. *Memoria digital de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2004, 177-275 pp.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Foster, Susan Leigh. “Coreografiar la historia”. *Lecturas sobre danza y coreografía*, editado por Isabel de Naverán y Amparo Écija, Madrid: Artea, 2013, 12-28 pp.
- Cabildo de Gran Canaria. *Paisaje Cultural de Risco Caído y los Espacios Sagrados de Montaña de Gran Canaria: Propuesta de inscripción en la lista del Patrimonio Mundial*. 2018. *Risco Caído y las Montañas Sagradas de Gran Canaria, Patrimonio Mundial de la Unesco*, <https://riscocaido.grancanaria.com/es/nuevo-dossier-de-candidatura>. Consultado el 20 de diciembre de 2021.

- Godínez, Gloria Luz. “El regreso creativo de las mujeres a las Montañas Sagradas de Gran Canaria”. *Risco Caído y las Montañas Sagradas de Gran Canaria, Patrimonio Mundial de la Unesco*, Cabildo de Gran Canaria, 2020, <https://riscocaido.grancanaria.com/es/-/taller-de-performance>. Consultado el 20 de diciembre de 2021.
- Gimbutas, Marija. *Diosas y dioses de la vieja Europa (7000 a 3500 a. C.)*. Madrid: Siruela, 2013.
- Grotowski, Jerzy. “Tú eres hijo de alguien”. *Cuerpo mundo*, 31 de agosto de 2015, <http://cuerpomundo.blogspot.com/2015/08/eres-hijo-de-alguien.html?m=1>. Consultado el 20 de diciembre de 2021.
- Prieto, Antonio. “Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil”. *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, editado por Antonio Prieto y Elka Fediuk, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016, 207-230 pp.
- Prieto, Antonio. “Drama objetivo y Arte como vehículo: testimonio de un *waki* en el umbral del espejo”. *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, editado por Antonio Prieto, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011, 143-166 pp.
- “Ranchos de ánimas (Canarias)”. *Rincoanda*, 1 de febrero de 2019, <https://rincoanda.blogspot.com/2019/02/los-ranchos-de-animas-tradicional-de.html>. Consultado el 20 de diciembre de 2021.
- Sarr, Felwine. *Afrotopía*. Madrid: Catarata / Casa África, 2018.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Taylor, Diana. Introducción. *Estudios avanzados de performance*. Editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, 7-30 pp.
- Wohlfarth, Irving. “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”. *Acta Poética*, vol. 9, núm. 1-2, 1989, 155-205 pp., <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/642>. Consultado el 20 de diciembre de 2021.

Ficha técnica del videoperformance

Título: Acciones Triángulos x: Cuerpos y territorios sagrados en Gran Canaria

Dirección: Gloria Godínez

País: Gran Canaria, España

Año: 2020

Duración: 18:41

Sinopsis: 10 mujeres entre 18 y 68 años revisan sus imaginarios aborígenes en yacimientos

arqueológicos de la cumbre de Gran Canaria, en los que se encuentran triángulos públicos grabados en el interior de las cuevas. Ellas están aquí para recordarnos que la figura triangular, origen de la vida, mantiene un vínculo permanente con el cosmos y la naturaleza. Estas imágenes sintetizan mundos complementarios que se abren hoy en las montañas sagradas.

Género: Videoperformance

Productora: Caninfo Comunicaciones

Guion: Gloria Godínez y Violeta Luna

Realización y edición: Gino Maccanti

Partitura de acciones: Violeta Luna

Ambiente sonoro: Joaquín López “Chas”⁹

Reparto:

Adriana Navarro

Beatriz Ramírez

Begoña García

Desirée Benítez

Karolina Rodríguez

Lola Cordero

Marta González

Máxima Suárez

May Pérez

Mercedes Arocha

Proyecto apoyado por:

Paisaje Cultural Risco Caído y las Montañas Sagradas de Gran Canaria

Director: José de León Hernández

Coordinador técnico: Octavio Pineda Domínguez

Arqueólogo: José Guillén

En colaboración con:

Casa de Colón

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca/México

Enlace al video

Enlace al making off

Enlace al tráiler

⁹ Sistema Nacional de Creadores de Arte 2019-2022 del Fonca/México (Sistema de apoyos a la creación y a proyectos culturales).

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo

Ricardo Torres Miguel*

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,
México.
e-mail: ricksabato@gmail.com

Recibido: 19 de marzo 2021

Aceptado: 10 de agosto 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2700

Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo

Resumen

A partir de su obra *El viaje de los cantores* (1988), el dramaturgo mexicano Hugo Salcedo buscó mover la conciencia del espectador-lector por medio de la dinámica con el tiempo y el espacio, cargada de una fuerte dosis cultural y social. Una de sus metas primarias era que, a través de la experimentación y el juego con dichos elementos, se diera una representación irrepetible. Así, al plantear una multiplicidad en la recepción, cada puesta en escena sería única y movería a una reflexión distinta a los espectadores. Todo esto es visto desde la idea de una tragedia cíclica y azarosa, en la que se anticipa la función protagónica del destino caprichoso, como juez final de los eventos y como verdugo perpetuo de los migrantes cantores.

Palabras clave: migración; temporalidad; teatralidad; espacio; marginación .

Notes on an Eternal Tragedy: the Relation of Time and Space in Hugo Salcedo's *El viaje de los cantores*

Abstract

In his play *El viaje de los cantores* (1988), Mexican playwright Hugo Salcedo sought to move the spectator-reader's consciousness through a dynamic play of time and space, loaded with a strong cultural and social content. One of his primary goals was to create an unrepeatable performance. By proposing a multiplicity in the play's reception, each staging would be unique and would move the viewers to diverse interpretations. The author addresses the idea of a cyclical and hazardous tragedy, where the leading role of capricious destiny is anticipated as the final judge of events and as the perpetual executioner of the migrant singers.

Keywords: migration; temporality; theatricality; space; marginalization.

Apuntes sobre una tragedia eterna: la relación tiempo y espacio en *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo

Si bien los temas sobre migración en el teatro mexicano no son nuevos, pues ya antes Víctor Hugo Rascón Banda con *Los ilegales* (1980) había tratado este tema de manera brillante y bastante efectiva, sí lo es la propuesta de Hugo Salcedo, quien plantea la visión de una tragedia eterna, con la que, a diferencia del dramaturgo chihuahuense, va más allá de la visión hiperrealista del drama documental al crear una estructura lúdica en torno al espacio y el tiempo de la obra. De esta manera, en *El viaje de los cantores* (1988),¹ se nos invita a reflexionar sobre el triste y trágico asunto de la migración de mexicanos a tierras estadounidenses. Todo esto visto desde la idea de un drama cíclico y azaroso donde se prevé la función protagónica del destino caprichoso como juez final de los eventos y como verdugo perpetuo de los cantores.

Por ello, el presente ensayo se centrará en mostrar cómo la composición del significado de la obra se da por medio de la comprensión de la estructura. A saber, el autor propone un proceso donde el tiempo y el espacio desempeñan un papel fundamental para explicar la tragedia de los 18 mexicanos olvidados en un vagón hacia Estados Unidos.

Un primer objetivo al analizar la teatralidad² propuesta por Salcedo se focaliza en las categorías del tiempo y el espacio, y su relación con el mensaje implícito de *El viaje de los*

¹ En 1989, *El viaje de los cantores* ganó el prestigioso premio internacional Tirso de Molina, que le otorgó el Instituto de Cooperación Iberoamericana de España.

² En este caso, concordamos con la definición de Domingo Adame cuando dice: “[...] la teatralidad consiste en la construcción de una representación mediante signos lingüísticos o visuales; es decir, la creación de un mundo de ficción que representa relaciones en conflicto por medio de la lengua, de las acciones físicas y de otros objetos. Esta construcción se concretiza en un espacio que adquiere su connotación teatral de múltiples significados, debido a la transformabilidad de los signos. La *teatralidad*, entonces, existe en el momento en que es reconocida por un lector o espectador, por lo que tiene relación directa con la recepción” (20).

cantores. Desde mi punto de vista, ambos aspectos están unidos para establecer un *continuum* en el texto y en la significación del sentido social. Es así como la fragmentación de la estructura escénica aumenta el drama, haciéndolo más trágico y patético de lo que pudiera ser una simple nota del periódico.

Para empezar, el autor toma como anécdota la noticia del diario *La Jornada*, en la que se informa sobre la muerte de 18 migrantes en un vagón de tren. De todo esto, hubo un solo sobreviviente, Miguel Tostado Rodríguez, quien salvó la vida gracias a un agujero que hizo y por donde logró respirar. Este personaje, por cierto, es el único que no pertenece al pueblo de Ojocaliente en Zacatecas. En la representación, Tostado Rodríguez funciona como una especie de comentarista que, con su monólogo, nos cuenta la serie de eventos lastimosos que atravesaron los cantores hasta su destino final, cuando sucumbieron por la falta de oxígeno. Algunos críticos ven en este personaje una suerte de testigo, pues su relato sirve para que nosotros presenciemos el horror de los cantores desesperados por buscar una salida. Al parecer, nadie se percató –ni el *Mosco*, el contrabandista– que el vagón quedaría totalmente sellado. Así, una vez más, los viajantes encontraron la muerte al ingresar a territorio estadounidense por medio de las mafias del tráfico humano.

Quizá por la magnitud de los hechos que se presencian, el dramaturgo otorga plena libertad para establecer un escenario realista o un escenario alegórico que permita el significado de las variantes en la recepción. Con esto, sugiere tres caminos:

1. Representación de tipo lineal: de la escena 1 a la 10, siguiendo el orden que guarda el presente libreto.
2. En orden cronológico: tomando en cuenta las fechas y horas sugeridas antes de cada escena.
3. Una puesta quizá más interesante será aquella en la que, antes de cada representación, con o sin la opinión del público, se sorteen las 10 escenas que integran el libreto, para conseguir combinaciones diferentes cada noche (Salcedo, *El viaje de los cantores* 29-30).³

Si se tienen en cuenta las opciones uno y tres, se notará desde el principio que el autor apuesta por un planteamiento lúdico, en el que la puesta en escena se sitúa dentro del terreno de la experimentación con el tiempo. Más adelante, la escenografía también se deja en plena libertad cuando menciona que se puede optar por un escenario realista o bien por un escenario en “*cámara negra*, pero con un excelente juego de luces, y con el uso de algunos elementos de ambientación. En cualquiera de los casos, los cambios deberán ser rapidísimos” (30).

³ A partir de aquí solo se citará la edición de 2014.

Pues bien, teniendo en cuenta estas indicaciones, podemos comprender que el libreto del texto sigue la opción de tipo lineal para la puesta en escena y la opción de tratamiento realista para la escenografía. De manera que el escenario quedaría partido en dos y distribuido de la siguiente manera (ver Tabla 1):

Tabla 1. Propuesta de división del escenario en El viaje de los cantores

Vagón de línea ferroviaria <i>Missouri-Pacific</i> Interior del vagón, escenas: VI, IX.
Proscenio Ciudad Juárez, escenas: I, III, V. La estación de tren Ojocaliente, Zacatecas, escenas: II, VII, X. Una oficina no identificada, escena: IV. Texas, escena: VIII.

Fuente: elaboración propia.

Como se ve, las escenas fluctúan entre la ciudad fronteriza de Juárez, la estación ferroviaria y el pueblo de OjoCaliente en el estado de Zacatecas. Las demás escenas se dan en el interior del vagón (VI, IX); en la oficina no identificada (IV); y en Sierra Blanca, Texas (VIII). La otra opción es la *cámara negra*: en esta encontraríamos un teatro en apariencia de significado cero, donde los recursos como la luz y el sonido darían el sentido realista a la escenografía, es decir, los pasos, los ruidos, las escenas entrantes y salientes, incluso el ruido del ferrocarril. Una tercera posibilidad sería mezclar ambas indicaciones del dramaturgo, para hacer dialogar al realismo con los elementos alegóricos y simbólicos; esta perspectiva sería la más potente para crear una atmósfera en la que el espectador pudiera sentirse totalmente parte de la obra.⁴

Es evidente que, en cualquiera de los tres casos, el autor piensa en la diversidad. Su enfoque pretende formar una escritura escénica en la que el texto no sea lo primordial, sino que el texto dramático y la mezcla de signos acústicos, kinésicos y proxémicos formen una obra

⁴ En febrero de 2018, la Compañía Municipal de Teatro de Aguascalientes representó *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, bajo la dirección de J. Concepción Macías. En esta puesta en escena se mezcla una perspectiva realista junto a una visión simbólica, dando como resultado una teatralidad moderna y comprometida con el mensaje que quiere dar la obra.



Imagen 1: *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. Dirección por Song Hyun Ok, traducción de Kim Seon Uk. Estreno en 2012, Seúl, Corea del Sur. Cortesía de Hugo Salcedo.

integral. Es así que la variedad con la cual el dramaturgo dispone de sus escenas otorga al espacio una simultaneidad, por lo que el tiempo y el espacio van de la mano (Imagen 1).

En el uso de la teatralidad de Hugo Salcedo es evidente la influencia del teatro épico de Bertolt Brecht (2004) en cuanto a la utilización de las categorías espacio-temporales. El dramaturgo alemán proponía un teatro cuyo espectador experimentara un extrañamiento capaz de hacerlo volver al instante primigenio, es decir, ver algo como si fuera por primera vez. La forma épica, decía el autor, no apuntaba solo a conmovirlo, sino a hacerlo reflexionar sobre lo que estaba presenciando. La vieja idea de la *alienación*,⁵ como se entendía antiguamente, significaba extrañamiento del hombre, ya sea de su entorno, de su contexto histórico

⁵ Esta idea ya había sido aplicada por los formalistas rusos con su *ostranenie* o *extrañamiento*, en cuanto pretendían una suerte de *desautomatización* del arte, con el fin de volver, no sólo desde el punto de vista del lenguaje, el acontecimiento literario novedoso. Los formalistas decían que la escritura estaba automatizada y que la única forma de volverla original era dotarla de una evolución donde el artefacto literario fuera visto siempre como por primera vez. Naturalmente, las teorías formalistas fueron impregnadas de los aires vanguardistas que vieron en el futurismo y otras estéticas la oportunidad de ejercer un movimiento de ruptura respecto de las anteriores corrientes estilísticas. Asimismo, el formalismo se inspiró en la retórica clásica (véase Lausberg).

o incluso de su conciencia (Toro 28). El teatro épico de Brecht trataba de arrancar al ser humano de esa situación de letargo en la que aceptara todo sin réplica; en su estética, el sujeto puede y es consciente de una reflexión profunda con la que el individuo pretende tornar su medio ambiente según sus expectativas. De ahí el concepto de *Verfremdung*, que

significa varias cosas: a) volver extraño o sorprendente todo aquello que normalmente parece familiar; b) *Verfremdung* significa también historiar, es decir, presentar los acontecimientos y personajes como históricos, por tanto, efímeros; c) finalmente significa presentar el mundo como *manejable*, transformable (28).

Parte de este teatro épico tiene que ver con la idea de un teatro de estirpe narrativa, en el sentido primigenio que dictaba *La poética* de Aristóteles.

Brecht llamó épico a este teatro, porque introduce en él elementos del género épico o narrativo. Sus obras frecuentemente tienen un narrador, quien relata los acontecimientos, describe las situaciones o comenta los resultados de las acciones. En otras ocasiones, son los actores quienes cumplen estas funciones (Román 95).

En cierto sentido, podría decirse que el teatro de Brecht muestra una apertura para que el espectador proyecte su propia visión del mundo y con ello adquiriera una nueva condición crítica. Como se recordará, Tostado Rodríguez, el personaje superviviente, funge como narrador de las desventuras de los cantores, asunto que podría equipararse con la estética del teatro épico de Brecht. Justo como decía el dramaturgo alemán: “Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar” (Brecht 63). Aquí, podría abrirse una brecha de consideraciones, más o menos grandes, respecto a la influencia del dramaturgo alemán en nuestro autor, pues la obra de Salcedo intenta motivarnos a la reflexión crítica sobre el fenómeno social que es la migración, pero no por ello deja del lado el aspecto emotivo que el propio problema tratado lleva consigo, ya que la misma pieza nos dirige del asunto reflexivo al emocional constantemente. Por si fuera poco, el tema no sólo puede verse desde el plano mexicano, sino también a nivel global; por ello, su idea también es mover una serie de sentimientos que van desde la indignación hasta la tristeza.

En una sintonía más exacta con *El viaje de los cantores*, el tiempo en el teatro épico es una de las preocupaciones más latentes en el espectro brechtiano.

El proceso es el siguiente: a) si la acción del teatro dramático se desarrollaba ante nosotros en un presente inmediato, en el épico el acontecimiento, convertido en *historia*,

en pasado se reconstruye fragmentariamente mediante un acto de narración estructurado en secuencias (*transposición al tiempo pasado*); b) esto nos lleva a que, frente al *yo* y al *tú* del teatro dramático, el narrador del teatro épico descubre el *él* ficticio de los personajes (*transposición a la tercera persona*) y se enfrenta distanciada y, muchas veces, irónicamente con la acción (Abuín 55).

Ésta es una de las contribuciones más importantes del teatro épico de Brecht, pues hace que el teatro pueda desarrollarse en secuencias separadas, asunto que inspirará a muchos autores en el futuro, entre ellos a Hugo Salcedo.

Aunque los conceptos brechtianos no son la única influencia en Salcedo, y sobra decir que su teatro va mucho más allá, *El viaje de los cantores* presenta un espacio dividido en dos planos y una estructura acronológica, los cuales permiten la sensación de movilidad, lo que, a su vez, junta esta pluralidad con el sentido que da la obra. La visión del compromiso social es indudable en la trama. Así, se proponen varias lecturas, focalizando las consecuencias de la migración ilegal del plano individual al de la colectividad (Imagen 2).

El proceso creativo de Salcedo parte de una visión cronotópica del tiempo y el espacio junto a su configuración del mundo (Adame 30); este es su enfoque de la puesta escénica: el dinamismo interno de la obra establece paralelamente el sentido de ésta. La ejecución del director tiene que establecer este juego continuo de escenas y de tiempos. La sensación de movilidad tendría que ser la base para la interpretación correcta de la obra. Esta idea del viaje eterno se relacionaría con la noción cultural e ideológica del migrante, en cuanto que la obra presenta a éstos como sujetos presos de un destino caprichoso, en el que el azar es parte constitutiva de sus vidas, pues ellos no saben si *del otro lado* les irá bien, algunos incluso saben que podrían morir, pero al final el cruce es su mejor apuesta, o quizá su última opción.

Ahora bien, partiendo de lo que Domingo Adame denomina las tres dimensiones del tiempo (31), *El viaje de los cantores* se configuraría de la siguiente manera: el tiempo histórico estaría en la anécdota, es decir, el itinerario de viaje del 29 de junio al 2 de julio de 1987, y en la primera escena que data *varios meses después* de esta fecha, dando una sensación legendaria a la anécdota. Después, estaría la segunda categoría temporal, en donde se articula el orden de los hechos en los que se presenta la acción; aquí habría una estructura sin orden lineal temporal, lo que a su vez rompería con la categoría aristotélica del desarrollo, clímax y desenlace. La postura de la ruptura de la mimesis establecería en *El viaje de los cantores* un orden aleatorio con escenas sin conexión cronológica o, más bien, sin un tiempo específico, en donde la suerte es la encargada de mediar entre las vidas de los migrantes. Por último, tocaría el espacio temporal que comparten actores y público, de aproximadamente dos horas, aunque, en dependencia de la configuración escénica antes mencionada, pudiera percibirse de mayor o menor tiempo según sea el caso.



Imagen 2. *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo. Dirección por Gerardo Moscoso. Estreno en 2009, Puebla, México. Cortesía de Hugo Salcedo

Por lo que se puede notar, la obra de Salcedo utiliza una resemantización del código teatral espacio-tiempo, basado en el teatro épico de Brecht, pero también en ideas muy usadas en la narrativa moderna y en el cine, esto es, la problematización constante con el tiempo. A saber, en *El viaje de los cantores* se usan repetidamente analepsis y prolepsis que adelantan o retroceden el cauce temporal, con el objetivo, principalmente, de mostrar información al espectador sobre las vivencias de los personajes. La intención es establecer un *continuum* entre las escenas sin conexión aparente para, de ahí, aumentar el mensaje de la historia. Asimismo, Kowzan decía que el arte del espectáculo necesita obligatoriamente del tiempo y el espacio en movimiento para que sea tal (51). Esto precisamente sucede con *El viaje de los cantores*, en donde existe un alto grado de espectacularidad por la dinámica temporal con que gira la obra. El lenguaje escénico, como ya vimos, se funde con el texto dramático, apoyado a su vez en la ambientación, y con esto aumenta el efecto trágico que la obra proyecta. Por ello, el mismo Salcedo dice: “La intemporalidad o bien, si se quiere,

la experimentación con el tiempo y el espacio. Es el momento del juego entre lo probable y lo posible” (“Dramaturgia mexicana” 258). Esta cita del propio autor es fundamental para sostener nuestra tesis acerca de cómo este proceso espacio-temporal potencia el efecto trágico de la situación de los cantores.

Las lecturas que se van ofreciendo por el juego temporal y escénico se van alejando de la anécdota, al tiempo que logran dar verosimilitud a la trama; es decir, la intención es conocer el contexto de los personajes, sus *antes* y sus *después*. Al conocer las vidas, aunque ficticias de los migrantes, el espectador puede sensibilizarse aún más con la historia, pues esta recreación de las vivencias personales vuelve a la representación todavía más patética.

Por otro lado, estas recreaciones son una muestra de la realidad social que se vive en la frontera, son escenas comunes que dan la impresión de repetirse una y otra vez hasta el infinito y, como ya se dijo, funcionan para aumentar el volumen de la tragedia y volverla más íntima, más personal. El tiempo cíclico que se observa en la obra permite entender mejor las vidas de los personajes, pues notamos cómo la desgracia en el pueblo de Ojo Caliente es continua y gira en círculos, al igual que la esperanza por cruzar la frontera y llegar a la tierra prometida. “In *El viaje de los cantores* we find an interrelation between the specific moment in time occupied by the human disaster of July 1987 and the sense of time as a *continuum* in which the same events are repeated” (Beardsell, “Crossing the Border” 75). Efectivamente, como dice Peter Beardsell, las escenas conjugadas en uno y otro tiempo (pasado y presente) establecen un juego circular, en el que el problema de la migración pretérita, presente y futura se halla toda en un mismo tiempo universal y global. La intercalación de una y otra escena plantea en su objetivo dirigirse directamente al sentido implícito de la obra. Es decir, jugar con la multiplicidad en la recepción, y hacer todavía más fuerte la resignificación del sentido dramático sobre el grave problema migratorio. Así, encontramos mujeres anónimas y solas, también observamos a hombres pensando en emigrar y, por eso, tenemos a personas dispuestas a partir hacia el *sueño americano*. En este sentido, Margarita Vargas ve una relación con el viaje mítico hacia el imperio prometido:

El norte, por lo tanto, parece haber reemplazado los antiguos santuarios falocéntricos de Roma, Jerusalén y la Meca, a donde durante siglos los hombres se han dirigido en busca de tesoros escondidos o de una experiencia espiritual. Esta Meca moderna, o sea los Estados Unidos, es sin embargo una falsa promesa para la gran mayoría (7).

De lo anterior se puede subrayar la primera escena, la cual es claro ejemplo de este problema: “Martín: Nomás uno crece y emprende su propio camino” (Salcedo, *El viaje de los cantores* 32); o bien, en el diálogo de los hermanos José y Jesús, que se vincula con el conti-

nuo deseo de emigrar de este último. Esto guarda una relación de transición a la escena VI, donde el grupo de los indocumentados viaja ya rumbo a tierra estadounidense.

Es claro el planteamiento de la estructura de la obra y su sentido. El significado es el siguiente: mientras unos van, otros empiezan ya el viaje, otros sueñan ya con él y otros terminan muertos por ese sueño. La misma escena II establece este juego continuo al infinito: “Mujer 2: Así, mientras se van unos al norte, nos quedamos aquí viendo crecer a lo otros [hijos]”. Y después: “Mujer 2: Mujeres... puras mujeres solas por todos lados. / Mujer 1: Mujeres... mujeres corriendo a la estación del ferrocarril” (38). Esta sensación dinámica del tiempo remarca el sentido del viaje continuo, de la partida incesante de los migrantes hacia, quizá, su efímero y mortal *american dream*. Por ello, también la ironía está inserta en el diálogo, cuando las mujeres se quedan solas en la escena X. Asimismo, está el final farsesco de la última escena, cuando se compara a los migrantes con una canción infantil. Nuevamente se ve aquí la influencia del teatro épico de Brecht, en cuanto que se busca un efecto de distanciamiento a través de la música. Como si fueran figuras esperpénticas sacadas de Valle-Inclán, los viajeros son comparados con la canción popular de los “perritos”, pieza usada usualmente para los niños. Es complicado entender esta escena en el contexto trágico que la trama venía avanzando, mas el efecto del distanciamiento puede ser el motivo por el que Salcedo la haya incluido. Otra razón sería por la farsa, la cual también tendría que ver con el efecto de distanciamiento del que se ha hablado (Imagen 3).

No obstante, es evidente que el autor quiso incluir canciones a la tragedia de los migrantes, como sucede con la música de José Alfredo Jiménez, la cual sirve como escape de la realidad y como un medio para contextualizar la obra cuando los viajeros van en el tren y el paroxismo hace presa de ellos. En la representación que comenté líneas atrás, la Compañía Municipal de Teatro de Aguascalientes se permitió incluir la canción *Triste recuerdo*, de Antonio Aguilar, en el inicio y fin de la obra, con lo que se eliminó el lamento final que se comparaba con la letra infantil de los “perritos”. El resultado es estupendo, pues la melodía es interpretada sin música, con un tono lastimoso y adquiere así un magnífico sentido elegíaco. Esto último encaja perfectamente con lo que dice Reyes-Zaga acerca de que “las alusiones a la música y el uso de un lenguaje ‘poético-musical’ abren de forma alegórica para el espectador la posibilidad de una exploración más profunda y humana de los sentimientos, deseos y miedos de los inmigrantes ante la posibilidad de la muerte” (144). Además, se pondera uno de los ejes no tan estudiados en la obra de Salcedo: el recuerdo y cómo éste puede también convertirse en un movimiento cíclico, al igual que el efecto del tiempo que se ha analizado en este trabajo.

Así pues, el uso de la técnica continua de la fragmentación del orden cronológico magnifica el sentido del drama haciéndolo perdurable, es decir, como si el problema no se acabara con la muerte de los 18 indocumentados, sino, más bien, como si siempre em-



Imagen 3: El viaje de los cantores de Hugo Salcedo. Dirección por Sandra Félix. Estreno en 2000, CDMX, México. Cortesía de Hugo Salcedo.

pezara. Es, asimismo, un canto de denuncia por medio de “[...] una recepción plural, en apariencia inconexa pero cuya intención era manifestar la diversidad y la multiplicidad en la búsqueda del sentido” (Salcedo, “Dramaturgia mexicana” 261). Esto se hace más que evidente cuando notamos el *continuum* de movimiento y partida. Así, aunque no se conociera la anécdota, el receptor vería en diversos planos el mensaje movido por el efecto de traslación de la temporalidad.

Ahora bien, desde una óptica personal, el juego lúdico de mover las escenas aleatoriamente estriba en el principio de establecer un nexo indestructible entre escenario y espectador. Hay una complicidad implícita desde el momento en que las escenas, al ir en un orden atemporal, juegan y aumentan la imaginación del espectador. El planteamiento, además de convencernos de la realidad social que la obra reconstruye, nos sitúa en un plano de reflexión con la recreación de las escenas imaginarias. Las escenas sin orden aparente funcionan como unidades constitutivas, o sea, como un detonante de la tragedia, o como cargas emotivas presentadas en el pasado o en el futuro de la anécdota principal. El sentido de movimiento y tránsito viene implícito incluso si usamos un escenario realista, como dice el autor, por ejemplo, el vagón que indica –ya de por sí por su carga simbólica– el ir y venir del protagonista distintivo, en pocas palabras, el marginado.

Es así que se trata entonces de una dramaturgia subterránea, una dramaturgia que ahonda en el problema del olvidado, del desplazado, en síntesis, del migrante. Por tanto, el compromiso social de Hugo Salcedo es actual; el *continuum* de las escenas marcadas en el tiempo y el espacio sin un orden lineal carga de fuerza expresiva el sentido de la migración *eterna*. En otras palabras, de la técnica del teatro de Salcedo se desprende su mensaje, sin ser solamente didáctico nada más, sino sumamente social. Como se dijo en las primeras páginas de este texto, la idea era poner ante el espectador el tema de las problemáticas que sufren los migrantes mexicanos hacia su sueño americano. Con esto, la propuesta fue buscar una reflexión, una confrontación de ideas donde el eje constructor guiara hacia el tema de la justicia social, pero también a la búsqueda de los responsables de esta situación. Por ejemplo: ¿quiénes son los causantes de la emigración hacia los Estados Unidos? ¿son los gobiernos los únicos culpables de que tanta gente emigre día con día? Y, por último, ¿quién se beneficia del mercado de migrantes?

En fin, estas tan solo son algunas de las preguntas que pueden surgir del debate de ideas después de ver *El viaje de los cantores*, pero la realidad es que la migración es algo que sucede todo el tiempo, tal como lo expresa Salcedo en su obra. La idea del movimiento continuo temporal encaja perfectamente con la sensación documental que la propia obra trae consigo. La gente, al ver la obra, entiende que se trata de un fenómeno que se da todos los días y que tristemente se ha perdido la sensibilidad ante noticias como éstas.

La teatralidad de *El viaje de los cantores* potencia notablemente el mensaje sobre el tema migratorio; provoca reflexión, crítica y, sobre todo, acerca a la gente con el entorno cultural de los migrantes. Sin esta parte cultural, la obra carecería de poder ante el espectador; el individuo que mira o lee el texto podría pasar de costado ante el efecto trágico continuo que se proyecta. Todo parece apuntar a que el objetivo real es despertar un compromiso en el receptor, involucrarlo de manera que no pueda escapar de la realidad que está viendo, como si él pudiera llegar a ser parte del mundo que propone la puesta en escena, ya sea en el presente, el pasado o futuro de los eventos presenciados; es decir, se trata de compartir la experiencia de los cantores y volverla colectiva, como si los que vemos la historia también fuéramos parte de ella.

Por ello, una de las directrices del texto de Salcedo, al empatar el uso de la teatralidad con el realismo, es hacernos parte de la tragedia, provocar que nosotros también nos subamos a ese tren y también experimentemos, primero, el júbilo por estar a punto de lograr el sueño deseado y, luego, sentir el paroxismo del ahogo existencial por ver nuestra vida trunca y desecha, como si nada hubiera tenido sentido, solo para vivir un sueño imposible que, de antemano, sabíamos que se convertiría en pesadilla.

La denuncia de los abusos e injusticias que sufren los migrantes es el cometido final de la obra. Con ello se pretende que el receptor se sensibilice, se involucre y, por qué

no, en un futuro forme parte de la solución. Sin embargo, el teatro no puede (solo) arreglar el mundo, por ello el dramaturgo apunta a provocar un despertar colectivo, para que los individuos generen una respuesta de hartazgo, sí, pero, al mismo tiempo, de comprensión y de tolerancia. El teatro nunca va a ser la solución a los problemas de la vida, pero tiene la capacidad, en gran medida, de coadyuvar a generar los cimientos necesarios para construir un mejor lugar que habitar, para coexistir dentro de un espacio que reconozcamos y que podamos resignificar para convertirlo en algo agradable para todos.

En resumen, una de las metas primarias fue que, por medio de la experimentación y el juego con las categorías temporales y espaciales, se diera una representación irrepetible y sobre todo diferente (Salcedo, "Dramaturgia mexicana" 261). Así, al plantear una multiplicidad en la recepción, cada puesta en escena movería al espectador hacia una reflexión distinta, superando con ello la barrera receptor-emisor, porque lo vuelve primero parte de la historia y, al mismo tiempo, lo compromete socialmente. Asimismo, los recursos como la escenografía y la música ayudaron a potenciar la teatralidad para convertir la tragedia de los indocumentados en un drama vivo y doliente. Por lo tanto, a través del uso del tiempo cíclico, el duro mensaje social quedaría expresado, es decir, los eventos funestos de la anécdota son, como se sabe, hechos que no terminan en una fecha o en un tiempo determinado; son acontecimientos que siguen ocurriendo y no se acaban, como si fueran un *continuum* trágico de nuestros tiempos en la realidad contemporánea.

Fuentes consultadas

- Abuín González, Ángel. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo xx*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- Adame, Domingo. *El director teatral intérprete-creador: Proceder hermenéutico ante el texto dramático*. Puebla: Universidad de las Américas, 1994.
- Beardsell, Peter. "Crossing the Border in Three Plays by Hugo Salcedo". *Latin American Theatre Review*, vol. 29, núm. 2, 1996, 71-84 pp.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducido por Genoveva Dieterich, Barcelona: Alba, 2004.
- Kowzan, Tadeusz. "Primera parte. Dentro de un sistema general de las Artes". *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus, 1992, 13-74 pp.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Traducido por Mariano Marín Casero, Madrid: Gredos, 1963.

- Reyes-Zaga, Héctor A. "Teatro y derechos humanos: Representaciones de la experiencia migratoria en *Los ilegales* y *El viaje de los cantores*." *A contracorriente*, vol. 13, núm. 2, 2016, 121-148 pp.
- Román Calvo, Norma. *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. Ciudad de México: Pax, 2003.
- Salcedo, Hugo. "Dramaturgia mexicana contemporánea: ¿Qué rayos está pasando?." *El teatro mexicano visto desde Europa*, editado por Daniel Meyrán y Alejandro Ortiz, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan-Centre de Recherches Ibériques et Latino Américaines de l'Université de Perpignan, 1994, 257-263 pp.
- Salcedo. *El viaje de los cantores*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Toro, Fernando de. "El discurso teatral." *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987, pp. 15-39.
- Vargas, Margarita. "El viaje de los cantores como la dramatización de la dialéctica de la soledad." *Latin American Theatre Review*, vol. 44, núm. 2, 2011, 5-15 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La crisis de la representación post- Auschwitz: *La clase muerta* de Tadeusz Kantor y la experiencia escénica de la aporía, el testimonio y la muerte

Claudia Cattaneo Clemente*

* Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile.
e-mail: kludiacattaneo@gmail.com

Recibido: 18 de mayo 2021

Aceptado: 14 de julio 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2698

**La crisis de la representación post-Auschwitz:
La clase muerta de Tadeusz Kantor y la experiencia
escénica de la aporía, el testimonio y la muerte**

Resumen

Este artículo da cuenta del pensamiento y postura de Giorgio Agamben en torno al fenómeno de la Shoah (la catástrofe del Holocausto) y del hombre contemporáneo para responder a la pregunta: ¿Cómo ha afectado esto a la escena contemporánea? Para ello, se aborda un corpus particular como ejemplo: la puesta en escena de *La clase muerta* de Tadeusz Kantor, estrenada en 1975 en la Galería Krzysztofory de Cracovia. Esta obra expone en escena la concepción de teatro no representacional que tenía el director y da inicio a su etapa final: el teatro de la muerte. Un teatro que ha traído a la vida nueva, desde las tinieblas de la ausencia, a aquéllos que hoy, más que nunca, están presentes en el alma de lo que nos queda de/como humanidad.

Palabras clave: contemporáneo; *Shoah*; giro ético; teatro de la muerte; biopolítica; Polonia.

**The Post-Auschwitz Crisis of Representation:
Tadeusz Kantor's *The Dead Class*, and the Stage
Experience around Aporia, Testimony, and Death**

Abstract

This article addresses Giorgio Agamben's thoughts concerning the Shoah phenomenon about the catastrophe of contemporary humankind. How has this historical episode (the Holocaust) affected contemporary theatrical scene? To tackle this question, the author discusses Tadeusz Kantor's staging of *The Dead Class* premiered in 1975 at the Krzysztofory Gallery in Krakow. This play materialized the director's conception of non-representational theater, which gave way to his last artistic period, called the Theatre of death. This was a theatrical experience that sought to bring light and life out of the darkness, and to evoke the soul of what remains of/as humanity.

Keywords: contemporary; *Shoah*; ethical turn; Death's Theatre; biopolitics; Poland.

La crisis de la representación post-Auschwitz: *La clase muerta* de Tadeusz Kantor y la experiencia escénica de la aporía, el testimonio y la muerte

Introducción

Quizás aquí no se está representando ninguna obra, y si algo intenta tomar forma en escena, es realmente sin importancia frente al JUEGO que se juega verdaderamente en el TEATRO DE LA MUERTE. Esta constitución de apariencias, este dejar-ir, este gusto de lo provisorio y del simulacro, estos fragmentos de frases, estos gestos que se fijan, estas intenciones apenas marcadas, toda esta mistificación vana, “como si realmente se actuara una obra”, sólo son capaces de hacernos experimentar EL GRAN VACÍO y su último límite –LA MUERTE–.

Tadeusz Kantor, *Teatro Cricot 2*, 1975

Después de la Segunda Guerra Mundial, la humanidad no volvió a ser la misma. Auschwitz marcó muchos finales, entre ellos el de la modernidad y el del arte representativo, pero lo más importante es que cambió la forma de ver dentro del alma humana y encontrar allí un lado tenebroso que no recordábamos tener. La consciencia que se adquirió sobre nuestra capacidad destructiva puso en el debate la eficacia de la razón como nuestra guía y al hombre como centro de toda consideración. La ética asumió el protagonismo dentro de la reflexión estética y el rol de controlar todos los ámbitos de la vida. El teatro, luego de un profundo cuestionamiento en torno a la funcionalidad y eficacia

de la representación frente a la narración de la barbarie, cuestionamiento que acrecienta las discusiones sobre la crisis del drama que ya se venían gestando desde las primeras vanguardias, comienza a indagar en nuevas formas escénicas que pusieran en juego lo real, esta vez no desde la verosimilitud, sino desde la verdad del testimonio y la memoria para no combatir el horror desde su lógica y con sus mismas armas. Pero también desde el silencio y la ausencia de las víctimas que ya no están para testimoniar.

Cabe señalar que existe otro lado tenebroso en este cuestionamiento que se ha abordado muy poco en la discusión académica. Me refiero a la ausencia y el silencio de los genocidas que encargaban obras de arte o que las producían: poetas, pintores, actores, dramaturgos, músicos, que se adherían al nazismo o que, incluso, habían sido oficiales de las ss. ¿El arte y la moral tienen que ir de la mano? Esta interrogante plantea cuestiones profundas sobre el lugar de enunciación en el arte y el territorio al que se puede llegar con el mismo, siendo parte de la barbarie. José Zamora dice: “Auschwitz’ [...] exige un replanteamiento radical en la forma de considerar dicho proceso y prohíbe desde un punto de vista moral todo intento de asimilarlo a la ‘normalidad histórica’, sin que por ello deje de afectar a toda la historia y a nuestra visión de la misma” (1).

La humanidad debe replantearse toda su historia para comenzar de cero, con la humildad del niño que aprende a leer sus primeras vocales y con la inteligencia de quien reconoce sus limitaciones, y enfrenta las consecuencias de sus crímenes, luego pide perdón. No es tarea fácil, no aprendemos aún. La historia tenebrosa se repite cíclicamente en Siria y Palestina, por nombrar sólo dos casos de nueva barbarie. Por ello, el teatro no puede bajar los brazos, debe estar alerta, ser el microscopio que amplifique esas tinieblas oscuras que regresan sin dar tregua.

El teatro debe ser siempre contemporáneo, en los términos de Agamben, para que la discusión sobre lo que hemos sido y lo que somos pueda calar un futuro alterno donde la tiniebla esté contenida para que no vuelva a escapar. Pareciera ser un pensamiento ingenuo, algo inocente, pero de ingenuidad e inocencia están hechos los sueños y deseos que han movido grandes maquinarias contra la furia del mal, resistiendo sin cesar.

En este ensayo cito, a modo de ejemplo, el trabajo escénico de un creador que ha comprendido aquella sentencia de Adorno sobre la imposibilidad de escribir un poema después de la barbarie. Tadeusz Kantor ha vivido el horror y ha vencido a la muerte física y también simbólica, haciendo renacer, no sólo objetos o personajes, sino al teatro mismo con la delicadeza del poeta que ha pasado por el fuego para entrar al paraíso como recuerda Eliade. Su obra, *La clase muerta*, presenta

[...] una escuela de ancianos muertos que se encontraban con los también fantasmas-niños –representados por maniqués– de su infancia. [...] Cada viejo lleva a

su niño como un pedúnculo en forma de una mochila a la espalda, arcado sobre la rueda de su vieja bicicleta, colgado del cuello. Cada viejo conserva también un objeto que puede entenderse casi como el atributo que resume la historia de su vida (Tejeda 42).

Sin más argumento que una serie de acciones y situaciones, Kantor revoluciona el arte teatral con sus más de 500 presentaciones alrededor del mundo. Es en *La clase muerta* que el director polaco da a conocer a los espectadores de diversos puntos cardinales la ruptura con los convencionalismos del teatro y, por ello, se posiciona como la obra más significativa de este creador. En ella se halla el germen de los planteamientos estéticos, éticos, artísticos, etcétera, que darán origen a un giro completo del teatro hacia lo performativo y que marcarán un antes y un después de Kantor.

La pregunta que me guía en este artículo se centra en una reflexión a partir de la crisis humanitaria evidenciada con la *Shoah* y que aún hoy acusa sus efectos,¹ ¿cuál es la postura de Agamben en relación con este fenómeno y al hombre en su condición de contemporáneo? Y, ¿cómo ha afectado esto a la escena contemporánea? Estando consciente de que una respuesta abarca múltiples aspectos que en la extensión de estas páginas son imposibles de asumir en su totalidad, se propone una discusión de algunos conceptos esenciales en torno a un ejemplo escénico. Discusión que abrirá claramente otras interrogantes.

Por ello, he querido enfocarme en la crisis de la representación que es, bajo mi perspectiva, el cambio más significativo que Auschwitz provoca en el arte escénico y en la constitución del hombre contemporáneo.

El ensayo se divide en cuatro puntos: 1. La aporía de Auschwitz en Giorgio Agamben, en el que expongo el pensamiento del filósofo italiano en torno al fenómeno de la *Shoah*, considerando a Auschwitz como la concreción más perfecta y monstruosa de la biopolítica. 2. El hombre contemporáneo en Agamben, punto en el que reviso la definición de lo contemporáneo y las implicancias de lo intempestivo en la temporalidad. 3. El giro ético en la reflexión estética: lo irrepresentable, donde se pueden seguir los postulados de Rancière en cuanto a los cambios que la *Shoah* trajo a la concepción estética y, por ende, a la representación. 4. La crisis de la representación: *La clase muerta* (1975) de Tadeusz Kantor, don-

¹ Si pensamos en que el teatro posdramático (Lehmann, Cornago, Lacanna, Sánchez, Szondi, entre otros) y poshumano (incluida su corriente transhumanista) se han apoderado de la escena contemporánea y que hoy se cuestiona el rol preponderante y exclusivo del actor-humano en escena (y de la humanidad misma). Lo que hace de este tema algo actual, urgente y fundamental de discutir. Asimismo, varios autores, entre ellos Lehmann y Cornago, consideran el teatro de Kantor como uno de los ejemplos más claros de teatro posdramático.

de abordó la crisis de la representación en el teatro de la muerte de Kantor, ejemplificando dichos aspectos en su obra *La clase muerta*.

La aporía de Auschwitz en Giorgio Agamben

Hasta que un día no tenga sentido decir mañana.

Primo Levi, *Si esto es el hombre*, 1987

El filósofo italiano Giorgio Agamben (Roma, 1942) es considerado el continuador de Foucault, porque estudia los mecanismos e implicaciones del poder en el ser humano y la vigencia de sus normativas en la vida del hombre contemporáneo. El autor expone que los mecanismos que sustentaron el horror de los campos de concentración nazi no fueron hechos aislados, sino política y jurídicamente instalados, por ello, peligrosamente vigentes, sobre todo cuando el proyecto que los sustentó se enmarca en la biopolítica, que es la base del ordenamiento jurídico-político actual.

Así, estudia Auschwitz como la concreción más perfecta de la biopolítica, pues ahí se presentó una regulación absoluta de la vida, normada en su presentación más primaria por las reglas mutables de aquellos soberanos. Este campo de concentración –como todos los que se dieron durante la Segunda Guerra Mundial y los que se han dado a lo largo de la historia de la humanidad– es un Estado (Auschwitz) dentro de otro Estado (Alemania) y en un estado de excepción que se ha hecho permanente y se ha normalizado, implantándose por largo tiempo como política de gobierno.

Agamben desarrolla el concepto de *biopolítica* a partir de Foucault, para quien “el control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo biopolítico lo que importa, ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica” (“El nacimiento de la medicina” 210). Así, la práctica de la biopolítica concibe a la población como seres vivos que portan rasgos biológicos y patológicos que pueden llegar a contaminar la funcionalidad del poder. Sin embargo, cuando un Estado es considerado como un cuerpo que busca regular su salud por medio de la extirpación de los agentes patógenos que puedan enfermarle, se abre un campo fecundo para la instauración de regímenes totalitarios, como el nazi, que pretendió extirpar a todos aquéllos que tenían “enferma” a Alemania. Para Agamben, esta concepción organicista del Estado se hace carne en Auschwitz, en donde los seres humanos se presentan en su *nuda vida*, es decir, la vida como

materia física, desprovista de las vestiduras políticas que le otorgan al ser humano su estatuto de ciudadano con derechos y obligaciones. La *nuda vida* es “no la simple vida natural sino la vida expuesta a la muerte (la *nuda vida* o vida sagrada) es el elemento político originario” (Agamben, *Homo Sacer I* 114). Por ende, la *nuda vida* presenta cuerpos desnudos (*homo sacer*)² como cuerpos en estado originario, como simples hombres, siendo éstos susceptibles de ser tratados de cualquier manera, incluso de ser asesinados con total impunidad.

Agamben analiza Auschwitz en este sentido, como un estado de excepción (suspensión de toda norma jurídica) que se rige por un sistema biopolítico de ordenamiento en el que se presenta la *nuda vida* como reducción eficaz del ser humano para su total dominación. La paradoja se halla en que esta *nuda vida* sólo puede incorporarse al Estado mediante su total exclusión, pues al politizarla deja de ser lo que es. Así, “[...] al incluir al viviente, en cuanto vida desnuda, dentro del derecho mediante su exclusión (en la medida en que alguien que es ciudadano, ya no es un mero viviente; pero al mismo tiempo, para ser ciudadano pone su vida natural, su *nuda vida*, a disposición del poder político), la política se vuelve biopolítica” (Costa 7). La figura del campo de concentración se vuelve, entonces, la expresión máxima de la penetración del poder en la vida humana.

Ahora bien, para Agamben, la *nuda vida* no es un dato natural, sino una producción específica del poder, pues el ser humano no nace despojado de un contexto cultural, social y político, sin lenguaje o sin cultura. Al producirse artificialmente, se genera el *musulmán*, aquel hombre comatoso, que se ha rendido por completo y que sólo espera la muerte:

[...] el denominado Musselmann, como se llamaba en el lenguaje del Lager al prisionero que había abandonado cualquier esperanza y que había sido abandonado por sus compañeros, no poseía ya un estado de conocimiento que le permitiera comparar entre bien y mal, nobleza y bajeza, espiritualidad y no espiritualidad. Era un cadáver ambulante, un haz de funciones físicas ya en agonía (*Homo Sacer III* 41).³

² El *Homo sacer* (como figura) proviene del derecho romano arcaico (en el que no había diferencia entre el derecho religioso y el penal) y es el hombre que es sagrado, es decir, un individuo que ha cometido un delito grave y que no puede ser objeto de sacrificio puesto que como *sacer* ya está en manos de los dioses del infierno. Sin embargo, si a este hombre se le asesina, el asesino no puede ser juzgado, pues esta ley escapa al derecho humano (ver Agamben, *Homo Sacer I* 95).

³ Recordemos la novela autobiográfica *Sin destino* (1975) del húngaro, premio Nobel de Literatura (2002) y sobreviviente de Auschwitz, Imre Kertész. En la novela, su personaje protagonista, el joven de 14 años Gyurka, luego de pasar por varios campos, llega a Auschwitz y cae en estado de musulmán, siendo arrojado en una pila de cadáveres. Esta novela fue llevada al cine por Lajos Koltai en el año 2005.



Imagen1: El personaje Gyurka, interpretado por el actor Marcell Nagy, en estado de musulmán es transportado en una carreta llena de cadáveres, escena final del filme *Sin destino* de L. Koltai, 2005, captura de pantalla realizada por la autora.

El musulmán es el *neomort*⁴ (ver López) del campo de concentración y, por ello, no puede testimoniar sobre lo que le ha sucedido, convirtiendo a Auschwitz en el lugar del testimonio imposible, pues los verdaderos testigos son aquéllos que han muerto. Es por ello que el musulmán de Auschwitz necesita de alguien que dé testimonio por él. Este testigo es el superviviente, quien sólo puede testimoniar en nombre de la verdad y la justicia,⁵ pero siempre de manera incompleta, pues su testimonio es la pieza que intenta llenar el espacio faltante de lo que no puede ser dicho. En definitiva, los supervivientes sólo pueden dar testimonio de la imposibilidad misma de testimoniar. Este es el caso del escritor y químico italiano Primo Levi, también del novelista húngaro Imre Kertész (ver Imagen 1), del cineasta francés Claude Lanzmann con su premiado documental *Shoah* (1985) de nueve horas de duración.

⁴ Este término proviene de la medicina. Se le llama así al cuerpo recién muerto pero que es mantenido artificialmente con vida para poder extraer sus órganos para trasplante, investigación científica u otros fines médicos y pedagógicos (ver López).

⁵ Agamben aclara que la verdad y la justicia no son materias del derecho judicial ni penal puesto que el fin último de éstos es el juicio, el acto de juzgar, aunque sea sobre la base de una injusticia o falsedad. Esto —dice el autor— se puede comprobar en la existencia de la *fuerza de cosa juzgada* (ver Agamben, *Homo Sacer III* 9-10).

Con la figura del musulmán se pone en jaque toda ética,⁶ pues es el estado umbral entre lo humano y lo no humano, entre la vida natural y la *nuda vida*. Este ser es la expresión máxima del horror y el fin –para Agamben– de toda ética de la dignidad, pues no se puede otorgar dignidad a un ente que no es humano pero tampoco no-humano, que no está vivo ni muerto, no hay dignidad posible en este estado intermedio de cadáver ambulante; la muerte ya no puede ser considerada muerte y es éste “[...] el horror especial que el musulmán introduce en el *campo* y que el *campo* introduce en el mundo [...]. Pero todo ello quiere decir que las SS tenían razón cuando llamaban *Figuren* [‘muñecos’] a los cadáveres. Allí donde no es posible llamar muerte a la muerte, tampoco los cadáveres pueden ser llamados cadáveres” (Agamben, *Homo Sacer III* 71).

En esto consiste la aporía de Auschwitz, esta verdad inimaginable e irrepresentable, esa “no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión” (9) y que devela los límites del testimonio en su sentido ético, pues el verdadero testigo será aquel reconstruido y que se sitúa entre la ética dominante (responsabilidad y culpa) y la ética del testimonio que presta especial atención en reconocer las lagunas que lo conforman y en el acto de escuchar la laguna, para “que se abandonen algunas palabras y otras sean comprendidas de modo diverso. También éste es un modo –quizás el único modo posible– de escuchar lo no dicho” (6).

En este punto, Agamben afirma que el testimonio posee más valor –en tanto autoría/autoridad– que el hecho que se está testimoniando, por constituirse como la voz de aquellos que no pueden declarar (ver *Homo Sacer III* 157). Este acto de autoría se sitúa entre lo decible y lo indecible, y otorga al testimonio un sentido absoluto de irrefutabilidad y de no negación.

El hombre contemporáneo de Agamben

*Lo que a mí me pertenece es el pasado mañana.
Algunos hombres nacen póstumos.*

Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, 1895

Para Agamben lo contemporáneo es, en primer lugar, aquello que es intempestivo –siguiendo a Nietzsche–, pues se sitúa como un desfase con el presente. Para el pensador

⁶ Para Agamben, *der Musselmann* (que proviene del árabe) significa literalmente “el que se somete incondicionalmente a la voluntad de Alá”, sin embargo, el musulmán de Auschwitz es el que ha perdido toda voluntad o conciencia de aquello que sucede a su alrededor (*Homo Sacer III* 45).

alemán, ser intempestivo significa estar atento, al servicio de la vida y la historia, señalando aquellas sombras que se acechan en el presente y se deslizan desde el pasado para resguardar la vida del futuro. Es decir, que el objetivo principal de un pensamiento intempestivo es desenmascarar lo enfermo de una cultura para que surja la vida. En este sentido, es posible comprender la postura de Agamben cuando define al hombre contemporáneo como “aquél que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad” (Agamben, ¿Qué es lo contemporáneo? 3). Pues es esa oscuridad la que proviene de acontecimientos/conflictos históricos pasados, que la cultura del presente arrastra sin haber resuelto y que perjudican la existencia actual y amenazan la futura. Un hombre contemporáneo, por ende, es aquél que está atento a dicha oscuridad, la descubre y la hace parte de sí con el fin de tomar la distancia crítica necesaria con su propio tiempo y, así, entenderlo en toda su dimensión anacrónica. La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo que se adhiere a él, pero que a su vez toma distancia de éste; más específicamente, la contemporaneidad es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos, pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella (1-2).

El hombre contemporáneo debe fijar la mirada en su *siglo-bestia* –insiste Agamben–, pues este no hace referencia a épocas fijas, sino a la vida misma del individuo y al tiempo histórico colectivo (siglo xx) que tiene su espalda despedazada (por la oscuridad que acarrea). Es justamente esta fractura la que convierte al hombre en un contemporáneo con una misión muy clara: “suturar” esta ruptura con su sangre para que el tiempo nuevo, el siglo y el alma nuevos puedan formarse. Sin embargo, esta labor restauradora es imposible, pues el siglo que nace ya viene con su espalda rota. Por ello, el hombre contemporáneo debe estar aquí y allá, con un pie en el pasado y otro en el presente, siempre mirando al futuro, con medio cuerpo en la oscuridad y la otra mitad en las tinieblas de su tiempo. Ahora bien, para Agamben, percibir la oscuridad no significa quietud o estancamiento, sino:

[...] una actividad y una habilidad particular, que, en nuestro caso, corresponden a neutralizar las luces que provienen de la época para descubrir sus tinieblas, su oscuridad especial, que, sin embargo, no se puede separar de esas luces. Puede decirse contemporáneo sólo aquél que no se deja cegar por las luces del siglo y que logra distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad” (¿Qué es lo contemporáneo? 3).

Sin embargo, para que esta tarea sea una posibilidad, es necesario entender que la percepción de/en la oscuridad también implica una imposibilidad en sí misma, pues como en una galaxia en expansión, Agamben comprende la luz del presente como un constante

acercamiento que no logra jamás alcanzarnos y, por ello, se aleja infinitamente. Es decir, el hombre contemporáneo es aquel que no se agencia jamás a uno u otro lado, pues no existen para él lados a los que sea posible agenciarse. Sólo así es posible concebir la contemporaneidad: como un no perder de vista lo arcaico, el origen que se halla siempre en el devenir, interactuando con todos los órganos del tiempo como memoria celular-histórica. La historia es entendida, así, como una circularidad, como un eterno retorno que no tiene un principio ni un final, siempre presente, construyéndose(nos), para “regresar a un presente en el que nunca hemos estado”.

Así, la linealidad del tiempo queda absolutamente abolida por inexacta y limitante, ya que impide al contemporáneo leer la historia en su devenir para interpretarla y transformarla una y mil veces, las que sean necesarias en pro de un futuro que ya ha comenzado a moverse con su espalda fracturada.

En este sentido, Agamben nos recuerda a Benjamin cuando habla de la actualidad y la imagen en su *Libro de los pasajes* (2005) en el que dice: “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación” (464).

El giro ético en la reflexión estética: lo irrepresentable

Los hombres normales no saben que todo es posible.

Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, 2004

Después de Auschwitz, el mundo nunca volvió a ser igual, para Lyotard es “la más real de las realidades” (*La diferencia* 76) y se configura como “el crimen que abre la posmodernidad” (*La posmodernidad explicada a los niños* 31), pues representa el fracaso absoluto del proyecto humanista que la modernidad habría agotado.⁷ La modernidad, así, dio pruebas

⁷ “Entiendo por humanismo, el conjunto de los discursos a través de los cuales se le ha dicho al hombre occidental: ‘Aunque no ejerzas el poder, puedes no obstante ser soberano. Mejor aún: cuanto más renuncies a ejercer el poder y más te sometas al que te impongan más soberano serás’. El humanismo es el que ha inventado sucesivamente todas estas soberanías sometidas, tales como el alma (soberana del cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden de los juicios, sometida al orden de la verdad), la libertad fundamental (soberana interiormente, pero que consiente y está ‘de acuerdo’ exteriormente), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad). En resumen, el humanismo es todo aquello con lo que, en Occidente, se ha suprimido el deseo de poder, se ha prohibido querer el poder y se ha excluido la posibilidad de tomarlo” (Foucault, *Microfísica del poder* 34).

de la capacidad de destrucción que el hombre posee, en la figura de los campos de concentración nazi, que para Arendt (2004) fueron de carácter experimental en cuanto probaron que era posible llegar a la dominación total del hombre y que, luego de eso, todo era posible. Comparte esta visión Zygmunt Bauman, quien también lo considera una suerte de experimento sociológico que logró demostrar a la perfección el potencial destructivo latente de la sociedad moderna (ver Bauman).

Este cambio trajo consigo una infinidad de giros que abarcaron diversas áreas y disciplinas, entre ellas, el arte. Se puso en tensión, como ya lo mencionó Agamben, la representación del horror, de la catástrofe y las formas de testimoniar de los supervivientes; se hizo imprescindible escuchar la laguna como un cuestionamiento de la autoría, se resemantizó el concepto de imagen y se evidenció la complejidad de la materia del cuerpo. A su vez, se produjo un vuelco de todas las disciplinas hacia la memoria, un “giro a la memoria”, como lo denomina LaCapra (2009), entre los cambios más significativos.

Pero partiré por la conocida frase de Adorno: “Después de Auschwitz, escribir un poema es bárbaro, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía” (248). Frase que anuncia el llamado fin del arte y una serie de sentencias apocalípticas que le sucedieron. Con esta afirmación, Adorno no solo hace eco de lo indecible, de lo irrepresentable, sino que pone en cuestión la estética, que después de Auschwitz pierde su valor como goce y se vuelca hacia la ética, pues nada ni nadie puede borrar lo ocurrido ni gozar con su representación, ni mucho menos estetizar los relatos y/o testimonios de un crimen. El arte –dice Adorno– no puede hacerse cargo de la responsabilidad ni asumirla, el arte debe limitarse a sus propios conflictos y fundamentos. Con esto, el autor pretende liberar al arte de la obligación de representar cada uno de los acontecimientos horribles y violentos de la historia, pues para él esto ya no tiene sentido por haber demostrado ser ineficaz. El arte, como la filosofía, comienza a proclamar “[...] el fin de las grandes narraciones, el fin del arte, el fin de la cultura, el fin de la metafísica” (Buchenhorst 3). Ante estos quiebres, el silencio es el único medio que puede representar mejor el horror y en esto radica la propuesta de Adorno, un silencio que diga más que la palabra; allí donde la palabra no alcanza, el silencio debe actuar como imagen más allá de toda realidad. Y la realidad debe ser representada extrañándola de su contexto; así, el lector/espectador podrá completar el relato, convirtiéndose en un coautor. Asimismo, se pone en tensión la noción de sujeto, tanto de su propia subjetividad como la de aquellos que representan. El objeto se vuelve fundamental en la representación, la materialidad que remite a su propia materia y que no pretende trascender, sino evidenciar lo efímero del ser humano y de sus construcciones. De esta manera, lo irrepresentable se torna, dice Rancière, en la categoría central del giro ético sobre la reflexión estética: “En la idea de lo irrepresentable, en efecto, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición. Declarar que

un sujeto es irrepresentable por los medios del arte es, de hecho, decir varias cosas en una. Esto puede querer decir que los medios específicos del arte o de tal arte particular no son apropiados a su singularidad” (115).

Una imposibilidad, en cuanto a que los medios específicos del arte no son jamás los adecuados, y una prohibición, en cuanto a constituirse como acontecimiento que genere algún tipo de goce estético. Para representar, paradójicamente se exige un arte nuevo, un arte de lo irrepresentable en el que coincidan lo prohibido y lo imposible: “Ello supone una construcción del concepto de modernidad artística, que aloja lo prohibido en lo imposible, haciendo de todo el arte moderno un arte constitutivamente dedicado al testimonio de lo impresentable” (118). Para el autor, este procedimiento se da en el concepto de lo sublime que elabora Lyotard y que marca el paso desde la esfera estética (de la estética de lo bello a la estética de lo sublime) a la moral en las artes, paso asumido desde ahora como su propia y única ley.

Lyotard analiza (1998, 1996), Auschwitz termina con la modernidad en cuanto complejidad y certeza, inaugurando, así, la era de la fragmentación, de la duda, de la desconfianza, de la soledad evidenciada en el apogeo de los *mass media* y la indiferencia frente a las imágenes de hechos violentos que ya no sorprenden ni impactan. La posmodernidad es el territorio en donde la poesía, aquella que sentenció Adorno, se ha quedado muda, abriendo paso a una contemporaneidad urgente y necesaria del arte. Tal vez, la posmodernidad sea o haya sido la época liminal que suele venir después del *shock*, una suerte de época del estrés postraumático del arte, en donde algo desorientados y con las visiones y pesadillas recurrentes del horror, caminamos intentando crear una vida que sea soportable de vivir. Una vida sin goce, en el sentido amplio de su significado, que se ha puesto como misión no olvidar jamás ni permitir que futuras generaciones lo hagan. Pero las estrategias de construcción se han ido orquestando guiadas por la culpa, y sabemos que “[...] la culpa es un sentimiento cardinal, y una gran parte de la vida de los hombres ordinarios se consume suprimiéndola por un medio u otro” (Kirk cit. en Rivano 7). La cuestión es: ¿qué medios hemos usado para suprimirla? Lyotard responde que un medio ha sido la prohibición de aquella consolación que trae la forma de lo bello (entendido desde los cánones clásicos). A esto podemos agregar aquella ruptura con el compromiso significacional, que finalmente hace evidente la herida y que obliga, como paradoja esencial, a comprometerse de manera ética con la transmisión de la memoria y heredar el compromiso a los que nos siguen de cerca, observando cómo manejamos el dolor y la crueldad de la conciencia del sí mismo. Llamamos impresentable a todo contenido ausente, a todo lo que escapa al razonamiento, pues pensar el horror del que somos capaces es del todo imposible, entonces, “[...] lo sublime está en relación al horror absolutamente grande, con el terror absolutamente poderoso. La estética de lo sublime convierte al arte en testigo de lo que hay de indetermi-

nado en el siglo xx, en la destrucción oculta. Por lo cual, lo que está en juego en el arte ya no es lo bello, sino algo que compete a lo sublime” (Lyotard, *Lo inhumano* 139).

En esta estética de lo sublime, éste es provocado por lo humano y no por la naturaleza; es, a su vez, la conciencia del horror y destrucción que el hombre puede llegar a causar y la percepción del peligro de la autodestrucción que conlleva placer, “expresión que intenta decir, he allí su menesterosidad, poder decir” (Delfín 2). En lo sublime convergen una infinidad de cualidades y actitudes del pensamiento; sin embargo, nos quedaremos con esta oscuridad ambigua del concepto, con esta impresentabilidad/irrepresentabilidad que arrastra y que lo diferencia de lo bello. La irrepresentabilidad del horror y la imposibilidad de decirlo, de testimoniarlo. Una resistencia del pensamiento al “llamado obstinado de la libertad frente a lo sensible” (Lyotard, *Leçons sur l'analytique* 190), que rechaza el consuelo que ofrece lo bello y la nostalgia de lo imposible. La mayor afectación de lo sublime es que el pensamiento sea consumido por la realidad.

[N]o hay en el mundo tecno-científico e industrial símbolos estables del bien, de lo justo, de lo verdadero, de lo infinito, etcétera. Ciertos “realismos” en las artes son de hecho academicismos –burgueses a finales del siglo xix y socialistas y nacionalsocialistas en el curso del siglo xx–. Son éstos los que tratan de reconstruir simbolismos, de ofrecer al público obras que podrá gustar e identificar con imágenes (raza, socialismo, nación, etc.)” (Lyotard, *La diferencia* 137).

En estas imágenes radica la tristeza y también el placer de percibirla como posibilidad. Es la paradoja, o más bien, la aporía de lo sublime, que se halla en una línea delgada que guarda relación con la razón y la moral, con el conocimiento y con la prohibición de la belleza al presentar los hechos, puesto que lo bello atrae un goce estético que se contradice con el horror indecible. Como dice Lyotard en *La posmodernidad explicada a los niños*, el placer procede de la pena, lo que otros llamarían masoquismo y que se va a desarrollar como conflicto del hombre consigo mismo, del hombre con su tiempo-espacio y del hombre con la representación de sí frente a la mirada atenta de la historia. Para Lyotard existe aún una belleza que aflora desde los intersticios de la conciencia. Aquel instante fugaz en el que se borra todo pensamiento dando paso a la sensibilidad artística frente al horror. Así, lo sublime (esta contradicción masoquista del hombre ante el horror) hace responsable, en cierto sentido, al arte de los mecanismos que emplea para decir, denunciar, contribuir al conocimiento de la humanidad. Lo que para las vanguardias debía ser el objetivo del arte: cuestionar el lugar del arte, por medio de las contradicciones del mundo contemporáneo, queda vigente en la medida en que el arte represente y presente un testimonio de pertenencia ética común en un mundo que es común a todos los pueblos que lo conforman.

Por ello, es necesario reemplazar el sentido de división por el de unión, para reparar, en cierta medida, los lazos sociales devastados por los acontecimientos de la barbarie inimaginable, de la aporía que menciona Agamben. Para Rancière, el giro se produce justamente en este transformar el consenso en disenso.

Las vanguardias se ocuparon de la autonomía del arte de todas las formas de poder del mundo capitalista y de la emancipación del arte, pues este se adhería a una heteronomía. El giro ético consiste en el desvanecimiento de este proceso. Por un lado, se intenta restablecer y reparar los lazos sociales (consenso) para devolverle al mundo el sentido que ha perdido por completo y, por otro, el arte se convierte en el testimonio de la catástrofe que se halla en el origen mismo de ese lazo. “Si la ética *soft* del consenso y del arte de la proximidad es la acomodación de la radicalidad estética y política de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte destinado al duelo interminable de la catástrofe irremediable aparece como la estricta inversión de esa radicalidad” (Rancière 120).⁸ En definitiva, es la ética la que ha tomado el lugar de la estética como goce del arte por el arte, la ética de lo irrepresentable, del testimonio de la catástrofe. Sin embargo, lo irrepresentable y la propia representación debe entenderse como una crisis de lo representativo y del goce estético, no como un arte que no representa. Al respecto, Rancière aclara:

La ruptura con el orden clásico de la representación no supone el advenimiento de un arte de lo irrepresentable. Al contrario, supone la liberación respecto de las normas que prohibían representar el sufrimiento de Laocoonte o la sublimidad de Lucifer. Estas normas de la representación eran las que definían lo irrepresentable. Prohibían representar ciertos espectáculos, ordenaban elegir tal forma para tal tema, obligaban a deducir las acciones de los caracteres de los personajes y de las circunstancias de la situación, según una lógica verosímil de las motivaciones psicológicas y los encadenamientos de causas y efectos. Ninguna de estas prescripciones se aplica al arte al que pertenece *Shoah*. Lo que se opone a la antigua lógica de la representación no es lo irrepresentable. Es, a la inversa, la supresión de toda frontera que limite los temas representables y los medios de representarlos. Un arte anti-representativo no es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no está limitado ni en la elección de los representables ni en la de los medios de representación (117).

Por ende, la sentencia de Adorno, “no es posible escribir poesía después de Auschwitz”, debería ser: no es posible escribir la *misma* poesía después de Auschwitz. Como se cuestiona

⁸ El énfasis es del autor.

el creador chileno Alberto Kurapel al llegar exiliado a Canadá: “¿Podríamos movernos, hablar, gesticular, pensar escénicamente como si nada de esto hubiera ocurrido? Sé que no” (27). Esta sentencia lleva a un serio cuestionamiento, no solo de las formas o dispositivos que se utilizan para escribir/representar, no solo de la relación actor-espectador como una experiencia compartida de un acontecimiento, sino de la llamada crisis de la autoría artística y del juego de roles jerárquicos del teatro, es decir, la crisis de la representación.

La crisis de la representación: *La clase muerta* (1975) de Tadeusz Kantor

*Desde mi punto de vista
la esencia es presentación,
que es lo opuesto en términos teatrales
a representación.*

Emilio García Wehbi, *Revista Funámbulos*, 2001

Tadeusz Kantor (1915-1990) detestó siempre el encasillamiento en un estilo o en un tipo de teatro que añejara sus formas en su constante repetición. Es por ello que su propuesta teatral pasa por diversas etapas en las que experimentó con objetos, máquinas inventadas por él y con la de diversas disciplinas como la pintura, arquitectura, escenografía, etcétera. Sin embargo, todo su teatro es, sin duda, un cuestionamiento de los límites de la representación.

Cuando Kantor concibe *La clase muerta* (1975), trae a escena algo más que una escuela pobre. Kantor descubre un tema que será la base del teatro de la muerte y de la interpretación de sus actores: la memoria.⁹

⁹ “La introducción de la barrera infranqueable y la condición de muerte alteraron irrevocablemente los parámetros del teatro de Kantor. En la producción, puesta en escena en el sótano de la Galería Krzysztofory en Cracovia, dos cuerdas dividían el espacio en, para usar una metáfora del manifiesto, el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. En el mundo del otro lado: ‘en un espacio olvidado de nuestra memoria’. [...] La clase muerta basada en *Tumor cerebral* de Stanislaw Witkiewicz, *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz y ‘Tratado de maniqués’ de Bruno Schulz (1975): la producción marcó un cambio considerable en los experimentos teatrales de Kantor. En lugar de profundizar en los procesos de desgarrar el espacio teatral / texto dramático de la realidad existente, exploró los procesos de reconstrucción de recuerdos en el escenario” (Kobialka 126-7; traducción mía).

[Un pueblo de la costa] que tenía pequeñas casitas y un colegio con el aspecto más pobre de todos los colegios posibles –estaba abandonado y vacío y sólo contaba con una clase–. Podía mirar a través de los cristales sucios de las dos ventanas, ventanas miserables. Pegué la cara a la ventana y miré dentro de mi propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo. Su pupitre estaba rayado con marcas de cuchillos y mojaba sus dedos llenos de tinta para pasar la página de la cuartilla. El tanto frotar había hecho que los granos del suelo de madera fueran visibles. La clase tenía paredes blanqueadas y en la parte de abajo se desprendía la cal. Había una cruz negra en la pared. Hoy sé que hice un descubrimiento importante junto a esa ventana: me di cuenta de la existencia de la memoria (Kantor citado en Tejeda 41).¹⁰

Pues este pueblito, que le llevó a su propia infancia en la escuelita pobre de Wielopole, le hizo consciente de lo intempestiva que es la memoria cuando se presenta abrupta e irre recuperable, un tiempo pasado que no vuelve, sino por el hecho de su propia muerte: como recuerdo. Cuando se recuerda, este recuerdo que vuelve, provoca liberación, pero también obliga a mirar de frente al tiempo y su imposibilidad de recuperación. Ese recuerdo muerto de su infancia en Wielopole conduce a Kantor a crear esta escuela de difuntos ancianos que cargan en sus espaldas a sus niños fantasmas y a preguntarse por la misma muerte como rito de liberación.

Para Kantor, la Segunda Guerra Mundial –y absolutamente la muerte de su padre en Auschwitz-Birkenau¹¹– trae consigo una urgente necesidad de reflexión sobre lo represen-

¹⁰ Declaraciones de Kantor en el documental producido por la televisión polaca en 1985, denominado *Kantor*.

¹¹ Se debe aclarar que el padre de Kantor, Marian Leon Kantor-Mirski, un destacado maestro, escritor e historiador polaco, fue apresado por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, en el año 1939. Fue trasladado desde Tarnów el 20 de febrero de 1942 a Auschwitz-Birkenau, donde falleció el 18 de marzo del mismo año (existe una duda razonable respecto a esta fecha que algunos de sus biógrafos plantean al proponer también que pudo haber muerto el 1 de abril de 1942 ya que los nazis no registraban todas las fechas de muerte). Su fallecimiento fue relatado por testigos, aquéllos de los que habla Agamben. Su información se halla en el Museo Auschwitz-Birkenau (<http://auschwitz.org/en/museum/auschwitz-prisoners/>). También se halla en el Libro *Memorial de Cracovia* que permanece en el mismo museo. Su número como prisionero era el 22695. Su autobiografía, expuesta en su diario personal de 1921 (núm. 42, p. 1675) (<https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/edition/64442?id=64442>), relata sus hazañas en la Primera Guerra Mundial. Como escritor, profesor e historiador fue premiado y destacado en su país (pueden verse sus escritos sobre educación en <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/63679?id=63679>). “En 1939 como voluntario participó en la campaña de septiembre. Por su ac-



Imagen 2: Escena de *La clase muerta* con Tadeusz Kantor, 1989, Chaillot, Théâtre national de la Danse, Fotografía extraída de: <https://www.festival-automne.com/en/edition-1977/tadeusz-kantor-classe-morte>.

tacional que él percibe como una “práctica de poder y ejercicio de dominación” (Kantor, *El teatro de la muerte* 173), y, por ello, decide experimentar un teatro que no represente y que no adhiera/transmita una única ideología, cosa que ha originado los crímenes más horribles de la humanidad.

En *La clase muerta* (ver Imagen 2), el creador propone una estructura de acontecimientos que no tienen ninguna continuidad formal, desde el punto de vista de la coherencia y la unidad de secuencias, desintegrando, así, los elementos formales del teatro y de la representación. Pues el orden se halla adherido al poder, impone jerarquías que son legitimadas por una cierta moral en la producción de sentidos “(...) y, en esta legitimación, las redes discursivas propician aceptabilidad, cohesión, e imponen determinadas perspectivas” (Bra-

tividad clandestina en la Unión de Lucha Armada el 8 de noviembre de 1940, fue detenido y encarcelado en una prisión de Tarnów. En febrero de 1942, fue trasladado al campo de concentración de *Oświęcim*, donde murió el 1 de abril [18 de marzo] de 1942. Como resultado de su matrimonio con Helena Berger, tuvo dos hijos: Zofia y Tadeusz, más tarde artista, pintor y director de teatro” (<https://www.geni.com/people/Marian-Kantor-Mirski/6000000081266494937>). Cabe mencionar que *Oświęcim* en alemán significa Auschwitz.

vo 10). Así, el orden mantiene la subordinación y las estructuras de dominio, impidiendo todo desplazamiento a la diferencia por medio del control de la normalidad. El orden, a su vez, dicta qué es lo real y sus límites, qué es y dónde se sitúa el adentro y el afuera, el centro (con mayor y más fuerte identidad) y la periferia (lugar donde se produce la resistencia y la transgresión). Para Foucault “la transgresión es un gesto que concierne al límite, es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso, pero quizás también su trayectoria total, su origen mismo. La raya que ella cruza podría ser efectivamente todo su espacio” (“Prefacio a la transgresión” 127).

En *La clase muerta* (y en todas las producciones de la etapa del teatro de la muerte), Kantor propone *averiar* el teatro, volverlo caos que disuelva toda jerarquía adherida al poder. Como dice Cornago, volverlo algo “confuso y sin orden aparente, como fuera de control, o sujeto a un gobierno que escapaba al entendimiento del espectador” (73). Este caos, este “algo confuso”, funda un espacio de transgresión y abre, como recuerda Foucault, las posibilidades de representaciones del afuera, de la periferia, utilizando diversos procesos como el de la repetición, concepto fundamental para comprender la propuesta kantoriana.

La repetición –aclara Foucault– se halla en el reconocimiento de la mimesis, la verosimilitud y la semejanza, al ser los estatutos de la normalidad del sentido. La representación, entendida de esta manera, es una repetición por semejanza, “teatro de la vida o espejo del mundo” (*Esto no es una pipa* 26), cuya finalidad es una identidad o identificación. Pero frente a este tipo de repetición (de lo idéntico) se encuentra la repetición de lo diferente que permite poner en crisis el orden, el poder, el sentido, etcétera. Es esta repetición de la diferencia la que constituye el quiebre de la representación. Para Nietzsche, esta repetición de la diferencia se encuentra ligada a la repetición de lo idéntico en el mito del eterno retorno, concebido como aquello que regresa diferente, transmutado en simulacro, repetición de la diferencia que es una resistencia hacia lo originario como verdad y sustancia del acontecer, y que insta a reforzar el valor ontológico del lenguaje en lo que tiene de simulacro y de ficcional (ver Bravo).

En Kantor, la repetición de la diferencia se presenta de dos maneras. 1. Como pulsión de muerte (ver Freud),¹² es decir, como retorno del hombre desde la muerte (para Kantor, único rito que rompe toda jerarquía), transformado en Otro renovado que guarda engramas de su vida anterior. Así, el pasado vuelve, no por ser representado, sino por estar re-

¹² “En *Más allá del principio del placer* (1920) [Freud] descubre que se encuentra unida a una pulsión de muerte, ‘de desunión, desligadura, con la vida propia y con los hombres.’ La repetición como pulsión de muerte se corresponde con la refutación del sentido, de la trascendencia y de la inteligibilidad que toda representación conlleva” (Bravo 15).

novado en la repetición de la diferencia. 2. Como repetición estética o reflexiva al extrañar sus personajes-muertos, los objetos, las máquinas, etcétera. El concepto de extrañamiento proviene de los formalistas rusos, específicamente de las teorías literarias de Víktor Shklovski, para quien

el propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción, encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante (12).

De esta manera, la repetición que lleva a cabo Kantor es una transgresión en el sentido que Deleuze (40) le otorga, un cuestionamiento que lleva a descubrir otra realidad más profunda en que la memoria es vivida, no recordada, en un presente que siempre es distinto.

En *La clase muerta*, Kantor expone la madurez de su pensamiento sobre el teatro de la muerte, un teatro que podría denominarse ritual, pues es en la escena cíclica donde se presentan los retornados de la muerte como seres que son la encarnación de la memoria. Es en la escena que el propio Kantor aparece como el único vivo que no se propone, por ende, representar nada de manera mimética, pues esta imitación le resulta inconcebible cuando se trata de exponer al hombre y sus conflictos frente a un espectador que debe ser llevado a otra realidad que lo haga ver más allá. Este ritual es necesario para poder hacer del teatro una experiencia compartida en la que el espectador sea un *voyeur* (para Kantor, única forma de participación activa del acontecimiento teatral). Con ello, devela el secreto del teatro a los espectadores, la creación y sus procesos constitutivos. Es así que, al poner en escena personajes sin la psicología que haga funcionar los mecanismos de identificación, rompe con las concepciones de representación ligadas a la mimesis aristotélica y libera al personaje de todas las jerarquías (patrón, madre, hijo, pobre, rico, etcétera) que se han mantenido por siglos en el teatro y que ya no son posibles en un mundo que ha demostrado ser destructivo cuando las experimenta.¹³ Sin embargo, los personajes de *La clase muerta* son hombres pobres, de una escuela pobre, de una aldea pobre. Estos personajes no pueden ser juzgados jerárquicamente, han perdido sus estatutos sociales, se hallan fuera de toda estratificación al estar muertos, pues la muerte les ha quitado toda jerarquía.

¹³ Según Susmansky (10), el creador polaco se opone fuertemente a la mimesis con el objetivo claro de tergiversar las categorías de la representación y para lograrlo introduce la repetición como una forma de enfrentar el tiempo circular con aquél cronológico que implica la mimesis.

A su vez, Kantor sube a escena y participa de/en ella invirtiendo, cuestionando y confundiendo el rol del autor-director, por constituir otra jerarquía que no ha sido abolida de la escena. Esta intromisión la realiza como un ordenador de partituras, como un pintor inmerso en un cuadro-espejo, una realidad del retorno bajo la realidad lineal de la escena. La muerte es el pasaje por el que debe pasar todo aquél que ingresa en esta escena, para así poder retornar transformado en otro y romper la realidad lineal. Kantor está vivo, pero es un retornado, pues ha experimentado la realidad de la muerte en dos guerras y la muerte de su padre en el horror de Auschwitz. Es un retornado que ha atravesado el fuego y, como dice Eliade, “solo aquél que ha sido purificado por el fuego puede entrar al paraíso” (85).

Kantor invierte los roles para romper la jerarquía y demostrar que la realidad no es lineal, ni el tiempo ni la memoria. El espacio escénico es la tela en blanco que Kantor pinta manteniendo un claro límite entre el espacio del espectador (no iniciado) y el espacio de la escena donde él sitúa a sus actores-marionetas,¹⁴ sus máquinas, sus objetos. Utiliza un marco para este lienzo y se muestra en pleno acto de creación (no dirección), quebrando la representación mimética al autopresentarse.

Cada uno de los elementos que Kantor incorpora a la escena –o que quita de ella– hace que la representación sea puesta en crisis y, por ende, surja lo indecible, lo irrepresentable.

Esto se enmarca dentro de un profundo cuestionamiento del rol del autor y del texto literario y de la necesidad de su muerte que dé paso a una escena libre de toda preconcepción, pues “la realidad literaria, imaginaria, del arte, era algo diferente de su realización física en el tiempo y en el espacio” (Kantor, *El teatro de la muerte* 57). Y llevar un texto a escena, según los parámetros del autor, es un acto de ilustración que no hace más que continuar con la conformidad de los convencionalismos, una “ilustración mediocre, una tautología aburrida y una copia naturalista” (35), que atenta contra toda autonomía del arte. Así, para romper con las jerarquías del teatro, de la representación y la primacía del autor en la escena, era necesario mantener una separación que permitiera ir contra toda forma de poder.

En *La clase muerta*, Kantor ingresa a escena a ordenar su partitura de actores-marionetas (García Fernández 52), o maniqués siguiendo la huella de Schulz. Esta dirección constituye su independencia frente a la construcción dramática del texto y de su autor.¹⁵ Pues,

¹⁴ García Fernández analiza la marionetización del actor en Kantor, como cuerpos artificiales que el creador pone en escena. “Incluso en las obras donde los cuerpos artificiales escasean o parecen ausentes, que son minoritarias y alcanzan el grado de excepción, es posible reconocer su influjo a través de la marionetización del actor” (52). Esto no quiere decir que se desconozca el juego de maniqués que Kantor realiza como cita a Schulz. Asimismo, se hace hincapié en el juego que Kantor realizaba al nombrar los maniqués como figuras de cera, títeres, esculturas, maniqués (51-52).

¹⁵ Es por ello que en la representación de *La clase muerta* no es posible ver una historia, sino retazos casi

“[...] el texto dramático no se representa, se discute, se comenta, los actores lo siguen a ratos, lo abandonan, vuelven a él, lo repiten; los papeles no están atribuidos invariablemente a una persona, los actores no se identifican con el texto. Es un molino que tritura el texto” (Kantor, *El teatro de la muerte* 59). Podríamos decir que Kantor realiza una puesta en escena palimpséstica, en cuanto toma el texto de Witkiewicz, lo borra y reescribe sobre él, dejando traslucir solo huellas de su origen. Kantor desjerarquiza los elementos y los reorganiza sin un sentido previo, sin querer decir nada más que la propia significación de la materia que se halla en su estado moldeable. Con ello, su texto escénico se vuelve una realidad material o realidad exterior, en donde los elementos sonoros y visuales conducen a una irreductibilidad que no puede ser permeada por ningún discurso ni forma de poder. Un texto que debe ser reescrito, despojado y dispersado para poder ser comprendido desde la emoción y no desde la idea. Kantor propone que el teatro se ocupe de lo ínfimo y abandone lo grandilocuente, que se reduzca a cero para poder recobrar lo que en él había sido erradicado: la vida. Solo por medio de la muerte de los convencionalismos es posible hablar de la vida. Para ello, el director polaco propone

[...] la neutralización de situaciones, sucesos, conflictos, estados psíquicos en su “aspecto” convencional, la monotonía, el juego con los estados de aburrimiento, tedio, la eliminación de la acción, del movimiento, del habla, contención a la hora de mostrar emociones hasta el estado vegetativo, la interpretación “a escondidas”, los juegos malabares con el vacío, con cualquier cosa “insignificante” e “indigna” de ser mostrada (*El teatro de la muerte y otros ensayos* 63-64).

En un aparente caos, Kantor muestra sus bancos de escuela, su máquina ginecológica, la niñez recobrada con dolor nostálgico, la vejez, las lecciones de la vida que han pasado desapercibidas. Muestra aquellos pequeños relatos que son “insignificantes”, “indignos” de ser mostrados. A su vez, no hace diferencia entre la representación frente al público y el ensayo (*El teatro de la muerte* 221), pues concibe el teatro como un acontecimiento que se va construyendo sin cesar, una experiencia que no está acabada y de la que vale la pena mostrar el proceso por sobre el resultado.

La clase muerta es un ensayo que se repite, se prueba frente al espectador o en total soledad. Es por ello que los actores se equivocan, trastabillan, vuelven a realizar las acciones

imperceptibles del texto que le dio origen: el drama de Witkiewicz, *Tumor cerebral* (además de las huellas de Schulz y Gombrowicz). Asimismo, Kantor (*La clase muerta* 216) expone que un acto salvaje como situación dramática no puede ser reproducido por ninguna ilustración y por ello renuncia a llevar a cabo esta práctica.



Imagen 3: *Esto no es una pipa* (1929), óleo sobre lienzo de René Magritte de 1929, se encuentra en Los Angeles, county Museum, Estados Unidos. Fotografía extraída de: <https://marketingstorming.com/2014/07/18/esto-no-es-una-pipa-induccion-frente-a-deduccion/>

que no terminan jamás. Estos personajes, como retornados de la muerte, conservan huellas de su vida anterior inmersas en una escena que late y respira, son fragmentos inconclusos de memoria. Los ancianos de la escuela se encuentran con sus niños muertos, con la infancia perdida y de aquella experiencia afloran múltiples e interminables emociones.

Kantor abandona todo intento de esteticismo introduciendo el objeto de la realidad cotidiana, para otorgarle valor por su materialidad, como un trozo de memoria. Así, su teatro se plantea como una experiencia directa con una ética de la representación que no ficciona nada, pues “;una obra de teatro no se contempla!” (*El teatro de la muerte* 17), una obra de teatro debe dar testimonio en lugar de aquéllos que ya no están, un testimonio que no puede ser estetizado bajo ningún punto de vista.

El objeto comparte el mismo estatuto que el actor-personaje, pues Kantor selecciona sólo aquellos que han sido desechados, que provienen de la basura, por ende, un objeto que ha perdido su sentido utilitario (de uso y de utilería). Este objeto-basura ha muerto y Kantor lo trae a escena como un retornado, un objeto Otro: el *objeto pobre*, sentimiento de la muerte inevitable y característica de la guerra que azotó al mundo, a Europa, Polonia, Wielopole y Auschwitz.

La incorporación del elemento marioneta como un actor más en la escena y la forma de representar de sus actores como marionetas nos remite, tal como analiza Foucault, al cuadro de René Magritte: *Esto no es una pipa* (1929) que gatilló el brillante ensayo de Foucault, editado por primera vez en español en 1981 (ver Imagen 3). Estas marionetas son la pipa del cuadro y los actores actúan como marionetas; son la leyenda que desmitifica aquella imagen, que la expone en todo lo que tiene de ficción, de representación de lo idéntico.

Conclusiones

Puedo concluir que, para Agamben, la *Shoah* y en especial Auschwitz, conforman el ejemplo perfecto de biopolítica que sirve como alerta de los peligros que conlleva el poder cuando mira al ser humano como un ente susceptible de ser dominado y despojado de todo derecho ciudadano. La *nuda vida*, este estado natural del hombre, se configura como una paradoja irresuelta, pues es el ser que no es considerado ciudadano, por ende, puede ser exterminado sin consecuencias, pero que, para ser considerado ciudadano, es necesario que entregue su *nuda vida* al Estado, poniéndose al servicio del poder que lo investirá políticamente. Agamben percibe que este riesgo está latente en el sistema jurídico y político actual y, por ello, es urgente su análisis y discusión.

El autor cuestiona las formas de representación que surgen después de la catástrofe en la figura del superviviente y su forma de testimoniar. Para él, es fundamental que se diferencie el ámbito jurídico del ético, en cuanto a otorgar justicia a las víctimas, pues el testimonio se sitúa en un punto “más allá” que guarda relación con relatar y escuchar la laguna, aquello indecible que habla en nombre de los que no pueden hacerlo y que jurídicamente no tiene valor, pues para el derecho sólo interesa el acto de juzgar y sentenciar. El testimonio de los supervivientes va mucho más allá; ellos hablan por los que no pudieron hacerlo, por los muertos y los comatosos. Este testimonio es la ruptura de toda lógica, de toda dignidad, de toda concepción de humanidad. Es la prueba fehaciente del potencial destructivo del hombre cuando impone un estado de excepción avalado por el Estado y que concibe al hombre como un tumor que debe ser extirpado. Es por ello que el testimonio debe situarse en una representación no estética del relato, una representación que no provoque ningún goce, sino que ocupe el silencio y la laguna como única forma de relatar el horror.

Podríamos afirmar que el superviviente debe ser, por obligación, un contemporáneo, pues ha visto la oscuridad de su tiempo, habita en sus tinieblas y con medio cuerpo en su pasado debe reparar con su sangre la fractura del siglo presente. El superviviente que testimonia percibe la luz en cada laguna de su relato, una luz que se acerca con cada imagen del horror que se devela y que es inalcanzable por la imposibilidad del relato acabado. Pues, ¿quién podría ser más contemporáneo que el superviviente?, aquél que ha pasado por la muerte y ha retornado, aquél que ha sido purificado por el fuego y puede, por ello, entrar en el paraíso. Pero este paraíso implica romper con toda norma, exige un pago para su ingreso y este pago consiste en el sacrificio: la eterna *testimonianza*.¹⁶

¹⁶ *Testimonianza* es una palabra italiana. “Tanto en el sentido de ‘acto de testimonio’, y en el extenso, ‘declaración, demostrar que se hace nota de algo’, la palabra *testimonianza* se remonta a los primeros siglos de la lengua italiana escrita (a finales del XIII y principios del XIV). En el más amplio sentido jurídico puramente,

Auschwitz provocó una enorme e interminable reflexión. Adorno habló de la imposibilidad de hacer poesía y, con ello, de la imposibilidad de representar la realidad sin extrañarla de su contexto para que el lector/espectador complete los relatos. Esta irrepresentabilidad, que para Rancière es la esencia del giro ético, prohíbe el goce estético del horror, impide la mentira de la ficción como engaño, no así como evidencia de ésta. El arte debe dar y ser testimonio del derrumbe de la representación mimética para dar paso a la diferencia, aquella representación que evidencia los fundamentos de su construcción, que devela los secretos al espectador y deja hablar al silencio que evoca la laguna.

Tadeusz Kantor lo sabía muy bien, experimentó el horror de dos guerras y la muerte de su padre, fuegos que, en el crisol de su creación, forjaron un teatro que fue testimonio de lo imposible. Su teatro de la muerte fue único e irreplicable, pues su presencia en escena, pintando el espacio con las imágenes de los retornados, no podrá jamás volver a experimentarse. La muerte fue, para Kantor, aquella pulsión, aquel ritual que podía erradicar toda jerarquía, pues tenía plena conciencia de que la verosimilitud, la mimesis y la identificación se hallaban en el centro y el centro representaba al poder. Con *La clase muerta* pudo dar a conocer mundialmente sus postulados, su interdisciplinaria y la performatividad que fueron los cimientos de su creación. Kantor evidenció la crisis de la representación y la fracturó para poder dar y ser testimonio de su tiempo, de todos los tiempos. Fue un contemporáneo que, por medio de la restitución de la memoria como un hecho que vuelve de la muerte a través del recuerdo, acercó la luz a todos los que pudieron vivir cada uno de los acontecimientos escénicos de cada representación/presentación de su escuelita pobre de ancianos muertos.

Kantor encarnó la ruptura de la representación, supo relatar y escuchar la laguna. Rompió con la estetización y los convencionalismos, incorporó el objeto como un retornado, experimentó con la marioneta y la máquina. Pintó y ordenó el caos, deconstruyó el texto e invirtió el rol autor-director. *La clase muerta* es un grito a la vida y a la memoria como Otra memoria, aquella que se presenta en su *nuda vida*, no para ser dominada por ningún poder, sino para liberar al hombre de sus temores, de sus vicios, de sus ansias de poder. La memoria retornada en la escena de aquella escuela es aquella posibilidad del testimonio perfecto, aquella luz de pasado que nos atraviesa para despojarnos de la culpa histórica. Kantor, el transgresor y revolucionario, que con su sola presencia sobre la escena supo testimoniar la imposibilidad del testimonio, fue, por ende, un superviviente, un visionario de todas las épocas de la humanidad. Traspasó los tiempos para llegar a nosotros retornado, en cada puesta en escena de cada uno de los escenarios de nuestra contemporaneidad.

'declaración ante el tribunal u otra autoridad.' *Testimonianza* se encuentra en el maestro de retórica de Dante, Brunetto Latini ('Se fai testimonianza, / sia piena di leanza, cioè di lealtà') (*Enciclopedia Italiana*). Se ha optado por utilizar este término por ser más preciso cuando se habla de dar testimonio con lealtad.

Fuentes consultadas

- Adorno, Theodor. *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Editorial Pretextos, 2006.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II. I*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, <https://geopolitica.iiec.unam.mx/sites/geopolitica.iiec.unam.mx/files/2017-08/Agamben%20Giorgio%20-%20Estado%20de%20excepcio%C-C%81n%20-%20Adriana%20Hidalgo.pdf>, consultado el 17 de mayo de 2021.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Editorial Pretextos, 2002.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. Traducido por Ariel Pennisi (2008). Seminario de filosofía, 2005-2006, Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Conferencia, <http://www.medicinayarte.com/img/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>, consultado el 4 de mayo de 2021.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un campo?”. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, núm. 2, 1998, 67-78 pp., http://www.psicosocial.net/historico/index.php?option=com_docman&view=download&alias=531-ique-es-un-campo&category_slug=ensayos-y-reflexiones&Itemid=100225, consultado el 3 de mayo de 2021.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 2006.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Editado por R. Tiedemann, traducido por L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Madrid: Akal, 2005.
- Bravo, Víctor. “Representación y repetición en Michel Foucault”. *Revista Cifra Nueva*, núm. 12, 2000, pp. 9-18, <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18828/1/articulo1.pdf>, consultado el 12 de mayo de 2021.
- Buchenhorst, Ralph. “Adorno, Auschwitz, Arte. Reflexiones acerca de un veredicto (con un apéndice sobre Heidegger)”. Coloquio Internacional Teoría Crítica y Marxismo Occidental, 21 de octubre de 2003, Universidad de Buenos Aires. Conferencia, <http://cedinci.unsam.edu.ar/PDF/Coloquios/Compilado%20Conferencias%20Coloquio%20Internacional.pdf>, consultado el 10 de mayo de 2021.
- Cornago, Óscar. “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”. *Iberoamericana. América Latina -España- Portugal*, vol. 6, núm. 21, 2014, pp. 71-90, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/951>, consultado el 10 de mayo de 2021.
- Costa, Flavia. “Introducción”. *Estado de excepción, Homo sacer II, I*, pp. 5-7.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988.

- Delfín, Obed. "La estética de lo sublime. Del sentimiento de placer y displacer". *Revista Estética SABER ULA* 006, 2004, Mérida: Universidad de los Andes, https://www.academia.edu/37198619/ESTÉTICA_DE_LO_SUBLIME, consultado el 10 de mayo de 2021.
- Eliade, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós, 2001.
- Enciclopedia Italiana*. "Testimonianza". *Treccani, il portale del sapere*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/testimonianza/>, consultado el 10 de mayo de 2021.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, 2.ª ed., Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Foucault, Michel. "Prefacio a la transgresión". *De lenguaje y Literatura*. Barcelona: Paidós, 1996, 123-142 pp.
- Foucault, Michel. "El nacimiento de la medicina social". *Estrategias de poder. Obras esenciales*, Traducido por F. Álvarez Uría y J. Varela, vol. II, Barcelona: Paidós, 1999, 363-384 pp.
- Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer". *Obras completas. Tomo XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1975, pp. 1-62.
- García Fernández, Ricardo. "Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica". *Revista Pygmalion*, núm. 7, 2015, pp. 51-69, https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-96430/Proscenio_4_Pygmalion%207.pdf, consultado el 10 de mayo de 2021.
- Kantor, Tadeusz. "Kantor 2015. Poszukiwania - Andrzej Sapija: Kantor filmowy". *YouTube*, subido por Dom Spotkań z Historią, 1 de octubre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=mbf0S04J1dI>, consultado el 11 de mayo de 2021.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Barcelona: Alba Editorial, 2010.
- Kantor, Tadeusz. *La clase muerta / Wielopole, Wielopole*. Traducido por Fernando Bravo García, Alba Editorial: Barcelona, 2010.
- Kurapel, Alberto. *La bruta Interférence*. Canadá: Ediciones Humanitas, 1995.
- Kobialka, Michal. "A Visual History of Tadeusz Kantor's Theatre". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 7, núm. 1, 1992, 107-150 pp., <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1854/1817>, consultado el 17 de julio de 2021.
- LaCapra, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Traducido por Pilar Gómez Bedate, Barcelona: Muchnik Editores, 1987.

- López, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Lyotard, Jean-François. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *Leçons sur l'analytique du sublime / Lecciones sobre la analítica de lo sublime*. Traducido por Fernando Rampérez, París: Galilée, 1991.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Lyotard, Jean-François. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2012.
- Rivano, Juan. *El encierro del minotauro: Ejercicios del sinsentido, el mito y el poder*. Santiago de Chile: Bravo y Allende Editores, 1994.
- Shklovski, Víktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1978.
- Susmansky Bacal, Silvia. *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Tesis de doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat de Barcelona, 2014, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/62946>, consultado el 17 de julio de 2021.
- Tejeda, Isabel. "La clase muerta". *Tadeusz Kantor: La clase muerta*, editado por Tejeda, Isabel y Musial, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Junta de Castilla y León, Museo de la Universidad de Alicante, 2002, pp. 40-53, <https://webs.um.es/istejeda/miwiki/lib/exe/fetch.php?media=kantor.pdf>, consultado el 10 de mayo de 2021.
- Zamora, José A. "Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz". *Isegoría*, núm. 23, 2000, 183-196 pp., <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/543/542>, consultado el 2 de mayo de 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Teatralidad, representación y ficción en el derecho

Alejandra Sáez*

* Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
e-mail: alejandra.saez@pucv.cl

Recibido: 29 de abril de 2021

Aceptado: 10 de agosto de 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2701

Teatralidad, representación y ficción en el derecho

Resumen

Si analizamos el derecho desde la perspectiva de la teatralidad, vemos cómo oculta su carácter intrínsecamente ficticio, al ser un *mise en scène* de lo real, acusando al teatro de simulacro, incapaz de modificar o interceder en la codificación de la realidad. Ello se observa en el caso que implicó judicialmente la obra de teatro *Prat*, de la dramaturga chilena Manuela Infante. Aquí el derecho utiliza los instrumentos del teatro para determinar quién y cómo pueden o no cambiar los códigos de producción de sentido. Esta operación del derecho utiliza los mismos mecanismos del teatro, y devela su carácter intrínsecamente ficticio, atributos teatrales mediante los cuales impone (produce) un modelo de realidad, relegando al teatro al lugar de lo otro, de lo imposible.

Palabras clave: ficción; teatralidad del derecho; ficción del derecho; Performatividad; Chile.

Theatricality, Representation and Fiction in Law

Abstract

If we analyze law from the perspective of theatricality, we can see how it hides its fictional quality, as law is a *mise en scène* of the real, which presumes theatre to be a simulation incapable of modifying or interceding in reality's unfolding. This became evident in a judicial case that implicated Chilean playwright Manuela Infante's play, *Prat*. In the play, law uses theatrical instruments to determine who can change and who or cannot. Such a "legal" operation uses the same mechanisms as theatre, disclosing its inherently fictional character. By theatrical means, law imposes (or produces) a model of reality, relegating theatre to a place of the impossible other.

Keywords: fiction; theatricality of Law, fiction of law; performativity; Chile.

Teatralidad, representación y ficción en el derecho¹

Sobre la teatralidad

En un artículo denominado “La teatralidad como crítica de la modernidad”, Óscar Cornago analiza el interés que suscita el término *teatralidad* en áreas de estudio específicamente no escénicas, para entender su funcionamiento fuera del ámbito teatral en el seno de las prácticas de representación de la cultura moderna. Su análisis parte de una mirada amplia sobre el empleo del concepto en diversas áreas que lo califican como exagerado, fingido e incluso falso. En términos generales, para el autor, lo teatral, como dinámica del engaño o fingimiento, constataría la relación entre representación y realidad, exhibiendo la distancia o, como él mismo señala, la *ausencia* de la verdad de lo que se representa, por su incapacidad de exhibir lo real, o más bien, por su forma de imitarlo. “La teatralidad es una maquinaria que hace visible[s] unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del mecanismo” (Cornago, “La teatralidad como crítica” 202), de ahí su relación con la mimesis.

Esto quiere decir que la teatralidad pondría al descubierto el mecanismo espectacular de representación del mundo real, donde la pugna por el poder del *derecho a representar* alcanza una alta complejidad.

Para entender esta idea, se hace necesaria una breve distinción entre teatralidad y mimesis. Cabe destacar que aquí no revisaremos exhaustivamente los diversos autores²

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto Fondecyt 1190711, titulado “El giro visual de la literatura en América Latina. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”, dirigido por Raúl Rodríguez Freire.

² Para una visión ampliada de los autores que se han dedicado a estudiar la teatralidad (véase: Arana).

que han escrito sobre este tópico. Solo esbozaremos la problemática de la mimesis en el teatro y su relación con la práctica del derecho, fin último de este trabajo. En el mismo sentido, y para abordar la teatralidad, se considera la perspectiva de Josette Féral, quien se ha encargado de estudiar su genealogía. Según la autora, la primera aparición del concepto proviene de Nikolaï Evreinov y Vsévolod Meyerhold, quienes desde inicios del siglo xx habrían difundido la palabra *teatralnost* para referirse a dos aspectos diversos (“Por una poética” 46). Para Evreinov, abogado aficionado al teatro, el término se habría empleado para aludir a un instinto teatral que conmina con difuminar los límites del teatro con la vida cotidiana. En cambio, para Meyerhold, la teatralidad habría sido una forma de declarar la especificidad del teatro como disciplina productora de imágenes que dan cuenta de su carácter ficticio. Así, la especificidad del término provendría del teatro, y se extendía a otros ámbitos de la vida.

En concreto, Féral señala que los elementos que permiten distinguir lo teatral son variados y no necesariamente están relacionados con los actores, la escenografía o la obra, sino que, sobre todo, con quien percibe lo que se observa en un determinado espacio, una convención que parte de la mirada de un sujeto:

El espacio de actuación necesita un umbral. El encuadre implica un espacio y el limen implica un umbral. El marco pone el límite al espacio y el umbral permite el acceso al espacio. El limen va variando en cada representación. El encuadre no está fijado de una vez y para siempre, sino que puede moverse dependiendo de quién observa: los transeúntes o el espectador (Féral, *Acerca de la teatralidad* 37).

La teatralidad estaría definida entonces por la mirada de quien se ubica en relación con el limen, que determina no sólo la actuación de aquello que acontece al interior del espacio transicional, concepto que la autora toma prestado de Donald W. Winnicott, sino que también presupone una determinada actuación del espectador respecto al espacio delimitado. De modo que para Féral la teatralidad “es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente” (Féral, *Acerca de la teatralidad* 44). Es decir, hay teatralidad cuando se identifica un juego de representaciones entre el actor y el público, entre lo simbólico y lo semiótico, que da lugar a que otro orden se establezca por un determinado tiempo, en un determinado espacio (Féral, *Acerca de la teatralidad* 45), haciéndose evidente para el espectador en el momento en que se le solicita actuar, implícita o explícitamente, de determinada manera.

Ahora bien, la teatralidad, como un modo de percepción determinado por el punto de vista (Féral, *Acerca de la teatralidad* 35), se diferencia de la mimesis en tanto la segunda

es el sistema mediante el cual lo teatral acontece, es decir, es el funcionamiento del mecanismo de representación que permite que lo teatral se active a través de un proceso de repetición mimética del mundo (González).

La riqueza de la distinción entre teatralidad y mimesis o representación³ es que permite ubicar la discusión del *derecho de representación* en la pugna entre la teatralidad espectacular y la teatralidad como paradigma estético de la modernidad, debido a la pertenencia de cada expresión teatral a los diversos mundos que la contienen, es decir, al modelo de mundo ficticio y al modelo de mundo real, respectivamente; puesto que, detrás de esta diferencia, yace la delimitación entre lo real y lo ficticio.

Por la vía de la distinción mundo ficticio-mundo real, la institución cultural ha adoptado la mimesis como convención difundida por la institución teatral desde los tiempos de Aristóteles. Luis Emilio Abraham se refiere a ello para determinar el componente ficticio de la teatralidad escénica: “La mimesis, así entendida, es la marca caracterizadora de los procesos de semiosis activados en cuanto se da el reconocimiento de lo culturalmente dispuesto como práctica ficcional” (Abraham 89). De esta manera, la mimesis sería el proceso de imitación de lo real, mediante el cual se construye el margen o el limen que define el espacio de la ficción teatral, que se termina de construir mediante la vista y/o presencia de un tercero.

En ese sentido, la mirada del espectador interesa porque es la que visibiliza la delimitación y construcción de los mundos posibles (Abraham 162), pero no determina la ficción y la realidad, ni mucho menos la teatralidad, como propone Féral. La teatralidad escénica y su expresión (ficción) representan, más bien, una interconectada relación entre lo que el espectador percibe frente a la obra, así como entre el modelo de mundo propuesto como ficción y el modelo de mundo propuesto como realidad; este último susceptible de ser transgredido por el primero, que puede modificar la codificación de los modelos si, mediante las formas de mimesis, cambia los hábitos de producción de sentido.

Es decir que la producción de sentido del mundo ficcional, además de estar dada por la práctica de la mimesis poética aristotélica, se construye mediante la internalización de dicha práctica como ficticia, tratándose, en cierto modo, de una cognición.

La idea que se nos presenta es sugestiva, pues, si en ambos tipos de teatralidades el mecanismo de producción mimética da lugar a diversas formas de representación, ¿cómo se diferenciaría la que pertenece a la ficción de la que hace parte de la realidad?; más allá de la convención que separa de forma pragmática la construcción estética de la teatralidad escénica, de lo que Cornago identifica como paradigma estético de la moder-

³ Para una diferenciación detallada, véase: González, Horacio e Irene Marquina. “Representación y mimesis”. *Psicología para América Latina*, núm. 9, 2007.

nidad por el cual se adquiere consciencia de la realidad como representación (“¿Qué es la teatralidad?”).

Para Féral, lo real es lo que sucede y la realidad lo que no es ficción (Féral, *Acerca de la teatralidad* 31). No obstante, cuando la autora señala que hay aspectos de la vida que pueden ser teatrales, este punto no queda muy claro, ya que si la ficción es una expresión de la teatralidad, es decir, un proceso de mimesis productiva que toma elementos de la realidad para convertirlos en ficción e insertarlos a otra estructura de la cual podrían surgir (80), la realidad no podría ser teatral, o dicho de otro modo, otras teatralidades también podrían ser ficción.

Lo que se releva de los argumentos anteriormente planteados es que otras disciplinas que también se sustentan sobre la base de la representación –además de otros mecanismos teatrales–, como el derecho, operan siendo parte del modelo de mundo real únicamente porque tienen la facultad de arrogarse el *derecho de representación*, mediante la cual construyen una cognición de lo real.

Teatro y derecho

La diferencia entre teatro y derecho parece definida y clara, ya que mientras el derecho se ocupa de la realidad, legislando sobre el mundo, el teatro se dedica a la ficción, creando mundos posibles. Pero si cambiamos el encuadre, la perspectiva que los separa podría considerarse una mera formalidad institucional. Un limen que se ha construido –y se sigue construyendo– bajo aspectos como lo que Pierre Legendre denomina *lógica de origen*. Es decir, una facultad normativa sobre el mundo, que proviene de la capacidad argumentativa del derecho para establecer una ficción de origen que justifica el ordenamiento social que ejecuta. En palabras del autor:

A ese nivel de abstracción, el desarrollo industrial, comercial, demográfico del Estado, de lo social, no es tan importante; lo que importa es cómo, acorde con qué prácticas discursivas, esta sociedad particular se establece como una escena del habla y apela al sujeto. Lo que esto supone es una *construcción teatral*, un escenario para el porqué de las leyes y, consecuentemente, una ficción de origen (71).

Aquí, y a lo largo de todo el texto “La otra dimensión del derecho”, Legendre apuesta por relacionar el derecho con el psicoanálisis. Su interés es proponer una práctica jurídica que se abra a la concepción biológica, social e inconsciente de la vida. Lo interesante de su apuesta es, como se señala en el párrafo antes citado, que concibe el derecho como una construc-

ción teatral que se constituye mediante la puesta en práctica del discurso de la razón, con el poder, así, de instituir, determinar, mandar la vida de los sujetos para que éstos produzcan efectos normativos (Legendre 74).

Esta perspectiva sobre la puesta en escena del discurso se acerca bastante a lo que George Balandier define como *teatralidad del poder* o *teatrocracia*; este último término relevado de Evreinov. La tesis del autor se funda en que el dominio del poder requiere de la representación de imágenes de autoridad como la de monarcas, reyes, presidentes, chamanes, etcétera, que produzcan efectos comparables a las ilusiones que suscita la trama teatral (Balandier 16), para preservar la prescripción, prohibición moral y el ordenamiento social “otorgado por naturaleza” mediante una configuración simbólica. Estas ideas, que parecen estar en la base de toda mediación y representación, permiten colegir que la construcción teatral del derecho a la que Legendre se refiere, por una parte, requiere de la invención de personajes como los antes nombrados, que en el caso del derecho no ostentan el poder, sino que lo crean, distribuyen y administran, para, por otra parte, heredarles una tradición histórica (ficción de origen, cognición del *ius*, representación del *páter*, etc.) que les permita implementar la norma, aplicar las *formulae*⁴ correspondientes a nuestras necesidades legales y *representarnos* en el gobierno, en una contienda, en un trámite, etcétera.

De manera que la implementación de la justicia por medio del derecho, o del poder como su facultad normativa, supone la necesidad de un cierto tipo de teatralidad, que funciona como un mecanismo a través del cual, o la justicia se personifica, o los procedimientos se consolidan. Ello se hace evidente cuando observamos que la ficción de origen a la que se refiere Legendre, léase la concepción del derecho como *ius*, se representa mediante la justicia (*iusticia*) (Legendre 70). Es decir, el derecho se concibe como un estamento que apela a una instancia mayor que, a su vez, traspasa el plano de lo ontológico para asentarse como una práctica en su representación, la que también debe representarse. Este procedimiento otorga cuerpo y materialidad a la impalpable, intangible e incorpórea justicia, mediante todos los personajes jurídicos que actúan a su disposición.

En consecuencia, el derecho teatraliza su comparecencia en lo cotidiano, ya sea porque emplea la representación como mecanismo para la personificación de la justicia, o porque teatraliza sus procedimientos. Sin embargo, lo que no se muestra a la luz de los

⁴ Las *formulae* eran una especie de partituras de acciones que realizaban los jurisprudentes en la antigua Roma, con el fin de generar acciones vinculantes. Este saber era resguardado por los pontífices; posteriormente se consolidó con las XII tablas, formando una estructura que se institucionalizó en lo que se denomina derecho romano, procedimiento que se asemeja bastante a los actuales litigios (véase: Schiavone).

argumentos, todavía, es cómo hace la teatralidad jurídica, como la llama Goodrich, para no entrar en el modelo de ficción, al cual sí pertenece, como hemos visto, el teatro.

Para iluminar este trayecto, cabe tomar como ejemplo el desplante teórico que Jacques Derrida realiza respecto al relato “Ante la ley”, de Franz Kafka. Recuérdese que un campesino se dirige al palacio, donde reside la ley, para ser admitido en ella. Cree que la ley es accesible para todos, sin embargo, el guardián que resguarda la entrada le impide el paso, señalándole que, si desea entrar, debe traspasar cada uno de los umbrales que lo separan de ella, que están protegidos a su vez por un nuevo guardián, cada uno más fuerte que el otro. El campesino no insiste y, en cambio, decide sentarse en una esquina cerca de la entrada a esperar el momento adecuado para ingresar. Pero la oportunidad nunca llega y el campesino envejece esperando. Cuando le queda poco tiempo de vida, solicita al guardián que se le acerque para preguntarle por qué nadie más que él ha pretendido entrar en la ley; a lo que este le responde que nadie habría podido porque esa entrada había sido diseñada únicamente para él, retirándose y cerrando la puerta del palacio tras de sí.

Cuando Jacques Derrida analiza este relato en su conferencia “Prejuzgados. Ante la ley”, lo hace para ejemplificar cómo la ley funciona como un mecanismo que tiene la prerrogativa de (pre)juizar⁵ aquello que todavía no es, sin ser, determinando, sin embargo, al ser. Es decir, que comporta en sí un (pre)juicio según el cual, siendo la esencia del juicio la arreferencialidad, la ley no puede ser accesible sin que tenga que referencializarse. Atribución de lo teórico y constataativo sobre lo performativo o pragmático (Derrida 16). Ello se observa en el cuento que comenta. El campesino padece los efectos de la ley sin siquiera ingresar en ésta. A pesar de que sus intenciones son conocerla, presentarse ante ella, visualizar su materialidad, ello le es prohibido, lo que no impide que sea sometido por esta. La ley lo suspende, lo norma, lo limita, aun cuando no está presente, de ahí que tenga la prerrogativa del (pre)juicio, es decir, de ejercer su influencia sin presentarse a la escena y, aparentemente, antes incluso de que la escena haya iniciado. Cabría señalar que su desconocimiento no es una coincidencia: la ley prevé que no pueda conocerse, a pesar de

⁵ Con respecto al término que aquí se emplea, cabe citar la nota al pie de los traductores de la conferencia, quienes precisan que “*prejujés* significa en francés más *prejuicios* que *prejujgado*, aunque, como el texto dice poco más adelante, sea admisible, si bien forzado, el segundo término. En castellano ocurre justamente al revés: *prejuicios* no remite a quienes están juzgados de antemano (en todo caso, podría decirse forzando la lengua e intentando recoger los dos sentidos, *prejujgados*), pero sí lo hace *prejujgados*, que a cambio casi pierde el primer sentido. Una forma de encajar ambos en una palabra sería construir pre(en) jui(ciad)os (Derrida 11).

que ella misma señale que no se puede arrogar ignorancia, como lo indica en el artículo 8⁶ del Código Civil chileno.

De modo que la referencialidad, a la cual se refiere Derrida, describe la necesidad por parte de la ley de la teatralidad para que el guardián y el campesino actúen en su representación, por lo que el campesino no puede ingresar en la ley, por su arreferencialidad y su carácter ontológico. Ella misma no posee una materialidad propia. La ley no tiene cuerpo, ni pies. No existe por su propia voluntad, sino, más bien, por el rol o la actuación que cada personaje desenvuelve en y para ella. Como escribe Derrida:

[...] en la medida en que no es posible comenzar con la cuestión “¿qué es juzgar?” sin estar ya en prejuicio, en la medida en que hay que comenzar sin saber, sin garantías, sin prejuizar, con la cuestión “¿cómo juzgar?”, la ausencia de criterio es la ley, si así puede decirse. Si los criterios simplemente estuviesen disponibles, si la ley estuviese presente, ahí, ante nosotros, no habría juicio. Habría, como mucho, saber, técnica, aplicación de un código, apariencia de decisión, un falso proceso o, en todo caso, relato, simulacro narrativo sobre el tema del juicio (17).

De modo que todo ocurre *como si* la ley estuviera gracias a la interpretación de quienes actúan en el puesto de ella, siendo un acontecimiento sin acontecimiento, un *pseudos* que actúa mediante la lógica de la indeterminación, que oculta su teatralidad.

El cuento de Kafka y el análisis que Derrida realiza al respecto son muy buenos ejemplos para observar los mecanismos de representación que utiliza el derecho. La ley existe en tanto debe ser ejecutada, actuada, interpretada por los sujetos que introyectan y actúan la legislación de los límites impuestos por las instituciones, idea que Legendre llama *tercero*. De modo que el derecho, función de la ley, sólo se hace perceptible cuando se actúa en función de su constitución, o bajo su mandato; por eso debe tomar elementos del teatro para ser, para existir representacionalmente en el mundo.

Así, la teatralidad de la que es usufructuaria el derecho se evidencia de varios modos. La más sutil y aparentemente imperceptible está relacionada a los roles que cada uno encarna según la delimitación normativa que el *statu quo* del Estado, o el ordenamiento social, propone/impone desde su puesta en escena del discurso hasta su consecuente *construcción teatral*; la más obvia, todo el aparato burocrático de dicha representatividad, a saber, el proceso, el juicio oral, el juramento de los jueces, abogados, testigos, el examen de grado de los estudiantes de derecho, etcétera.

⁶ Artículo 8: Nadie podrá alegar ignorancia de la ley después que ésta haya entrado en vigencia.

Lo controversial de esta perspectiva, que examinaré en detalle a continuación, es que, aun asumiendo el parentesco cercano del derecho con el teatro –y la convención que define el teatro como ficción–, se estime al derecho como la materia facultada de normar nuestros cuerpos, subjetividades y afectividades. Espero que el siguiente despliegue de argumentos pueda, cuando menos, inquietar la percepción del derecho como disciplina(miento) de lo real.

La teatralidad del derecho

Si partimos del presupuesto de que el teatro es *una forma* de ficción, al proponer que el derecho opera como teatralidad jurídica, bien podría cuestionarse la condición de realidad del derecho, o de ficción del teatro.

En el libro *Theatre and Law*, Alan Read examina la cercana relación entre ambas prácticas, dedicando un capítulo completo –titulado “Ten rules of engagement”– a identificar diez elementos a través de los cuales el derecho operaría como una práctica performativa (Read 3). El sentido de lo performativo que el autor emplea no se refiere únicamente a lo que Austin, seguido críticamente de Derrida, propone en sus aportaciones a la filosofía del lenguaje, sino más bien, a identificar una cualidad específica del teatro.⁷

El primer principio que Read pone *at stake*, tomando una expresión suya, se refiere a que tanto el derecho como el teatro deben ser presenciados, “[...] la ley tiene que ser vista para ser hecha” (Read 8)⁸, lo que en derecho se conoce como principio de inmediación, que se refiere a la necesidad de parte de los jueces de recoger el estado, ánimo y veracidad de los intervinientes al momento del juicio, con el fin de aplicar la norma habiendo percibido las vicisitudes del caso. Si tomamos un ejemplo de la dramaturgia, podemos observar este punto en la obra *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, escrita en 1952 y estrenada un año después. Más allá de las implicancias que tuvo como documento de denuncia frente a la

⁷ El autor utiliza la palabra *performance*. Sin embargo, en este trabajo me limitaré a sustituirla por teatro, en cuanto Read habla de la exhibición de una obra ante público para referirse al primer término. Diferente de la connotación que *performance* tiene en castellano, que referencia a lo que en inglés se denomina *performance art*. Esta expresión artística nacida en los años 60 en Estados Unidos tenía como objetivo la realización de acontecimientos que irrumpieran el orden de lo cotidiano. Para profundizar en las acepciones de lo performativo, la *performance* y la performatividad en el teatro (Feral, J. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, traducido por Luis L. Esparza S., vol. 6-7, núm. 10-11, 2016, pp. 25-50, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>).

⁸ “[...] law has to be *seen* to be done” (Read 8).

“caza de brujas” impulsada por el macartismo, en ella se aprecia la importancia de la actuación frente a tribunales. A Abigail y sus amigas les resulta sumamente útil la comparencia frente al juez para materializar un hecho indemostrable: el supuesto embrujamiento que Proctor ejerce sobre ellas. Para que los jueces le den su favor en la contienda, deben observar y constatar con sus propios ojos que Proctor ejerce un hechizo poderoso que las hace hablar con el diablo, y a su vez, Proctor, debe demostrar su inocencia, de modo que todas las partes están verdaderamente inmersas en la contienda.

Sumado a este principio, Read agrega otros nueve elementos que emparentan ambos campos. Por ejemplo, en segunda instancia propone que la ley sigue la estructura del drama, es decir, presenta un inicio, un desarrollo y un desenlace (9).⁹ Esta estructura puede apreciarse, por ejemplo, en la escena del juicio del filme *To Kill a Mockingbird*, adaptación de la novela homónima de Harper Lee, llevada al cine por Robert Mulligan en 1962. En la película, un prestigioso abogado toma la defensa del afrodescendiente Tom Robinson, acusado de la violación de una joven blanca llamada Mayella. El drama del juicio inicia con las diversas interrogaciones que permiten dilucidar el caso. A medida que el juicio se desarrolla, la sucesión de los relatos organiza el clímax en torno al testimonio de Tom, que luego de la reconstrucción de los hechos de los otros testigos, el padre de la víctima, la víctima y el Sheriff del pueblo, se revela que se encubre una mentira. En realidad, no habría sucedido una violación, sino más bien una golpiza propinada por el padre de la protagonista al constatar que su hija había intentado seducir al protagonista, acción inmoral para la sociedad estadounidense de esos años. El desenlace del drama sucede cuando el abogado defensor de Tom expone la inocencia de éste frente a los jueces y solicita que lo absuelvan de toda condena; mas es rechazado, dando lugar a una verdadera tragedia.

En tercer lugar, Read menciona que la ley es una especie de sustituto que se ejecuta mediante representaciones, en el que la audiencia busca resolver otra cosa (11). Funciona al igual que en el teatro, como propone Balandier: como un dispositivo estético que sirve como develamiento de las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano (Balandier 15), con el fin de resolver, por ejemplo, una pugna por el poder, un ajuste de cuentas, una

⁹ En el artículo *Justicia dramática: una comparación entre estructuras literarias y jurídicas*, escrito por Juan Cofré, se profundiza este aspecto. El autor propone un esquema que muestra la similitud entre la estructura del juicio oral y la tragedia griega. Señala que en ambos casos se presenta un conflicto central de hondo sentido humano, que se muestra como un enfrentamiento verbal entre dos partes por un choque de voluntades, que se desarrolla hasta llegar a un clímax, para posteriormente tener un desenlace, que en el caso del juicio corresponde al fallo. El autor agrega que son los personajes quienes actúan las fuerzas opuestas que se litigan en el juicio. En su propuesta, el protagonista es el fiscal, quien presenta la teoría del caso y permite el cumplimiento del juicio; el acusador es el antagonista, puesto que se opone a ser imputado, y los tribunales son el coro.

experiencia, etcétera. Tal como se observa en la película *12 Angry Men* (1957), traducida al castellano como *12 hombres sin piedad*.¹⁰ En la pieza se advierte que el interés del juzgado, a cargo de la resolución de la culpabilidad o inocencia de un joven sospechoso del asesinato de su padre, no es obtener la verdad sobre el caso, tampoco resolver los puntos ciegos para obtener de los sucesos una resolución justa, sino más bien, imponer los intereses, valores y experiencias que cada uno retiene como moralmente correctos para resolver el voto. De modo que, en última instancia, en un litigio se ven expresadas las sombras de los conflictos y contradicciones humanas que viven los individuos respecto a un determinado caso, siendo esto lo que verdaderamente se pone en juego.

En el cuarto punto, el autor propone que ambos campos se desarrollan en forma de *storytelling*, ya que necesitan de la experiencia para acontecer. Al igual que el teatro, el juicio requiere del relato de la experiencia para que su acontecimiento se produzca, punto que puede observarse en la serie *Il processo*, producida por Netflix en 2019 y dirigida por Stefano Ludovichi. En ella vemos el caso de una joven encontrada muerta en el lago Inferiore de Mantua. Cada capítulo hace parte, como el nombre de la serie lo indica, del proceso que se lleva a cabo, y se sostiene principalmente en las contiendas ante tribunales. En éstos se deben recomponer los hechos valiéndose de testigos oculares para comprobar la participación de una mujer de alta sociedad en el asesinato de la víctima. Por lo que, tal como señalan los profesores Andrés Baytelman y Mauricio Duce, son los testimonios de los testigos los que permiten reconstruir los sucesos y levantar lo que en derecho se denomina teoría del caso, que en la práctica es la “pieza teatral” a la que los abogados han de atenerse para actuar frente a tribunales.¹¹

El quinto señala que tanto el teatro como el derecho operan simultáneamente como realidad y ficción: “Para que se produzca un acontecimiento espectacular, ‘algo tiene que pasar’. Hemos establecido anteriormente que la ley es un lugar donde ciertamente ocurre algo. Funciona a través de la acción, no es sólo una operación mental. Se compone de la actuación y el espectáculo. Ocurre en un tiempo y lugar determinados” (12).¹² Así, ambas prácticas deben fijar un acuerdo sobre el estatus de su acontecimiento para que sus convenciones sucedan y no se confundan. Si bien el autor no hace referencia a la espacialidad

¹⁰ Televisada por Radiotelevisión Española (RTVE). En Latinoamérica es conocida como *12 hombres en pugna*.

¹¹ Para los abogados Baytelman y Duce, el relato es de suma importancia en las audiencias, pues instala una “película” de los acontecimientos. Si hay discordancias en los relatos expuestos por el representado o los testigos que él mismo cita, la teoría del caso se debilita haciendo menos creíble la defensa.

¹² “For a spectacular event to occur, ‘something has to happen’. We have established above that the law is a place where something certainly happens. It operates through action, not just a mental operation. It is made up of performing and spectating. It occurs in a specific time and place” (Read 12).

como requisito para el acontecimiento, sería oportuno destacar que al igual que el edificio teatral, para el derecho, los tribunales de justicia son los que permiten que la unidad de tiempo y acción sucedan, del mismo modo que en una obra de teatro convencional. Los juicios, como se muestra en los ejemplos mencionados, desarrollan una convención teatral, espacial y conductual en un espacio especializado y delimitado para sus funciones, generando una disposición específica en la cual jurisconsultos, defensores y litigantes se ubican separadamente del público.

Por eso, se requiere de un sexto *compromiso* entre teatro y derecho, que propone que la justicia implica un determinado número de actuaciones que deben ser administradas, actuadas, por lo cual se hace necesario regular la jurisprudencia en términos hegemónicos, ya que, de lo contrario, todos tendríamos una idea diferente del procedimiento y no sabríamos cómo actuar, como señala Read: “Tenemos la ley ‘como debería funcionar’ en interés de la justicia, y tenemos la ‘ley como funciona’” (13),¹³ de modo que la ley responde a una determinada idea de cómo se supone que funciona. Como he querido señalar con la serie *Il processo*, la administración de la justicia implica una lista de actuaciones para cada situación. Por ejemplo, para que la fiscal pueda demostrar la culpabilidad de la asesina de la joven, debe someterse al rigor que le exige la ley, entrevistando a los testigos de una determinada manera, presentando y recogiendo pruebas mediante un protocolo, etcétera; de lo contrario, el antecedente puede invalidarse, como sucede en uno de los capítulos en el que obtiene la prueba definitiva que confirma su teoría del caso, pero, no puede usarla por no ceñirse al protocolo preestablecido.

El séptimo contacto se relaciona con el principio de publicidad o del proceso público, es decir, la concurrencia, a los actos procesales, de agentes distintos a los que están directamente involucrados en el juicio. El derecho pone en primer plano el presente de sus funcionamientos como acto vivo o *liveness*. Si bien en este punto el autor se refiere a que los actos procesales ocurren en el presente del juicio, delante de una audiencia, también manifiesta que ello acentúa su espectacularidad. Para él, tendríamos que advertir que hay algo sobre lo cual el derecho y el teatro se benefician cuando un procedimiento es público y se comparece ante tribunales, y señala que existe una fetichización de su publicidad que, como acto público, ha superado al teatro. Esto ocurre en variados casos jurídicos que se ven mediatizados por la prensa, ejemplos que se recogen de la casuística estadounidense en la serie *Juicios mediáticos* (2020), producida por Netflix. Aquí, los casos son cubiertos por los medios de comunicación masiva, que llegan al punto incluso de influenciar en los veredictos, alcanzando, además, una amplia difusión mediática.

¹³ “We have the law ‘as it should function’ in the interests of justice, and we have the ‘law as it does function’ (Read 13).

El octavo contacto que se menciona es el tiempo, concepto empleado por el teatro para delimitar el contexto de producción de una obra, las circunstancias del mundo ficticio que propone y su lapsus de duración. Para el autor, en el juicio hay un tiempo que es representacional, pero que tiene efectos reales sobre el imputado, a diferencia de una obra de teatro, en la que las acciones tienen efectos sobre los personajes hasta que la representación culmina. Terminada la obra, todos los actores son absueltos de sus roles. En cambio, terminado el juicio, los actores de la vida son afectados directamente por una norma que actúa sobre ellos. Para elaborar este punto, Read se basa en los actos del habla de Austin, señalando la diferencia que presupone un acto del habla perlocutorio o performativo, dependiendo de su espacio de representación. Aquí, la sala de tribunales cobra relevancia como espacio de validación de la sentencia.

En penúltima instancia, Read propone el juramento, el cual garantiza la organización del mundo jurídico, permitiendo a jurisprudentes incorporarse a una escena que ha creado un determinado lenguaje (17), o como se ha propuesto, una convención. El juramento autoriza a los jurisconsultos a actuar en *representación* de su ficción de origen, como puede apreciarse en el artículo 304 del Código Orgánico de Tribunales, que regula, entre otras cosas, el juramento de los jueces:

Todo juez prestará su juramento al tenor de la fórmula siguiente: “¿Juráis por Dios nuestro señor y por estos Santos Evangelios que, en ejercicio de vuestro ministro, guardaréis la Constitución y las Leyes de la República?”. El interrogado responderá: “Sí, juro”; y el magistrado que le toma el juramento añadirá: “Si lo hicieris, Dios os ayude, y si no, os lo demande” (86).

A través de esta escena, se faculta a los magistrados a desempeñar su labor de juez, garantizando su eterno vínculo con la fuente. Es sugestivo que además se indiquen las acciones que deben realizarse.

Para concluir, Read propone la capacidad de los abogados y los jueces para *actuar* de sí mismos, de personificar un rol en su trabajo y que, simbólicamente, se les designa cuando juran. Esta actuación se reafirma estéticamente mediante el empleo de un determinado vestuario. Aunque en la tradición del derecho institucional romano que se desarrolla en Chile no se empleen togas ni sotanas como las que menciona el autor de *Theatre and Law*, de todas maneras, puede apreciarse visualmente una diferencia en la apariencia de jurisprudentes y no jurisprudentes en un juicio. Sobre todo, porque los jurisconsultos deben vestirse formalmente en una audiencia.

Tal como fue resumido, Read rescata múltiples elementos que dan cuenta de la matriz que une al teatro y al derecho. Lo único que nos podría distanciar de lo que propone

el autor es que las relaciones que presenta se refieren al *Common Law*, tradición jurídica eminentemente pública: “Ahora, para nuestros propósitos aquí es importante enfatizar que *Common Law* nunca fue pensada para aparecer como una ley ‘hecha por el juez’; fue, más bien, concebida en la forma en que iba a ser revelada, performativamente, por un juez que se convirtió en el portavoz de la ley” (23).¹⁴ Como se ve, son de suma relevancia los principios de publicidad e inmersión, lo que no ocurre en todos los casos jurídicos chilenos: por ley se establece que sólo en determinadas materias han de iniciarse las gestiones que den lugar al procedimiento de preparación para el desarrollo de un juicio oral que cuente con la presencia de una audiencia, si el juez no dictamina lo contrario.

Los diversos contactos que señala Read nos muestran un punto de partida para identificar con mayor precisión cómo el derecho requiere de la teatralidad para su funcionamiento, no sólo en la escena del juicio oral, sino en todas las prácticas que constituyen su materia. Gracias a lo anterior, es posible plantear que el derecho es un acto performativo al menos en dos sentidos, como apunta también el mismo autor. El primero se refiere a la capacidad de actuar, mediante la cual se modifica la realidad, interviniendo en ella y determinando, por ejemplo, qué es ficción y qué no, como veremos a continuación. Y el segundo, consecuencia del primero, revela la actuación, como en una obra de teatro, sin que se asuma que los mecanismos de legitimación del derecho son teatrales y, por tanto, también ficcionales, como se muestra a continuación en el caso judicial que involucró la obra *Prat* de Manuela Infante, en la que se hacen evidentes los procedimientos del derecho en el uso de la teatralidad.

Representación en el teatro y en el derecho

Recapitulemos: hasta acá se ha hecho una revisión de la teatralidad desde la perspectiva de lo escénico para relacionarla a la teatralidad jurídica, con el fin de conectar su mecanismo con los de la ficción en el teatro, pues, como señala Óscar Cornago, “la perspectiva de la teatralidad no sólo saca a la luz la exterioridad material de los sistemas de representación, sino también sus mecanismos de funcionamiento, dejando ver sus límites exteriores” (“La teatralidad como crítica de la modernidad” 201). Se sigue de esto que dichos límites estén asociados al proceso de verosimilitud del mecanismo mimético de cada teatralidad, además de los componentes de lugar y contexto, que consolidan el mundo ficticio o real de cada disciplina.

¹⁴ “Now, for our purposes here it is important to emphasize that this Common Law was never meant to appear like a ‘judge-made’ law; it was, rather, conceived in the way it was to be revealed, performatively, by a judge who ‘became’ the mouthpiece for the law” (Read 14).

Sin embargo, como hemos visto, la representación es un ámbito que no se desarrolla únicamente en el teatro, también el derecho funciona de manera representacional, ya sea porque genera representaciones del mundo o porque el ejercicio mismo de su trabajo implica la representación como mecanismo. La diferencia es que, en el teatro, ésta se entiende como estética de la teatralidad y, por tanto, como una convención cultural que la define como ficción; y, en cambio, en el derecho, como una convención cultural que la define como realidad. En ese sentido, parafraseando una pregunta que Derrida se realiza para interrogarse sobre la pertenencia del derecho al ámbito de la literatura, ¿quién decide?, ¿quién juzga según los criterios sobre la pertenencia del teatro a la ficción? (29).

Para terminar de dilucidar esta interrogante, conviene visitar la polémica que generó el estreno de la obra *Prat* en octubre de 2002, escrita por Manuela Infante y dirigida por María José Parga, caso particular que vincula derecho y teatro de forma explícita en este tema. La obra (re)presentaba a un Arturo Prat¹⁵ diverso del conocido por la historia chilena. En la creación escénica, es un adolescente de 16 años que tiene miedo del trágico destino que lo aguarda; por eso, piensa y evoca a su madre permanentemente, se apoya en sus compañeros con quien tiene gestos de hermandad y cariño. Antes de lanzarse al abordaje de la nave enemiga, se emborracha, y sin saberse las líneas de la famosa arenga que lo hizo pasar a la historia, las repite de uno de sus compañeros quien se las recita al oído.

Estrenada en la sala Sergio Aguirre de la Facultad de Teatro de la Universidad de Chile, en el marco del Festival de Teatro Víctor Jara, la representación del personaje puesto en escena suscitó el descontento de los nietos y bisnietos del difunto capitán de fragata y abogado Arturo Prat Chacón, quienes impusieron un recurso de protección contra Manuela Infante y María José Parga por los graves perjuicios que la obra ocasionaba en contra de Prat:

No podemos permitir que sin razón, sin provocación, sin otro motivo que el denuesto y el afán de figurar de la autora, como tristemente lo ha logrado de hecho, se emporque [*sic*] el nombre, la historia personal, la honra y la imagen de nuestros antepasados inventando hechos, *distorsionando la realidad*,¹⁶ presentándola como auténtica (Corte de Apelaciones 12).

¹⁵ Héroe naval, reconocido dentro de la historia chilena por haber liderado la marina en la guerra del Pacífico, combatiendo en la emblemática nave La Esmeralda. Su figura es un símbolo patriótico, debido a la leyenda que gira en torno a él, pues, a pocos días de iniciado el combate naval de Iquique, sacrificó su vida por la patria, pronunciado la famosa arenga que lo hizo pasar a la historia: “*¡Muchachos: la contienda es desigual, ¡pero ánimo y valor! / Nunca se ha arriado nuestra bandera ante el enemigo / y espero que no sea ésta la ocasión de hacerlo!*” (“Arturo Prat”).

¹⁶ Énfasis mío.

Las razones que motivaron el recurso, como se señala, dicen estar sustentadas en que la representación distorsionaba la realidad histórica que hizo de Prat un héroe patrio, un familiar, por lo demás. Por lo que para defender la aportación simbólica del ilustre héroe, el documento se valió de citas a pasajes enteros de la dramaturgia –publicada sin consentimiento en el diario *La Segunda*–, con el fin de contrarrestar la ficción con reconstrucciones históricas “fidedignas” realizadas por Gonzalo Vial, quien rescató el testimonio de sobrevivientes de la fragata; además, incluye la carta enviada por el Almirante Grau a Carmela Carvajal, esposa de Prat; el poema *Canto épico a las glorias de Chile* de Rubén Darío y la famosa arenga que lo hizo pasar a la historia.

Ahora bien, para Infante, la referencia al personaje histórico era un dispositivo escénico, un pretexto que funcionaba como una estrategia discursiva para interrogarse sobre los mecanismos que producen y generan la realidad, en ningún caso para denostar el personaje, ni mucho menos los valores que representa. No obstante, el gesto creativo no fue entendido de la misma manera por los familiares y simpatizantes de Prat, quienes se manifestaron en contra de la autora de distintas maneras. Por una parte, el director del Museo Histórico Arturo Prat apoyó el recurso enviando una carta al director de la Facultad de Teatro de la Universidad de Chile, en la que le solicitó explícitamente “tomar medidas al respecto”, pues, cualquier manifestación de dudas sobre la figura histórica del héroe patrio significaba un atentado contra la patria y sus valores. Mientras que, por otro lado, el jefe de la Cámara de Almirantes se remitió a la entonces ministra de educación Mariana Aylwin, por ser la responsable del organismo encargado de la subvención de fondos de cultura, de la cual la obra era acreedora, y a la rectoría de la Universidad de Chile, solicitándole la suspensión de la temporada. Sumado a ello, en más de una ocasión se congregaron, a las afueras del teatro, personas contrarias a la obra como acto de protesta.

El recurso de protección, sustentado en el derecho número 4 del artículo 19 de la Constitución Política de Chile –que señala “el respeto a la vida privada y pública y a la honra de la persona y de su familia”–, buscaba solicitar la censura de la obra y cualquier intento de reproducción de su dramaturgia. Sin embargo, no fue admitido, ya que, como el respectivo fallo admite, las imputadas no perpetraron acto u omisión ilegal que ameritase la formulación de algún reproche, debido a que los delitos de injuria imputados son válidos únicamente contra personas existentes y no difuntos. Además, el documento agrega como argumento a favor de la inhabilidad del recurso que el teatro no es una materia que pueda afectar la representación del héroe, “como toda creación artística, goza de la total libertad para tomar cualquier persona real y mediante el tamiz de la creación posibilita nuevos mundos de ficción que no necesariamente corresponden a una realidad concreta” (Issu, “Corte de apelaciones...”), quedando fuera de discusión la censura de la obra. Algo que el mismo fallo pone en relieve, y que resulta elemental para el caso que nos convoca, es que

el problema último que se resuelve en esta instancia no radica en las representaciones que se realizan del personaje histórico. De hecho, el fallo admite que el teatro no pone en peligro su imagen porque se trata de una ficción que no tiene la facultad de modificar la realidad, supuestamente no intervenida por el tamiz de la interpretación de los datos históricos, sino, más bien, las materias facultadas para hacerlo, pues sentencia que “distinto sería si se tratara, como se ha dicho, de periodistas o historiadores, situación en la cual cabría la discusión acerca de cómo se ejerce su derecho a la libertad de expresión” (Issu, “Corte de apelaciones...”). A través de estas palabras vemos el procedimiento del derecho, que define, en primer lugar, que el teatro no tiene el mismo estatus que otras materias que pueden ocuparse de generar representaciones válidas para modificar o construir nuestro modelo de realidad; y, en segundo, que es éste y solo éste el que puede determinarlo mediante el ejercicio mismo de la representación, propia del teatro, señalándole, sin embargo, al teatro, que no tiene la facultad para hacerlo.

Sin quererlo, el recurso de protección interpuesto por el abogado Abbott, *representante* de la familia, contra Infante y Parga, le concede por un momento a la ficción teatral el estatus de realidad. Mediante el recurso de protección se le intenta exigir al teatro que no tergiversar la *representación* histórica del personaje, acusando a los actores y la directora de mancillar la imagen fidedigna del héroe naval. Por un momento, el poder judicial le concede al teatro la facultad de transgredir el limen que lo deja del otro lado de la ficción, y, en consecuencia, de intentar cambiar los códigos de producción de sentido, atributo que sólo tiene el derecho. Al momento en que el fallo determina la inadmisibilidad del recurso, realiza su máxima jugada, pues, mediante el ejercicio de una doble representación –en este caso, de la Corte de Apelaciones que personifica al derecho en nombre de la justicia, en primera instancia, y del abogado que representa a la familia Prat, en segunda–, se determina que el teatro no puede transgredir la representación de una construcción representativa del mundo ya diseñada y escrita *a priori* por el derecho.

Lo paradójico es que esta determinación *actuada* por el derecho mediante la mimesis, representación de la justicia, le indica al teatro que su mimesis no puede producir realidad. Marca el confín del teatro, señalándole el límite de lo que no puede transgredir, cuando, sin embargo, utiliza los mismos medios para impedírselo. Así, informa que es únicamente él quien puede actuar de/la justicia y performar la realidad con sus mecanismos. En consecuencia, opera la teatralidad del derecho y logra desmarcarse de la ficción, cuestión que le permite manejarse como si la teatralidad no tuviera nada que ver con él, definiendo al mismo tiempo qué podemos entender como ficción y qué no.

Esta paradoja del derecho, que impide al teatro gozar de sus mismas atribuciones y emplear los mismos medios que pone en discusión, pone en evidencia el peligro que supone para el derecho admitir sus cualidades teatrales.

Lo que emerge de la particular relación entre teatro y derecho es que, mediante una misma materialidad, un mismo mecanismo, se disputan la representación del mundo. Lo que resta de esta correspondencia es la dificultad de demostrar que quien finge, quien simula, en realidad no es el teatro, sino que toda la práctica legal y legislativa.

Queda al descubierto que, para el derecho, asumir sus condiciones sería equivalente a admitir su fragilidad. Los abogados honestos renunciarían a sus labores para dedicarse a las artes escénicas, como el protagonista de la novela *El experimento de Pott* de Pitigrilli, quien, siendo juez presidente del tribunal, renuncia en pleno fallo porque el juzgado está imputando injustamente a una persona. Entonces, se retira de la vida jurídica para convertirse en el exitoso payaso en un circo ecuestre en París, y escribe:

Amigo mío, en el mundo todo es apariencia, todo es representación. ¿La verdad?, ¿quién ha sabido nunca lo que es la verdad? Es una cosa bien mezquina si bastan dos copitas para ocultarla o transformarla. ¿Y la justicia?, si bastan dos décimas de fiebre; pero ¿qué digo? Si basta un zapato estrecho para hacer cambiar toda una forma de pensar, y, consecuentemente, toda una forma de sentir [...] (Pitigrilli 88-89).

Ahora, convendría retomar algunos puntos para concluir la contienda. En primera instancia, me gustaría destacar que lo que pone en contacto a ambas prácticas tiene como mecanismo la *representación*. De manera que en la base de ambas praxis está la mediación de un saber que se *actúa* con el fin de expresar algo a un segundo, mediante la participación de un tercero, que en el caso del derecho funciona como una aplicación moral del acto y su demostración de poder, a diferencia del teatro, que corresponde, más bien, a la posibilidad inversa de lo moral, es decir, al placer, el júbilo, la sátira, y, en su versión opuesta, el sacrificio y la verdad.¹⁷ Un ejemplo significativo no abordado en este trabajo que valdría la pena invocar es la judicialización de casos legales satíricos que penalizaba juicios simulados en carnavales (Goodrich 119) o, con la introducción del cristianismo, la persecución de actores porque “cedían su persona” a los demonios (D’Amico 176), *fingiendo* ser otros, cuando en realidad esos otros no eran más que una expresión mimética. Es esta prostitución del cuerpo, como la llama D’Amico, la que entrega al derecho una posición sobre la realidad y sobre el cuerpo; lo que no es otra cosa que una teatralidad moralizante, que se asigna el beneficio de percibir teóricamente una realidad mejor.¹⁸

¹⁷ Sería pertinente escribir un trabajo completo sobre el concepto de verdad y verosimilitud desde la pugna entre el teatro y el derecho. Sin embargo, para los efectos de la presente reflexión véase: Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, 1970.

¹⁸ Idea tomada literalmente de Clément Rosset.

En segunda instancia, quisiera revelar que lo anterior permite la conformación de una convención, una lógica de la norma, que no sólo actúa individualmente *como si* no fuera una forma de teatralidad, usando los medios del teatro para actuar, sino que también requiere que todos actuemos *como si* estuviésemos en presencia de ella, introyectando la cognición del *ius*, la representación del *pater*. No importa si estas figuras no existen ya, forman parte del imaginario del derecho sin que necesariamente tengan que invocarse. El derecho opera bajo la lógica de un conflicto iniciático para mediar (representar) relaciones en las cuales se requiere de un juicio, no tanto como puesta en escena, sino como respuesta moral de lo debido.

Es obvio que la filiación teatral le implique al derecho la necesidad de ocultar su similitud con el teatro, pues, como he querido proponer, la representación es el mecanismo propio de la ficción teatral, sumado a que la ficción corresponde a un determinado procedimiento, si se quiere cognitivo de producción de sentido que codifica, en última instancia, lo que por convención es realidad y lo que por acuerdo es ficción. Que el derecho asuma su similitud con el teatro, aceptando haber compartido una misma cuna,¹⁹ podría eventualmente derrumbar su arquitectura política, burocrática y sistémica, haciendo que su autoridad se esfume como la última escena de un drama.

El derecho debe ocultar entonces su mecanismo teatral, su *mise en scène* de lo real, por lo que acusa al teatro de simulacro, de mentira, incapaz de modificar la realidad o de interceder en su codificación, como se demuestra con el ejemplo de la obra *Prat* de Manuela Infante. Él y sólo él tiene la facultad de determinar quién y cómo puede o no cambiar los códigos de producción de sentido, permitiendo o censurando, concediendo o restringiendo, dependiendo de si la forma de operar de una disciplina u otra amenaza sus privilegios sobre el mundo. Esta operación de fingimiento del derecho constituye finalmente su actuación, es decir, su capacidad de vestir y maquillar lo otro como ficción, cuando es él quien niega sus atributos teatrales mediante los cuales impone (produce) un modelo de realidad.

Finalmente, donde se encuentren teatro y derecho siempre habrá una confrontación entre lo imaginado y lo real. Entre realidad y ficción. Entre lo que se considera posible en tanto pragmática del derecho y lo que se percibe imposible en tanto pragmática del teatro.

¹⁹ En un artículo llamado “La otra dimensión del derecho”, Peter Goodrich comenta cómo los oradores de la antigua Roma aprendían técnicas de los actores. Por otro lado, Leanne Bablitz, en un muy completo estudio sobre las cortes romanas, señala las cualidades espectaculares del derecho romano. Dada la envergadura de las representaciones ante las cortes, en muchas ocasiones los juicios se confundían con espectáculos teatrales.

Fuentes consultadas

- Abraham, Luis Emilio. *Escenas que sostienen mundos: Mímesis y modelos de ficción en el teatro*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Agudelo, Carlos. “El teatro en el escenario jurídico”. *Advocatus. Revista Universidad Libre Seccional, Barranquilla*, [en línea] vol. 12, núm. 25, 2015, 231-252 pp., *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/320818719_El_teatro_en_el_escenario_juridico, consultado el 11 de abril de 2022.
- Amalio López, Pedro. “Las brujas de Salem [Arthur Miller]”. YouTube, subido por BarreirosDodge, 31 agosto 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Ffnzkfbum00>.
- Arana Grajales, Thamer. “El concepto de teatralidad”. *Artes, La Revista*, vol. 7, núm. 13, enero-junio 2007, 79-85 pp.
- Bablitz, Leanne. *Actors and Audience in the Roman Courtroom*. Routledge Classical Monographs, 2017.
- Balandier, George. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, 1994.
- Baytelman, Andrés y Mauricio Duce. *Litigación penal. Juicio oral y prueba*. Universidad Diego Portales, 2004. *Issu*, https://issuu.com/sayariuladech/docs/apunte_n_i_0.
- Bernal, Beatriz. 2010. “Capítulo cuarto. La primera vida del derecho romano”. En: *Historia del Derecho*. Ed. Nostra Ediciones, 57-84 pp.
- Chroust, Anton- Hermann. “Legal Profession in Ancient Republican Rome”. *Notre Dame Law Review*, vol. 30, article 5, 1954, 96-148 pp.
- Código Civil. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*, BCN, Ley de Chile, <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=172986>.
- Código Orgánico de Tribunales. Galas Ediciones, 2018.
- Cofré, Juan Omar. “Justicia dramática: Una comprensión entre estructuras literarias y jurídicas”. *Revista Estudios Filológicos*, núm. 39, 2004, 141-153 pp. *Scielo*, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-34372015000300010.
- Constitución Política de la República de Chile. Galas Ediciones, 2019.
- Cornago, Óscar. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, vol. 1, núm. 1, 2005. *Archivo Artea*, <http://archivoartea.uclm.es/textos/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad/>.
- Cornago, Óscar. “La teatralidad como crítica de la modernidad”. *Revista Tropelías*, Universidad de Zaragoza, núm. 15-17, 2004-2006, 191-206 pp.
- Corte de Apelaciones. Recurso de Protección N° 5681-2002 deducido por Undurraga Abbott Claudio y otros contra Infante Manuela y otros. Oficio N° 1860-2002P, 24 de

- octubre 2002. *Issuu*, https://issuu.com/teatrodechile/docs/tdcdl427_prat.
- D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico I. Grecia e Roma – Medioevo*. Garzanti, 1958.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Derrida, Jacques. *Prejuzgados. Ante la ley*. Traducción de Jordi Massó y Fernando Rampérez, Avarigani, 2011.
- Enciclopedia jurídica*, <http://www.encyclopedia-juridica.com/>.
- Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación, 2003.
- Féral, Josette. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, traducción de Luis L. Esparza S., vols. 6-7, núm. 10-11, 2016, 25-50 pp., <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>.
- Gascoigne, Bamber. *World Theatre. An Illustrated History*. Boston: Little Brown and Company.
- González, Horacio, e Irene Marquina. “Representación y mimesis”. *Psicología para América Latina*, núm. 9, 2007.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amarrortu Editores.
- Goodrich, Peter. “El derecho en la pantalla”. *Derecho y literatura. Textos y contextos*, compilación de Jorge Roggero, Eudeba, 2015, 113-133 pp.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI, 1970.
- Guerrero del Río, Eduardo. “Entrevista a la dramaturga chilena Manuela Infante, una voz promisorio de las últimas décadas”. *Revista Artescena*, núm. 5, 2017, 1-10 pp., <http://www.artescena.cl/entrevista-a-la-dramaturga-chilena-manuela-infante-una-voz-promisorio-de-las-ultimas-decadas/>.
- Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Cierta Pez, 2004.
- Issuu. “Corte de Apelaciones. Obra teatral que desfigura imagen de héroe naval chileno no afecta honor de sus familiares. Hay voto en contra fundado. Resolución Rol N° 1961-2003” [en línea], https://issuu.com/carminainfanteguell/docs/tdcdl1584_prat, consultado el 11 de abril 2022.
- Kafka, Franz. “Ante la ley”. *Cuentos completos*. Traducción de José Rafael Hernández, Valdemar, 2014, 222-224 pp.
- Lee, Harper. *To Kill a Mockingbird*. Universal, 1962.
- Legendre, Pierre. “La otra dimensión del derecho”. *Revista de la Facultad de Derecho PUCP*, núm. 77, 2016, 63-84 pp.
- Mendonça Daniel, y Ulises Schmill, compiladores. *Ficciones jurídicas*. México D.F: Fontamara.
- Memoria chilena. “Arturo Prat”, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3308.html>, consultado el 11 de abril 2022.

- Netflix. “Juicios mediáticos” [en línea]. <https://www.netflix.com/search?q=juicios%20medi%C3%A1ticos&jbv=80198329>, consultado el 11 de abril 2022.
- Netflix. “Il processo” [en línea], <https://www.netflix.com/search?q=il%20processo>, consultado el 11 de abril 2022.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pitigrilli. *El experimento de Pott*. Planeta, 1963.
- Read, Alan. *Theatre and Law*. Red Globe Press, 2015.
- Rose, Reginald. “Doce hombres sin piedad de Estudio 1 (1973) Archivo RTVE”. https://www.youtube.com/watch?v=jO3kJ8w_1L8&t=612s, consultado el 11 de abril 2022.
- Rosset, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Huiders, 2015.
- Riofrío, Juan Carlos. “Derecho, realidad y ficción. Posibilidades y límites”. *Revista Telemática de Filosofía y Derecho* [en línea], núm. 17, 2014, 118-138 pp. Consultado el 11 de abril de 2022 de: *ResearchGate*, https://www.researchgate.net/publication/270905346_DERECHO_REALIDAD_Y_FICCION_POSIBILIDADES_Y_LIMITES_LAW_REALITY_AND_FICTION_POSSIBILITIES_AND_LIMITS.
- Schiavone, Aldo. *Ius. L'invenzione del diritto in Occidente*. Einaudi, 2017. E-pub.
- Televisión Nacional de Chile. “Mierda, mierda. La función debe continuar: El teatro contemporáneo. Dirigida por Inteligencia Colectiva” [en línea]. <https://www.tvn.cl/programas/mierdamierda/capitulos/mierda-mierda-la-funcion-debe-continuar-el-teatro-contemporaneo-4375515>, consultado el 11 de abril 2022.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Bailar y enseñar: la trayectoria académica del profesorado de danza en México

Bianca Garduño Bello*

Tomás Ejea Mendoza**

* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

e-mail: bigarduno@gmail.com

**Universidad Autónoma Metropolitana, México

e-mail: tomas.ejea@gmail.com

Recibido: 14 de septiembre 2021

Aceptado: 06 de diciembre 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2702

Bailar y enseñar: la trayectoria académica del profesorado de danza en la Ciudad México

Resumen

Este artículo forma parte de un proyecto de investigación que tiene por objeto conocer las trayectorias profesionales de profesoras y profesores de danza en las Escuelas Profesionales de Danza (EPD) en la Ciudad de México. Con este acercamiento analítico discutimos el viejo prejuicio de que la docencia es un espacio de refugio para artistas frustrados y, por el contrario, argumentamos que la profesión académica de la danza tiene motivaciones complejas y actividades diversas. Asimismo, proponemos un esquema metodológico de clasificación en tres tipos de trayectorias que consideramos tiene suficiente capacidad comprensiva para el análisis de las motivaciones de la profesión académica de la danza y también, en su caso, para diferentes disciplinas artísticas.

Palabras clave: Danza; académicos; trayectorias laborales; formación artística.

Dancing and Teaching: The Academic Trajectory of Dance Teachers in Mexico City

Abstract

This article is part of a research project that aims to document the professional careers of dance teachers in Mexico City's Professional Dance Schools. The authors discuss the prejudice concerning teaching as a refuge for 'frustrated artists.' They maintain that the academic careers for dance professionals are complex in terms of their motivations, and diverse in terms of their activities. The article proposes a methodological approach based on three career types which have a comprehensive capacity to analyze motivations that guide dance (and other art) professionals towards an academic career.

Keywords: Dance; academics; career path; artistic education.

Bailar y enseñar: la trayectoria académica del profesorado de danza en México

Introducción

Dentro de la investigación del fenómeno artístico se analizan cuestiones abstractas como la creatividad artística, el proceso de creación y las motivaciones del artista en su búsqueda expresiva, además de cuestiones específicas como qué instituciones intervienen en la producción del bien cultural, los actores sociales involucrados o la actividad artística definida como profesión. Esta última incita a la comprensión de temáticas relacionadas con las condiciones económicas, las formas de organización de la trayectoria de vida de un artista o de las actividades que componen la profesión y generan una retribución económica.

Este artículo forma parte de un proyecto de investigación que tiene por objeto conocer las trayectorias educativas, laborales y académicas de quienes integran el campo de la danza. En este caso, abordamos las trayectorias laborales de las y los académicos en la enseñanza profesional de la danza como tema de análisis.

En el campo del arte existe la creencia de que los artistas elijen la docencia como resultado de la frustración en una carrera como ejecutantes. Generalmente, esta afirmación se sigue de un juicio despectivo sobre las razones que explican la elección de la docencia en el campo artístico, no solo de la danza, y refiere a la incapacidad del sujeto artista para acomodarse en el campo y en la competencia de la ejecución o creación. Bajo este supuesto, la enseñanza es considerada un refugio para artistas frustrados, por su falta de talento o habilidad artística.

Este estigma es un prejuicio peligroso para comprender el proceso de formación artística, pues considerar que las y los profesionales del arte son formados por artistas frustrados

o poco talentosos demerita el valor social del aprendizaje institucional y, en muchos casos, provoca una comprensión parcial de la importancia del proceso pedagógico.

Aquí presentamos información sobre las y los académicos de la danza en la Ciudad de México que nos permite sostener que el análisis de sus trayectorias profesionales resulta en una indagación de la complejidad de esta profesión mediante la reconstrucción de las direccionalidades que siguen caracterizadas tanto por la ejecución como por la docencia. Bajo este supuesto, proponemos que las trayectorias de académicos de la danza se pueden clasificar en tres modalidades: 1) la trayectoria que inicia las actividades académicas en el momento que termina, por distintos factores, su carrera como ejecutante; 2) la que inicia y desarrolla su actividad académica de forma paralela a la de ejecutante, ya sea de manera constante o esporádica; 3) la que inicia las actividades académicas inmediatamente después de haber terminado sus estudios profesionales en danza y no desarrolla la ejecución.

En el primer apartado se revisa el estado del arte de los estudios sobre la profesión artística para ubicar la docencia como un problema de investigación en la literatura en este tema. En el segundo, se sintetiza el planteamiento metodológico de la investigación, el cual consideramos como esquema útil para el análisis comprensivo de las profesiones artísticas, en este caso específico, de la danza. En el tercer apartado se desarrolla el análisis de la información recabada para sustentar las afirmaciones planteadas en la introducción. Finalmente, el cuarto apartado expone un esquema de tipos analíticos de las trayectorias de las y los académicos de la danza que se infieren a partir de los hallazgos de nuestra indagación.

1. Estudios sobre artistas o breve repaso del estado del arte

En las últimas décadas, las artes han transitado por un proceso de institucionalización que se manifiesta en transformaciones económicas y sociales del papel que tiene el artista en la sociedad; por ejemplo, en la formalización del trabajo artístico o en el reconocimiento oficial de los programas de enseñanza como parte de la oferta educativa de un sistema. A partir de estos fenómenos, el campo de los estudios sobre las profesiones artísticas ha producido investigaciones desde diferentes perspectivas. En este apartado, la exploración del estado del arte de los estudios sobre la profesión artística da cuenta de la variedad de investigaciones que se han hecho al respecto y de las discusiones predominantes, para ubicar los problemas ausentes y plantear preguntas al respecto.

En la revisión de los estudios que tienen a la profesión artística como objeto de investigación, hemos identificado tres principales ejes analíticos. En el primero, consideramos los estudios realizados por economistas que analizan el tema de la profesión artística en

relación con el mercado laboral. Esta perspectiva, a veces denominada *cultural economics*, tiene una línea de trabajo en el campo de las “industrias culturales” en México; considera que la profesión artística participa en las economías nacionales y tiene un lugar en las dinámicas y regulaciones del mercado de trabajo. Bajo este supuesto, las principales preocupaciones son las particularidades que provoca este mercado en las trayectorias y la manera en que éstas juegan un papel importante en la medición del ingreso de un artista. Uno de sus argumentos es que los artistas se enfrentan a un mercado precario, pero que no es peor a otras profesiones; por ello, en términos de ingreso, la precariedad laboral como tendencia mundial afecta directamente en las remuneraciones de los empleos en danza como a otros tipos de empleos (Filer 56).

Una aportación de esta primera perspectiva es considerar que el ingreso del artista no es una función lineal: para calcular dicho ingreso, es necesario tomar en cuenta las actividades laborales que realiza y que no están relacionadas con el arte, las que sí tienen que ver con el arte, así como los ingresos por horas no trabajadas, pero que son producto de su trabajo, ya sea por regalías de su trabajo creativo, transferencias monetarias de cualquier tipo o por propiedad de bienes. En el caso de los trabajadores de la danza en México, esta ecuación tendría que adecuarse a las condiciones de un mercado laboral específico, donde las transferencias monetarias refieren fundamentalmente a las institucionales en forma de subsidios económicos, becas, premios y estímulos; la posibilidad de recibir regalías o poseer bienes son elementos que ameritarían una exploración en sí mismos.

Para un análisis en este sentido, con el propósito de establecer una mejor caracterización de la composición del ingreso de los artistas, estos elementos permiten explorar la asignación del tiempo del artista en un sentido más amplio y el producto del tiempo dedicado al arte según los incentivos económicos de diversas fuentes (Wasall y Alper, 37).

En el segundo eje están los estudios que consideran a los estudiantes y egresados de la danza como sujetos de investigación. En éste se plantean problemáticas en la etapa previa al inicio de la carrera artística, es decir, la de la formación. Es un tema relativamente actual, tomando en cuenta que la escolarización formal de la danza es un fenómeno reciente y en aumento, sobre todo en contextos como Estados Unidos, Reino Unido y Australia. En estos estudios hay algunas líneas a destacar. Una de estas es el estudio de las razones por las que los estudiantes se acercan a la danza, no sólo como pasatiempo, sino como opción vocacional (Alter 70). En otra línea están quienes han estudiado los cambios entre las expectativas durante los estudios, así como los ajustes frente a la realidad del egresado y cuáles son las guías que deberían adoptar la educación, los profesores y el currículo para mejorar la experiencia posterior a la educación y en el mercado de trabajo (Bennett y Bridgstock 263; Bennett 309). Una línea más son los estudios sobre el currículo de la educación en danza y el análisis de los efectos de la escolarización en las trayectorias ocupacionales de los profesionales de la danza.

El tercer eje analítico permite identificar los temas y problemas que se están trabajando sobre la danza en el contexto mexicano. Algunos de los espacios donde se desarrollan son los académicos que ofrece el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), como el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza; en el ámbito universitario, se encuentran en facultades, departamentos y en centros especializados, como el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, en la Universidad Veracruzana, donde las artes escénicas son una línea de investigación y donde se realizan estudios académicos principalmente sobre teatro, danza y performance.

En este eje observamos cinco líneas de investigación. Una incluye trabajos cuyo propósito es hacer un registro histórico de la actividad dancística en México, principalmente desde el periodo posrevolucionario de conformación de la danza mexicana. Aunque las perspectivas de estos estudios son variadas, sobresalen los estudios biográficos, que dan cuenta de la vida y obra de grandes personajes de la danza y un gran interés en el uso de fuentes primarias y la narrativa oral.

Una segunda línea de investigación se concentra en acercamientos teóricos para construir una reflexión sobre la corporalidad, las identidades, el género, la estética y la experiencia del fenómeno artístico en tanto individuo sensible, espectador y social que produce e interpreta las manifestaciones de su propia cultura.

La tercera línea que ubicamos es cercana a la pedagogía y al análisis de los procesos de enseñanza-aprendizaje. En estos estudios encontramos análisis de los currículos, los métodos y los entrenamientos predominantes en la danza mexicana. Asimismo, el análisis de la enseñanza de la danza como parte del currículo en educación básica donde se plantea la importancia del arte en procesos de aprendizaje no necesariamente especializados o profesionales.

Fincada en las Ciencias Sociales, la cuarta línea de investigación ha producido algunos trabajos. Destacan estudios como los de Tortajada (2006) y Rueda (2017), que han cruzado la frontera de los acercamientos históricos para avanzar hacia explicaciones comprensivas de los efectos de la política en las instituciones y la producción artística del circuito cultural artístico de la danza.

Finalmente, una quinta línea de investigación son los trabajos de análisis de los procesos creativos, la coreografía y la coreología, en la última década, los cuales se presentan en espacios cada vez más diversos. Estos estudios están presentes en tesis y trabajos finales de estudiantes de escuelas profesionales que se han interesado en el análisis y registro de la coreografía y el movimiento.

A manera de cierre de esta revisión, vale la pena reflexionar sobre la ausencia de temas asociados con la incorporación de las disciplinas artísticas en la educación superior y las implicaciones que ha tenido para los académicos que vinculan la profesión artística y la aca-

démica. No sería exagerado decir que las referencias a los académicos y su desempeño de actividades artísticas han sido “invisibles” para la investigación educativa y de la danza.

Consideramos que es de interés conocer la percepción y las motivaciones que llevaron a los docentes de la danza a laborar en un espacio donde se vinculan el mundo académico y el artístico, con estructuras y dinámicas propias cada uno de ellos. En esta investigación, nuestro fin de fondo es conocer el sentido que los actores atribuyen a sus trayectorias y la agencia de sus decisiones, es decir, la comprensión de por qué hacen lo que hacen y no otra cosa.

2. Trayectorias profesionales de los académicos de la danza. Propuesta metodológica

En esta investigación, nuestra principal inquietud se dirige hacia la reconstrucción de las trayectorias profesionales de los académicos de la danza con el fin de sostener que su capacidad de decisión para orientar su vida profesional y artística hacia la docencia evalúa razones distintas a las asociadas con el fracaso.

Consideramos como académicos a los profesionales de la enseñanza en nivel de educación superior; por las características de su labor, mantienen una adscripción institucional con un establecimiento de educación superior mediante un contrato formal como docentes y/o investigadores y/o gestores, al mismo tiempo que sostienen una relación de afiliación disciplinar con actividades relacionadas con la danza fuera del establecimiento educativo (Clark 233).

Con este propósito, la aproximación analítica aquí propuesta se concentra en las trayectorias profesionales de las y los académicos de la danza. La trayectoria profesional es el elemento conceptual que permite observar el posicionamiento de estos artistas en el ámbito académico en un esquema organizado en etapas y transiciones fuertemente marcadas por la posibilidad de desarrollo de una trayectoria en la ejecución de la danza paralela a la trayectoria como académicos.

Una de las razones por las que se eligió el estudio de trayectorias de los académicos como sujeto de investigación es que se trata de una forma de asir metodológicamente tanto al sujeto artístico como al académico. A partir de la perspectiva analítica de las trayectorias, la idea es visibilizar cursos de vida sometidos a una diversidad de situaciones y “los recursos que movilizan, los posibles apoyos que están a su alcance, la temporalidad y secuencia de los eventos/transición influyen, de manera significativa, moldeando sus trayectorias de vida” (Mora y Oliveira 256) y que explican por qué bailar y enseñar mantienen una relación predominante en la profesión de la danza.

Los docentes de danza tienen espacios laborales más o menos formales y, en concordancia con las necesidades del espacio, hay de todo tipo: quienes estudiaron formalmente o quienes aprendieron en la práctica; quienes tienen certificados que acreditan su conocimiento o quienes se integran al proceso de enseñanza avalados por su trayectoria como ejecutantes; quienes enseñan por las tardes en academias privadas, gimnasios o centros de cultura, o quienes están adscritos a una jornada laboral completa en una institución de enseñanza de la danza en el nivel superior.

En el caso de México, la enseñanza formal de danza a nivel licenciatura se distribuye en todo el país en 51 instituciones de educación superior, 27 de régimen público y 24 de régimen privado. Nuestra aproximación al objeto de estudio en el caso que aquí nos ocupa consistió en las cuatro Instituciones de Educación Superior que imparten la licenciatura en danza en la Ciudad de México. Estas instituciones son de régimen público y pertenecen al sistema de educación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) que, a través de la Subdirección General de Educación e Investigación Artística (SGEIA), ofrece programas educativos especializados en las artes en distintos niveles y validados por la Secretaría de Educación Pública. A nivel superior, en el campo de la danza, la SGEIA tiene seis establecimientos¹ y son los que denominan Escuelas Profesionales de Danza (EPD), donde ofrecen la educación especializada en danza clásica, danza contemporánea, danza folklórica y danza española. Cinco de estos establecimientos están en la Ciudad de México, donde hay solamente cuatro instituciones que tienen programas en nivel de licenciatura en danza y que constituyen un espacio laboral formal, con contratos, horarios, programas, calendarios y pagos establecidos. La sexta EPD que conforma el subsistema de educación superior en danza está en la ciudad de Monterrey, al norte del país. Sin embargo, para los objetivos de este artículo, la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey no fue considerada como parte de la investigación, principalmente porque la fuente de sus ingresos incluye la participación de instancias privadas y su estructura organizativa es diferente al resto de las EPD ubicadas en la Ciudad de México.

En apego al sentido estricto del concepto, las EPD son establecimientos donde es posible ubicar a los académicos de la danza; para el caso de la Ciudad de México son cuatro, tal como se muestra en la Tabla 1.

¹ Una de las Escuelas Profesionales de Danza (EPD) es el Centro de Investigación Coreográfica (CICO), que ofrece un programa con el grado de Técnico Superior Universitario. A pesar de ser parte de la oferta de educación artística del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se decidió dejarlo fuera de la exploración de este estudio por dos razones fundamentales: no ofrece programas de licenciatura y la mayoría de sus docentes respondieron que su adscripción institucional primaria estaba en otra EPD; por lo tanto, incluirlos en el total de la planta docente de las EPD en la Ciudad de México significaba duplicar la cifra en términos de plazas y no de sujetos.

Tabla 1. Escuelas Profesionales de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes con licenciatura en danza en la Ciudad de México

	Programas académicos licenciatura	Matrícula	Planta docente
Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea	4	225	50
Academia de la Danza Mexicana	4	338	64
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello	3	159	66
Escuela Nacional de Danza Folklórica	1	170	30
Total	12	892	210

Fuente: Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, INBA, ciclo escolar 2017-2018.

Una primera búsqueda documental sobre el tema manifestó la falta de información pública sobre las EPD, por lo que fue necesaria la generación de datos en la medida de las posibilidades de esta investigación. El total de cuestionarios a aplicar se estableció a partir del método de cuotas aleatorias y se fijó el objetivo de encuestar entre el 25 por ciento y el 28 por ciento del total de las y los académicos de estas cuatro instituciones. El total de académicos registrados como docentes en el momento de realizar la encuesta era de 210, por lo que el objetivo para obtener la cuota establecida era de entre 53 y 59 cuestionarios. En total se aplicaron 56 cuestionarios, que corresponden al 27 por ciento del total de la planta docente de las instituciones investigadas, con ello se cumplió la cifra establecida como objetivo.

El instrumento se organizó en tres partes: un grupo de reactivos, para obtener los datos generales de los participantes; otro grupo, que indagaba su trayectoria escolar, académica y artística, y un tercero, dirigido a conocer la percepción de los encuestados acerca de su propia trayectoria académica y artística de tipo profesional. Los resultados obtenidos se presentan en los siguientes apartados.

3. Características de los académicos de la danza

En primer término, presentamos brevemente una revisión de las características generales de las 56 personas encuestadas, tal como se muestra en la Tabla 2.

Tabla 2. Características generales del grupo de académicos que participó respondiendo el cuestionario

Sexo	Absolutos	Relativos
Mujer	38	68%
Hombre	18	32%
Total	56	100%
Grupo de edad		
18 a 34	4	7%
35 a 50	25	45%
Más de 50	27	48%
Total	56	100%
Escuela donde trabaja		
Academia de la Danza Mexicana (ADM)	9	34%
Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC)	13	23%
Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC)	20	36%
Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF)	4	7%
Total	56	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

De todo el grupo encuestado, 68 por ciento son mujeres y 32 por ciento hombres. Este dato concuerda con una tendencia en la composición de la disciplina dancística a lo largo del país. En cuanto a su edad, las y los participantes se ubican en los rangos de 35 a 50 y mayores a 50 años casi en la misma proporción, 45 y 48 por ciento respectivamente, mientras que los más jóvenes, de 18 a 34, sólo representan 7 por ciento. Identificar estos rangos de edad es importante en dos sentidos: por un lado, nos permite caracterizar al grupo estudiado en términos de su diversidad etaria; por otro lado, facilita la ubicación de los sujetos en etapas biográficas que operan como factores explicativos del momento que viven. Es decir,

para el análisis de trayectorias, el momento biográfico significa una serie de situaciones profesionales y familiares de diversa complejidad que agrega cualidades a la explicación de sus procesos de decisión profesional.

En la Tabla 2 también podemos observar el establecimiento al que se adscriben institucionalmente: 34 por ciento, a la ADM; 23 por ciento, a la ENDCC; 36 por ciento, a la ENDNGC, y 7 por ciento, a la ENDF. Estos porcentajes muestran la distribución equilibrada del alcance del cuestionario en términos de la adscripción institucional, pues las cifras coinciden con el tamaño de la planta docente en cada EPD, con el número de programas de licenciaturas y con la cantidad de matrícula que atienden. Como se puede observar, la ENDF tiene menor número de profesores, de programas y de matrícula; como consecuencia, quienes participaron en el cuestionario representan una menor proporción del total del grupo.

Luego de establecer los primeros datos y conocer las generalidades del grupo estudiado, es conveniente plantear la situación de sus trayectorias laborales. Nuestro primer objetivo es descartar la idea del sentido común, mencionada anteriormente, acerca de la falta de méritos y calidad artística de quienes se dedican a la enseñanza para mantenerse en el campo como ejecutantes de la danza.

Para ello, en la Tabla 3 se pueden observar algunos datos que sostienen lo contrario. En primer lugar, la gran mayoría de las personas que contestaron el cuestionario tuvieron actividad como ejecutantes de su especialidad en danza antes y simultáneo a su trabajo como académicos.

Tabla 3. Trayectoria académica y de ejecutante de danza

	Sí	%	No	%	Total	%
Ejecutante en el momento de iniciar su carrera académica.	36	64%	20	36%	56	100%
Ejecutante a lo largo de su trayectoria académica.	50	89%	6	11%	56	100%
Ejecutante en el momento de contestar el cuestionario.	24	43%	32	57%	56	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

La Tabla 3 muestra que el 64 por ciento de las personas entrevistadas tenían actividad como ejecutante en el momento de iniciar su carrera académica. Este porcentaje sube hasta el 89 por ciento, esto es, prácticamente 9 de cada 10 entrevistados han tenido una trayectoria como ejecutantes de manera simultánea durante su vida académica; incluso, 43 por ciento

seguía ejerciendo como ejecutante de danza a la par de la docencia en el momento de la entrevista. Este último dato resulta relevante, pues, como vimos en la Tabla 2, prácticamente la mitad de los encuestados se encuentra en el grupo etario de 50 años o más. Tenemos, entonces, que una proporción importante tuvo y ha tenido una trayectoria simultánea de académico y de ejecución desde que inició su carrera como docente, durante el transcurso de ésta y aun en el momento de contestar el cuestionario.

Ahora bien, es importante revisar el tipo de simultaneidad que se manifiesta en la actividad académica con relación a la actividad como ejecutante, según se observa en la Tabla 4.

Tabla 4. Tipo de simultaneidad de la trayectoria académica con respecto a la trayectoria como ejecutante

Tipo de simultaneidad	Absolutos	Relativos
Inicio de la carrera académica al terminar la trayectoria como ejecutante.	10	18%
Trayectoria simultánea Académica y ejecutante.	40	71%
Nunca fue ejecutante, solamente trayectoria académica.	6	11%
Total	56	100%

Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

La Tabla 4 muestra un alto porcentaje –71 por ciento– de trayectorias académicas simultáneas con las de ejecutantes; 18 por ciento iniciaron su carrera como académicos en el momento que terminó su carrera como ejecutante, mientras que 11 por ciento nunca fueron ejecutantes, es decir, solamente centraron su trayectoria en la actividad académica. A partir de este cuadro, ordenamos una serie de datos que muestran los elementos que nos permiten proponer una clasificación en los tipos de trayectorias que siguen los académicos de la danza.

4. Hacia la construcción de tipos analíticos de trayectorias académicas

La reconstrucción de las trayectorias profesionales de este tipo de académicos se entiende en términos de la existencia o ausencia de vinculación de la trayectoria como académicos y la trayectoria como ejecutantes. En este sentido, planteamos que el inicio de una trayectoria profesional como ejecutantes está marcado por el momento de recibir una remuneración

económica a sus actividades como ejecutantes, ya sea formal o informal, mientras que el inicio de la trayectoria académica está marcado por la incorporación en una EPD y su correspondiente remuneración económica a las labores como académico. De esta forma es posible conocer si ha existido la vinculación de la profesión artística con la profesión académica en algún momento de su trayectoria profesional, ya sea en el pasado, en el presente o como expectativa a futuro, en paralelo, simultánea o discontinua, para visibilizar las características que definen tipos de trayectorias basados en la forma que sucede esta combinación.

Trayectoria 1. Académica/o-Ejecutante retirada/o

El primer tipo de trayectoria corresponde a las personas que llevaron a cabo su labor como académicos al retirarse de la actividad dancística como ejecutantes; lo podemos denominar como “Académico-Ejecutante retirado”. Esta trayectoria describe a quienes han tenido una trayectoria artística como ejecutantes y que, al terminar su carrera, se dedicaron por completo a la vida académica. En términos de la duración de la trayectoria artística como ejecutantes, cabe describir sus particularidades en la Tabla 5.

Tabla 5. Duración y frecuencia de la vida como ejecutante antes del retiro

Años de ejecución antes del retiro	Absolutos	Relativos
Trayectoria corta (menos de 20 años).	6	60%
Trayectoria larga (más de 20 años).	4	40%
Total	10	100%
Frecuencia de trayectoria como ejecutante		
Constante.	8	80%
No constante.	2	20%
Total	10	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

La Tabla 5 expresa que son cuatro personas quienes siguieron una trayectoria larga y, por otro lado, seis personas con una trayectoria corta. Las razones del retiro de la ejecución

serán motivo de un artículo posterior; se asocian, frecuentemente, a factores físicos (edad, lesiones), sociales (compromisos familiares) y económicos (ingreso estable).

En esta trayectoria cabe hacer una diferenciación en la frecuencia con la que desarrollaron la ejecución, pues nos permite tener una idea más cercana de lo que implica la dedicación a la práctica de la danza. Así, pues, de 10 personas ubicadas en este tipo, ocho (80 por ciento) era ejecutantes constantes y dos (20 por ciento) eran ejecutantes eventuales y por proyecto. Es decir, la mayoría han tenido un itinerario largo de ejecución; por lo tanto, tienen una experiencia larga donde la ejecución ha sido su actividad principal.

En este tipo, el inicio de la profesión académica sucede a partir del retiro como ejecutantes y está marcado por la incorporación a una EPD. Este evento implica su integración formal al ámbito académico institucional del INBA, pero no excluye la posibilidad de haber tenido un acercamiento a procesos de enseñanza-aprendizaje como docentes en otros ámbitos, ya sea que dieran clases en compañías o agrupaciones dancísticas, en academias o escuelas privadas de danza y como actividad complementaria.

Trayectoria 2: Académica/o-Ejecutante

Anteriormente, en la Tabla 4, mencionamos que la mayoría de las personas encuestadas realizó su carrera académica de manera simultánea con su carrera como ejecutante, como lo indica el 71 por ciento de las respuestas. Al igual que el tipo 1, consideramos conveniente puntualizar, en la Tabla 6, las proporciones de la frecuencia con que realizaron actividades como ejecutantes.

Tabla 6. Frecuencia de trayectoria como ejecutante simultánea con trayectoria académica

Tipo de simultaneidad	Absolutos	Relativos
Constante	22	55%
No constante	18	45%
Total	40	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

Como podemos ver en la Tabla 6, una proporción importante (55 por ciento) ha tenido una constante trayectoria como ejecutante al mismo tiempo que la carrera académica, es decir, han desarrollado ambas carreras al unísono y no han sido excluidos del campo de la ejecu-

ción. Lo mismo se aplica, aunque en menor medida, para el 45 por ciento restante que también se han mantenido dentro del mundo de la ejecución sin la misma continuidad, y cuya actividad principal ha sido la académica con incursiones eventuales como ejecutantes. Con este dato es posible afirmar que incluso aquellas trayectorias con actividad como ejecutante no constante expresan contar con la posibilidad de tener cierta presencia en el mundo de la ejecución.

Para los académicos ubicados en este tipo, parte de la motivación por mantener una afiliación en las EPD, como veremos más adelante, es la búsqueda de estabilidad económica y seguridad social, pues saben que esos beneficios difícilmente se obtienen en el mundo de la ejecución y las EPD representan la mejor opción de un contrato formal.

Trayectoria 3. Académica/o sin Ejecución

Con base en la información precedente, este tipo describe la trayectoria académica del grupo que se caracteriza porque la profesión académica se desarrolla sin experiencias en la ejecución y a la que podemos denominar Profesión Académica sin Ejecución. Una característica de este tipo de trayectorias es que normalmente están muy ligadas a la institución: es altamente probable que quienes están dentro de este tipo hayan estudiado en alguna de las EPD y, al egreso, se hayan incorporado en la misma o en alguna otra de las EPD. Aunque no es una condición necesaria, observamos que es una tendencia importante.

La proporción de académicos y académicas de nuestro grupo analizado que pueden ser considerados en este tipo de trayectoria es solamente 11 por ciento (ver Tabla 4) y las razones por las que han decidido dedicarse a la academia y no desarrollar la ejecución son las que se muestran en la Tabla 7.

Tabla 7. Motivo por el cual no se dedicó a la ejecución

Motivo	Absolutos	Relativos
Enseñar o inspirar a futuros profesionales	4	55%
Porque no reúne las condiciones para ser ejecutante	2	45%
Total	6	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

Como podemos ver en la Tabla 7, el motivo que aducen las personas entrevistadas por el cual no se dedicaron a la ejecución está asociado a un llamado a la vocación docente (66

por ciento) y solamente 34 por ciento mencionaron la falta de talento de capacidad para ejecutar. En términos absolutos, 2 personas reconocieron la ausencia condiciones (físicas y talentos) como razón para elegir una trayectoria académica. Es decir, solo 3.5 por ciento de las personas encuestadas refieren a la profesión académica como una alternativa ante la carencia de lo que consideran condiciones necesarias para la ejecución.

En síntesis, a partir de los cuadros anteriores, podemos establecer que una tipología de tres trayectorias explica la relación entre docencia y ejecución durante las trayectorias académicas de nuestro grupo, quienes por tipo de trayectoria se ubican en las siguientes proporciones, tal como muestra la Tabla 8.

Tabla 8. Tipo de trayectoria

Tipo de trayectoria	Absolutos	Relativos
1. Académico-Ejecutante Retirado	10	18%
2. Académico-Ejecutante	40	71%
3. Académico sin ejecución	6	11%
Total	56	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

Como es claro, el tipo de trayectoria que predomina es el de Académico-Ejecutante, con 71 por ciento; enseguida, el ejecutante retirado-académico, con 18 por ciento, y finalmente, el tipo de trayectoria de profesión académica sin ejecución, con 11 por ciento.

Por último, con ánimo de reforzar el rechazo a la idea de que el académico es una persona limitada artísticamente y que por eso se dedica a la enseñanza, a continuación, mostramos las motivaciones que refieren los encuestados para dedicarse a la academia, clasificadas en tres argumentos: el interés creativo, el laboral y el que busca mantener relaciones sociales con el mundo del arte, como muestra la Tabla 9.

Como podemos ver en la Tabla 9, la principal motivación referida (69 por ciento) está asociada con el interés de aportar conocimiento y experiencia artística, así como beneficiarse en los mismos términos; 23 por ciento tiene como motivación la búsqueda de estabilidad y seguridad laboral, y solamente 8 por ciento respondieron que su principal motivación se refiere al interés por mantener relaciones sociales en el circuito cultural artístico de la danza y el prestigio que implican sus instituciones.

En este sentido, tal como se muestra a continuación, en la Tabla 10, ante el planteamiento hipotético de tener la opción para cambiar el rumbo de su trayectoria y elegir la dedicación exclusiva a la ejecución de la danza, 86 por ciento de los encuestados afirma-

ron que elegirían dar clases, contra 14 por ciento que afirmaron elegirían no dedicarse a la enseñanza.

Tabla 9. Principal motivación para dedicarse a la academia

	Absolutos	Relativos
Motivación con interés creativo		
Enseñar o inspirar a futuros profesionales de la danza	36	63%
Seguir creando	1	2%
Tener un espacio para seguir mejorando su técnica	2	4%
Motivación con interés laboral		
Estabilidad laboral	9	15%
Seguridad Social y prestaciones	4	8%
Motivación con interés de relaciones sociales		
Ser parte de una institución con prestigio	2	4%
Mantener un vínculo con el campo de la danza	2	4%
	56	100%

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

Tabla 10. Si pudiera escoger, ¿habría elegido dar clases?

	Absolutos	Relativos
Sí hubiera elegido dar clases	48	86
No habría elegido dar clases	8	14
Total	56	100

Fuente: Elaboración propia. Encuesta a académicos de Escuelas Profesionales de Danza en la Ciudad de México.

Con el resultado de estas respuestas, sostenemos que, de las personas encuestadas, la gran mayoría ha elegido una trayectoria académica en la danza, aunque hubiera tenido la posibilidad de dedicarse a la ejecución, y que se desarrolla en la academia independientemente de tener una necesidad en términos laborales o de poseer habilidades y talentos para la ejecución.

Conclusiones

Los y las docentes a nivel licenciatura de la danza de la Ciudad de México desarrollan trayectorias académicas que se pueden caracterizar en su relación con una trayectoria en la ejecución. Los tipos de trayectoria propuestos fueron construidos a partir de un cuestionario aplicado a un poco más de la cuarta parte de la planta docente en las Escuelas Profesionales de Danza del INBA, donde se evidencia la vinculación de la posible trayectoria en ejecución como bailarines y la incorporación como académicos al campo de la educación superior, siguiendo con el supuesto de que la profesión de este grupo de profesores se define en el medio de estos dos mundos. De esta forma, en la propuesta de tipos analíticos se tuvo en cuenta en qué etapa de la trayectoria profesional se desarrollaron como bailarines, en qué etapa como académicos y cómo vivieron la vinculación de su trayectoria como ejecutantes y como académicos, si es que la hubo. En este sentido, la idea de trayectoria profesional fue posible pensando en la trayectoria académica como el centro del análisis y no solo como una etapa. Así, pues, hay tres tipos de trayectorias en las que pudimos ubicar a todos los sujetos entrevistados: Académica/o-Ejecutante Retirada/o, Académica/o-Ejecutante y Académica/o sin Ejecución.

Además de caracterizar las trayectorias y describirlas con los datos obtenidos, el esquema metodológico propuesto nos permitió clasificar las trayectorias de los académicos en tres tipos; ello, como esquema analítico, es una herramienta para lograr una mayor comprensión de las características y motivaciones que orientan a las personas que llevan a cabo la tarea de formar a los profesionales de la danza. El grupo de personas estudiado para esta indagación es representativo del conjunto de la planta académica de las EPD; asimismo, permite elaborar planteamientos sólidos para futuras investigaciones acerca de los profesionistas de las diversas disciplinas artísticas en nuestro país.

Fuentes consultadas

- Alter, J. "Why Dance Students Pursue Dance: Studies of Dance Students from 1953 to 1993". *Dance Research Journal*, vol. 29, núm. 2, 1997, 70-89 pp.
- Bennett, D. y R. Bridgstock. "The Urgent Need for Career Preview: Student Expectations and Graduate Realities in Music and Dance". *International Journal of Music Education*, vol. 33, núm. 3, 2015, 263-277 pp.
- Bennett, D. "Academy and The Real World: Developing Realistic Notions of Career in The Performing Arts." *Arts and Humanities in Higher Education*, vol. 8, núm. 3, 2009, 309-327 pp.

- Clark, B. *The Academic Life. Small Worlds, Different Worlds*. Stanford: The Carnegie Foundation, 1987.
- Filer, R. "The Starving Artist. Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States". *Journal of Political Economy*, vol. 94, núm. 1, 1986, 56-75 pp.
- Mora, Minor y Orlandina de Oliveira, coordinadores. *Desafíos y paradojas. Los jóvenes frente a las desigualdades sociales*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2014.
- Rueda Taracena, M. *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), y su relación con la política cultural*. Tesis de doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Tortajada, M. *Danza y Poder, Tomo I*. Ciudad de México: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006.
- Tortajada, M. *Danza y Poder, Tomo II*. Ciudad de México: Cenidi Danza/INBA/Cenart/Conaculta, 2006.
- Wassall, G. y N. Alper. "When Is an Artist an Artist: An Analysis of Factors Related to Claiming Membership in this Profession". *Journal of Arts Management and Law*, vol. 19, núm. 4, 1989, 37-50 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Foro

Miradas a la trayectoria de Francisco Beverido Duhalt

Nota introductoria:

Elka Fediuk

Ricardo Pérez Quitt

Eduardo Enrique González Báez

Sergio López Sánchez

Cutberto López Reyes

Ricardo Benet

Alejandra Serrano

Doi: 10.25009/it.v0i0.2704

Nota introductoria

Elka Fediuk¹

En el presente Foro de la revista *Investigación Teatral* reunimos escritos que abordan las contribuciones a la investigación de las artes del legendario creador escénico xalapeño Francisco Beverido Duhalt (Córdoba, Ver., 1949). Estos textos fueron presentados originalmente durante el foro “Trayectorias”, realizado en la Universidad Veracruzana (UV) mediante videoconferencia el 21 de mayo de 2021.

“Trayectorias” es una iniciativa del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la UV, cuyo objetivo es entablar bianualmente diálogos con personas dedicadas a la creación e investigación de las artes a nivel local y nacional, para así destacar de qué manera aportan al conocimiento de las artes sus actividades de creación, gestión o docencia. Es una ocasión para ir más allá de lo evidente que señalan los currículos y conocer más cercanamente las obras, las ideas y las acciones del creador-investigador, y así dibujar un perfil más íntimo descubriendo los rasgos de personalidad que van de la mano con sus logros y vida. “Trayectorias” es, además, una oportunidad de hacer un balance de quiénes somos los que integramos el CECDA: un centro de investigación universitario creado en 2013, cuya tradición es inseparable de las artes integradas en su estructura académica.

En esta ocasión, la jornada de “Trayectorias” fue dedicada al maestro Francisco Beverido Duhalt, doctor *Honoris Causa* por la Universidad Veracruzana, galardón que honra sus aportaciones de una vida dedicada al teatro, principalmente universitario. En el me-

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



Foto: Francisco Beverido.
Archivo Candileja.
Tony Candil.

dio teatral mexicano es reconocido como actor, director, estudioso del teatro, maestro, gestor y editor; es uno de los pocos maestros expertos en el uso escénico del verso. Incurrió en el teatro desde temprana edad; debutó como actor en *Mariana Pineda* (1966), bajo la dirección de Manuel Montoro y, más tarde, este mismo director y Guillermo Barclay lo integraron en el equipo del Festival de Teatro Universitario que arrancó en 1967, mismo que ha tenido hasta ahora 30 ediciones con intervalos. Ha sido director de

este Festival en varias ocasiones y ha creado otros, como Adultíteres, el concurso Teatro en la Alacena y el concurso Teatro en la Calera, opciones para los grupos independientes de Xalapa.

Junto con Mercedes de la Cruz y Jorge Castillo, Beverido fundó La Caja en 1979, un recinto teatral activado con Talleres Libres de Actuación. Actualmente, La Caja es un foro dedicado a puestas en escena de la Compañía Titular de Teatro de la UV, que abre sus puertas también a grupos de teatro independiente, tanto de Xalapa como de otros lugares del país. Beverido fue director del Instituto de Teatro (1981-1983), uno de los cuatro que conformaban la Unidad Interdisciplinaria de Investigación Estética y Creación Artística, desaparecido en 1984. Entre 1988 y 2009, dirigió el grupo de teatro Los del Tablado, dirigiendo más de 20 puestas en escena de autores mexicanos desde Manuel Eduardo de Gorostiza (*La hija de payaso*, 1992), hasta contemporáneos como Cutberto López (*Terapia intensiva*, 1999 y *Durmientes*, 2001) o Dante del Castillo (*La zorra alevosa y ventajosa*, 1989), así como autores latinoamericanos como Griselda Gámbaro (*Desafiar el destino*, 1999) y otros.

Recuerdo gratamente su puesta de *En alta mar* (1975) de Sławomir Mrożek, hecha con recursos mínimos. Tuve el privilegio de compartir con “Paco” el escenario en *Pavana de Aránzazu* (Cervantino, 1976). En particular, quiero destacar su actuación en *La visita de la vieja dama* (2007) que protagonizó junto con Lisa Owen. Tampoco se debe omitir su colaboración editorial con dos revistas emblemáticas de la Universidad Veracruzana: *La palabra y el hombre*, vigente desde 1957, ahora en su tercera época, y *Tramoya*, fundada por Emilio Carballido en 1975.

El legado de Francisco Beverido –que se vincula de manera fundamental con la misión del CECD– es Candileja, Centro de Documentación Teatral creado por él en la modalidad de asociación civil. Este proyecto, iniciado a mediados de los años 80 con recursos propios y en espacio privado, logró su consolidación formal en 1995. Es considerable el acervo de la biblioteca teatral, con títulos que no encontramos en otras bibliotecas, provenientes de universidades y editoriales nacionales y extranjeras.

Para quienes nos dedicamos a los estudios teatrales, lo invaluable de Candileja es la documentación de las actividades escénicas en la ciudad de Xalapa, abarcando puestas en escena históricas, desde mediados del siglo pasado y actuales. Quien acude a este centro de documentación puede consultar recortes y referencias hemerográficas, fotografías y desde hace más de dos décadas, el registro videograbado de las puestas en escena y eventos académico-artísticos.² A lo largo que casi tres décadas, Candileja es

² La videograbación, fotografía y atención a los usuarios desde el año 2000 está a cargo de Luis Antonio Marín.

visitada por estudiantes y profesores de varias instituciones educativas de Xalapa, del país y también de las extranjeras. Promueve el interés sobre la actividad cultural local y alimenta con fuentes documentales los proyectos de investigación a tesistas de pregrado y posgrado. La consulta está abierta al público en general y atrae a los interesados fomentando la formación de espectadores.

A continuación, presentamos textos primordialmente testimoniales que plasman miradas, a veces íntimas, desde las distintas áreas de la creación y gestión teatral. Queda pendiente un estudio más profundo sobre las aportaciones del maestro Francisco Beverido en el campo teatral local y nacional.

Francisco Beverido a la luz de la candileja

Ricardo Pérez Quitt¹

Conocí a Paco Beverido en 1986. Me lo presentó Xavier Rojas a raíz de un concurso de teatro que convocó el Instituto Nacional de Bellas Artes para celebrar los 25 años de la Escuela de Arte Teatral de Puebla-INBA; él, junto con Víctor Hugo Rascón Banda y el maestro Rojas fueron el jurado del certamen donde fue premiada una de mis obras. Luego coincidimos en varias muestras de teatro nacionales donde Beverido era infaltable, un ícono reconocido por el gremio teatral a quien se le respeta y recibe muestras de admiración y cariño.

En 1986 confirmamos una amistad sólida y tuvimos empatía por el amor a los libros, en especial a los de teatro. Ese año lo invitamos a la ciudad de Atlixco, Puebla, para que diera una clase de actuación exprés al Teatro Universitario de Atlixco, grupo teatral de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Paco es un personaje. Delgado, con mucho parecido a la figura del caballero andante: hábil, inteligente, provocador, alegre, estricto, sencillo, culto... un hombre misterioso de barba y bigote con una melena sostenida en un remate de “cola de caballo”. Usa zapatos tenis y de preferencia viste camisa negra, pantalones de mezclilla, tiene una dicción clara, perfecta, y siempre con una sonrisa irónica, sardónica, para cada frase rematada.

Paco Beverido sabe de memoria muchos textos de teatro. Puede reconocer cualquier fragmento o parlamento de una obra y decir el título, su autor, el año de estreno y lugar de origen. Tiene en su cabeza el registro de muchos teatros desaparecidos de Xalapa, como el

¹ Dramaturgo, investigador, historiador, promotor cultural y editor de teatro, México.
e-mail: rpquitt@hotmail.com

Teatro Sierra y el Teatro Limón, cimientos del teatro xalapeño del siglo anterior. Su pasión por la historia del teatro en Xalapa y en la República Mexicana es de enorme conocimiento, un erudito al que no se le escapan onomásticos de actores, directores, grupos, compañías, escenógrafos y dramaturgos.

Por eso, en 1995, fundó Candileja Asociación Civil, ubicada entonces en El Callejón del Diamante número 6, en el mero corazón de Xalapa. Me invitó a la inauguración; entre otros actos, presentamos mi antología *Juguetería teatral*, editada por la Secretaría de Educación Pública. Candileja A.C. tiene como principio rescatar y preservar la memoria de la actividad teatral en esa ciudad capital de Veracruz y guardar la memoria bibliográfica, hemerográfica, videográfica, así como la fototeca del teatro no solo xalapeña, sino del país.

El Centro de Documentación Teatral Candileja A.C. fue creciendo en volúmenes, exigiendo nuevo espacio; las habitaciones o accesorias rentadas por Candileja A.C. se vieron, de pronto, superadas. La casona fue afectada severamente por el sismo de 1999 y el tonelaje de libros de teatro que abarcaba fue removido a un nuevo, bello y sencillo edificio construido ex profeso para el Centro de Documentación en la calle Sexta de Juárez número 214 altos de la colonia Belisario Domínguez, edificio propiedad de Francisco Beverido. El edificio también aloja espacios para presentaciones de libros, conferencias, representaciones teatrales de cámara y muchos eventos más, como exposiciones y congresos.

Recuerdo a Paco cargar bolsas, cajas repletas de libros comprados en las muestras o festivales de teatro donde los adquiría con el dinero de su propio bolsillo, sin apoyo institucional que bien lo merecía por el aporte de utilidad para la formación de la gente de teatro no sólo de Xalapa, sino del país.

Paco cargaba libros de teatro publicados en regiones como Aguascalientes, Puebla, Jalisco, Zacatecas, Sonora, Mérida, Sinaloa, Baja California... se trata de libros de teatro de todo el país que hacen de Candileja un centro *sui generis* de la documentación. Joyas bibliográficas de la república del teatro.

En 2007, de acuerdo con la publicidad inserta en la revista *Autores: teoría y textos de teatro*, Candileja A.C. inventariaba 6,000 obras de teatro en su biblioteca y muchos más libros de teoría y técnicas para consulta en poco más de 5,000 volúmenes especializados en dramaturgia, escenografía, maquillaje, esgrima, voz, dirección, iluminación, investigación, actuación y otros libros parateatrales.

La biblioteca de Candileja A.C. es extraordinaria. La pasión, entrega y visión de Francisco Beverido al recopilar estos miles de libros crean un *mapa mundi* absoluto de las artes escénicas.

El valor del archivo de Candileja es invaluable. Libros incunables adquiridos en los librerías de viejo o ediciones especiales; ediciones conmemorativas o colecciones de universidades públicas y privadas o bien del FONCA y CONACULTA. Libros editados en uni-

versidades extranjeras, sobre todo España, sumando el archivo hemerográfico, los CD's, los videos y las fotografías de los montajes realizados en Xalapa como en las muestras de teatro nacionales. Candileja A.C. rescata también imágenes y programas de mano, con su respectiva ficha en el momento preciso de la representación.

Pocos estados y países en el mundo se pueden dar el lujo de tener un centro de documentación independiente formado por un hombre de variados talentos en el escenario, como es Francisco Beverido.

Además, Candileja A.C. ha organizado encuentros de teatro convocando a grupos, directores e investigadores, como es el caso de *Escenarios*, donde se programaron mesas de ponencias de teatreros venidos de varios puntos del país como la programación de obras de teatro con mesas de trabajo y discusiones críticas y la publicación de la memoria.

Otro evento sobresaliente de Candileja A.C. es el concurso "Teatro en la Alacena" con características propias, como la puesta en espacios no convencionales para explorar el uso alternativo del teatro, como pudiera ser una arena de lucha libre o el interior de una combi durante su ruta. O también el teatro en espacios tradicionales.

Teatro en la Alacena tuvo poder de convocatoria: cada año se sumaban talentos de Xalapa y del país para exponer sus propuestas. Fui invitado por Paco en repetidas ocasiones. Conservo la programación del séptimo concurso realizado en la semana del 30 de agosto al 4 de septiembre de 2010; en seis días consecutivos se representaron 30 obras de teatro, es decir, seis obras diarias siempre repletas de público.

Paco, como coordinador de muestras de teatro en Xalapa (convocados por la Universidad Veracruzana) o como coordinador del concurso de Teatro en la Alacena, siempre tiene invitados especiales de primera línea: María Rojo, Damián Alcázar, Olga Harmony, Emilio Carballido y muchas personalidades de nuestros escenarios.

Recuerdo a Paco como actor en los *Los signos del zodiaco*, de Sergio Magaña, hace 45 años o en *La visita de la gran dama*, de Friedrich Dürrenmatt, hace tres lustros. Tengo presente a Paco como maestro y su libro de *Taller de actuación*, editado por la Universidad Veracruzana y posteriormente por Escenología. A Paco como coordinador de talleres y festivales. A Paco como director de escena, a Paco como funcionario en la Universidad Veracruzana. Lo tengo presente caminando, cruzando las calles de Xalapa con grandes pasos apresurados. Tengo presente a Paco en Candileja documentando volúmenes mientras sorbe café y fuma cigarro tras cigarro sin filtro. A Paco dando clases, ponencias, conferencias, debatiendo en muestras de teatro, mostrando inconformidades, proponiendo soluciones a proyectos.

Por Candileja han transitado generaciones de estudiantes de teatro para encontrar la solución a sus tareas o investigadores para obtener el dato y agregarlo a su bibliografía o directores para obtener el texto necesario. Candileja es la obra más grande de Paco Beverido;

fue construida con el pulso de su corazón, que es exactamente el pulso del andar de su vida, regalándonos un acervo que el estado y la comunidad teatral deben preservar, proteger, amar, como Francisco Beverido ha entregado incondicionalmente su amor al teatro.

Francisco Beverido Duhalt es un hombre de su tiempo. El teatro mexicano tiene una deuda muy grande con él que hoy empieza a reconocerse en este homenaje del CECDA, con la participación de personalidades activas de la escena de Veracruz y México.

Paco Beverido: el arte de la poligestión del arte desde el teatro

Eduardo Enrique González Báez¹

Al principio de los años 80 no existía la denominación “gestor cultural”, ni nada parecido, en Xalapa; mucho menos, carreras que te licenciaran en gestión de las artes o la cultura. Lo que sí existía era un grupo claramente identificable de artistas y funcionarios (específicamente, de la Universidad Veracruzana) que con su producción artística o su labor administrativa construyeron la base de casi todo lo que actualmente sucede con las artes y la cultura en el estado de Veracruz.

De ese grupo, por supuesto que la figura de Roberto Bravo Garzón es indiscutible, en términos de concebir formas de operar el arte desde una institución; aun, llegando a encabezar la creación de agrupaciones artísticas que no existían bajo el techo universitario o, en su caso, consolidar el apoyo y difusión de los que ya estaban formados.

Sin duda, también se distingue Francisco Beverido Duhalt. Solo que, en este caso, su papel se dividía en dos, en aquellos años: como funcionario, al llevar la batuta del Instituto de Teatro de la Universidad Veracruzana (así es, esa instancia existía en la UV), y como creador teatral, siendo director de escena, actor, escenógrafo, maestro o, incluso, fuente bibliográfica, musical o de consejería directa para quienes iniciamos nuestra carrera teatral en esos años.

¿Paco, docente de la gestión cultural institucional? Sí. En esa etapa de su carrera, que ya tenía varios años de iniciada, fue factor determinante para convertir un espacio llamado La Caja en un referente de acontecimientos teatrales de toda índole al que a propios y extraños

¹ Actor, director, dramaturgo y académico en el terreno educativo. México.
e-mail: crieranchoviejo@hotmail.com

les resultó inspirador y objeto del deseo para presentar o producir teatro. Pero no solo eso, desde el teatro La Caja, se detonó un movimiento de mayor alcance que transcurrió ahí mismo, y también se extendió a otros lugares.

¿Qué cosas sucedieron en La Caja bajo la gestión directa de Paco Beverido o, por lo menos, bajo su influencia? Ahí, Paco ofrecía talleres de teatro, dirigía y/o actuaba; además, daba cauce para que eso mismo fuera realizado por otra gente de teatro. Por si fuera poco, también se convirtió en foro de música de cámara (ahí se presentaron grupos de la UV) y de danza (por ejemplo, danzas de la India con Djahel Vinaver).

¿Qué sucedió con La Caja hacia afuera? Una buena parte de las producciones se presentaron en festivales o muestras nacionales; algunas, inclusive, en eventos internacionales. Un momento cumbre de lo que se producía en los talleres libres de actuación se dio en la Muestra Nacional de Teatro 1984, realizada en Xalapa, porque varios de los grupos nacidos o crecidos en La Caja presentaron sus obras en los distintos foros de aquella memorable Muestra. Por otra parte, a Paco se le ocurrieron cosas como una cruzada teatral, en la que todos los grupos de los talleres de La Caja se dieron la tarea de presentar sus obras en las diferentes colonias xalapeñas. Ahora parece que ese tipo de programas o iniciativas están de moda, pero el maestro Beverido ya los había hecho en los años 80 con su gestión y producción artística.

¿Paco, docente de actuación? Sí. Extremadamente riguroso, pero bondadoso para quienes tuvimos la fortuna de vivir y crecer en una parte sustantiva de nuestra carrera teatral bajo el techo de La Caja. Paco fue de esos pocos maestros con quienes aprendimos la teoría, la práctica y la realidad. Por un lado, en “trabajo de mesa”, todo lo relativo al análisis literario de la obra con sus respectivos pormenores dramáticos: que si era comedia o farsa, que si era naturalista o expresionista, que si el verso se frasea de tal forma, que si el protagonista o el conflicto o el tema. Por otro, con su dirección, aprendimos del proceso de montaje a la hora de darle vida a los personajes en su espacio e interacción con los otros, y luego con las enseñanzas y reflexiones al terminar las funciones en la diversidad de escenarios donde el Instituto de Teatro las programaba: teatros convencionales maravillosos, escuelas, parques, reclusorios... siempre ponderando aquellos lugares donde no había llegado el teatro.

Gran parte de aquella experiencia ochentera de Paco en su faceta de maestro de taller de teatro y maestro en los procesos de puesta en escena aterrizó en un libro que bautizó como *Esquema para un taller de actuación*, publicado en 1990 por el Instituto Veracruzano de Cultura; ahí se encuentra sistematizada y claramente descrita una serie de ejercicios y rutas para quienes en aquella época se iniciaban como talleristas. En cierta medida, aquel esquema que Paco propuso sigue vigente.

¿Paco, catedrático de la puesta en escena? También. Y es que, si bien ha desarrollado una docencia para el terreno de la actuación, de igual forma ha establecido pautas para la

creación de puestas en escena a través de sus diferentes montajes. *Acto cultural* o *Clotilde en su casa*, dos montajes con estéticas y estilos tan contrastantes y tan llenos de un oficio de dirección teatral contundente. O su atrevimiento teatral, cuando tomó poemas de Salvador Díaz Mirón para elaborar un montaje *–Brasas–*, mismo con el que no solo hizo dramaturgia con los sacrosantos poemas, sino que, en un arranque “atentador” contra el “Vate veracruzano”, pidió que un compositor musicalizara varios de ellos para ser cantados por los personajes. Sirvan estos ejemplos para hacer referencia a esas cátedras de puesta en escena con sus respectivas innovaciones o francas transgresiones.

Francisco también ha sido docente de la inventiva, de la innovación, del liderazgo creativo a gran escala; de la gestión cultural, dirán ahora. Porque después de los años 80 siguió con su producción artística como actor y director, así como creador de circunstancias culturales de largo aliento y de amplio espectro. Por mencionar algunas de las más sobresalientes: la creación de Candileja, centro de documentación teatral; desde ahí la creación del *Concurso de teatro en la alacena*, que irrumpió en espacios escénicos de lo más inaudito y, con ello, la apertura de una veta infinita de posibilidades teatrales, así como de una manera sorpresiva de alcanzar nuevo o más público. Y el Concurso de teatro en la calera, que usó como sede una fábrica de cal abandonada, donde los grupos crearon sus espectáculos a partir de las posibilidades estéticas de ese espacio, dando como resultado un concurso *–otra vez–* de originales y sorprendentes producciones artísticas. Además, su intervención en las Caravanas artísticas, que recorrieron diferentes regiones del estado de Veracruz, o su impulso al festival Adultíteres.

Todo ello siempre con un ingrediente inevitable para crear, innovar y transitar espacios nunca antes pensados para eventos artísticos, así como para alcanzar públicos que rara vez o nunca habían experimentado un acontecimiento artístico.

Larga vida, Paco Beverido, docente necesario de muchas asignaturas del terreno teatral, docente indiscutible de la creación y la provocación de movimientos artísticos y culturales. También, por supuesto, amigo entrañable de más de una generación de artistas, académicos, funcionarios e instituciones.

Paco Beverido, xalapeño ilustre

Sergio López Sánchez¹

Conocí a Paco Beverido en Morelia, en 1983. En aquellos lejanos tiempos yo formaba parte del Taller de Teatro de la UAS, que dirigía Óscar Liera. Habíamos viajado desde Culiacán hasta la capital michoacana para presentar *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, dirigida por el dramaturgo sinaloense, en la Muestra Nacional de Teatro. Cuando salimos de Morelia proseguimos nuestra gira y así fue como, pocos días después, volvimos a encontrar a Paco en Xalapa. A partir de entonces los encuentros y las coincidencias han sido constantes, aunque intermitentes.

Al año siguiente la Muestra fue en Xalapa. En esa emisión, además de la acostumbrada temporada de funciones abiertas al público, la Muestra incluía unos cursos de vestuario, escenografía e iluminación para los teatreros llegados de todo el país. Por este motivo viví en Xalapa durante dos meses en 1984. Todos los días, antes del mediodía, durante el descanso de los cursos, coincidíamos con Paco en La Parroquia. Tomábamos café y platicábamos brevemente. Él retornaba a sus labores en la Universidad y Germán Benítez Borrego –actor sinaloense, de grata memoria– y yo, regresábamos a nuestras clases.

Xalapa era entonces bipartidista de un modo irreconciliable, estaba dividida en dos por el Muro del Café: o se bebía Colón o se tomaba Bola de Oro. Fue precisamente durante una charla que sosteníamos sobre este candente tema, cuando Paco Beverido nos invitó a Germán Benítez y mí a visitarlo en su departamento. Fijó para el encuentro el día de la semana en que tenía la tarde libre, sin clases ni ensayo. Llegamos a la cita con la

¹ Investigador, autor; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” del INBA, México. *e-mail*: serlopsan@hotmail.com

más estricta puntualidad xalapeña: después de la lluvia vespertina y antes de que llegara la niebla.

Esa tarde, mientras disfrutábamos una espléndida taza de café Colón –Germán y yo éramos partidarios del café Bola de Oro, por preceptos de Liera–, conocí las diversas colecciones de Paco Beverido. Una gran cantidad de libros, revistas, discos, carteles, programas de mano y fotografías estaban por todas partes. Cada cosa en su lugar, acomodada con el mayor orden y con notoria limpieza. Lo que más nos impresionó fue que todo tenía que ver con el teatro y las artes escénicas. Acá dramaturgia, allá actuación, más allá dirección, aquende escenografía, allende historia del teatro. Paco nos presentó con satisfacción la colección completa, hasta el ejemplar más reciente, de la revista *Tramoya*.

Aquellas colecciones debían de valer una pequeña gran fortuna monetaria, según mis fisgonas e imaginarios cálculos. Pero era claro que el valor de aquellos objetos era mucho mayor que su precio. No se trataba de una acumulación insensata de papeles, en cuyo caso hubiera bastado con tener mucho dinero para comprar libros por metro lineal o para suscribirse a cuanto periódicos y revistas tratara del tema preferido. No, en las colecciones de Paco Beverido no había la intención de completar kilómetros lineales de documentos. Más bien se trataba de una biblioteca-archivo armada a fuego lento, ejemplar por ejemplar, viaje tras viaje, estreno tras estreno, con un paciente y detallado proceso de selección y ordenamiento. Un pequeño universo documental construido a la medida del departamento en el que estábamos de visita.

Y, en ese pequeño universo documental en expansión, no podía faltar algo de caos. Una marioneta *wayang kulit*, javanesa, pendiente de unos hilos transparentes, parecía mirar con odio a un cartel, como reclamándole el lugar que ocupaba en el muro. Algún librero tenía los ejemplares incómodamente estacionados en doble fila. Unas revistas no habían tenido más remedio que acomodarse horizontalmente, aplastándose unas a otras, en orden consecutivo, según salían de la imprenta y se metía al departamento. Había una sorda lucha entre los objetos por apoderarse del espacio, aun a costa de su propietario. Una rebelión se gestaba y un divorcio se barruntaba.

Regresé de Xalapa a Culiacán una vez terminados los cursos de aquel verano. Los reencuentros con Paco se han repetido a lo largo de los años, en los lugares en donde hay encuentros de gente de teatro. Siempre encuentro al teatrero seminómada cargando un tambache, después de haber salido a las calles a cazar y recolectar libros, revistas e imágenes impresas. En cada ejemplar que ingresa a las colecciones de Paco se encuentra la impronta de un viaje –físico e intelectual– hacia otras tierras, a veces ignotas, a veces no tanto, del conocimiento de las artes escénicas. En sus colecciones abundan los títulos que nunca alcanzaron la distribución nacional. Hay ediciones de autor, de los institutos municipales o estatales de cultura, ejemplares que difícilmente salen del lugar en el que

fueron impresos. Toda esa información sobre las artes escénicas del mundo, de la República Mexicana y del estado de Veracruz, se atesora y crece día con día en Xalapa.

Un buen día nos enteramos, yo y mucha gente de teatro en todo el país, de que las colecciones de Paco Beverido habían dado su grito de independencia. De aquel departamento que conocí en 1984, los documentos habían migrado y ocupado un espacio propio. Ahí, en la capital veracruzana, continúan tanto el coleccionista como sus colecciones, con el añadido de una tercera persona plural: ellos, los múltiples usuarios de esos documentos. Tesoro privado que, por una excepcional actitud ciudadana, deviene obra de utilidad pública.

Hay un número, el 214, en la Sexta Calle de Juárez, en la ciudad de Xalapa. Ahí se encuentra el Centro de Documentación Teatral Candileja, Asociación Civil. Funciona con el apoyo de la Universidad Veracruzana. Se fundó con las colecciones de un xalapeño ilustre, universitario distinguido y ciudadano de la República del Teatro: Paco Beverido.

Peligrosamente vivo

Cutberto López Reyes¹

Cuando la Universidad Veracruzana le otorgó el grado de *Doctor Honoris Causa* a Francisco Beverido Duhalt, tuve el impulso de asistir a tan importante momento. No lo hice y ahora tengo la oportunidad de no quedarme con las ganas de contribuir con unas breves palabras para honrar a nuestro querido Paco, un hombre de teatro.

Creo que mi primer contacto con él fue en Culiacán, Sinaloa, en una Muestra Regional de Teatro. Ahí, Paco, hasta donde tengo memoria, impartió un taller breve de actuación. Hasta nos compartió unas fotocopias de lo que después sería su *Manual para un taller de actuación*. Libro que fue mi principal soporte cuando, a inicios de mis actividades teatrales, me atreví a dar clases. Ya saben lo osado que es uno en su juventud.

Con el paso de los años, he tenido una relación laboral y de amistad con él. Alguna vez fuimos jurados en una muestra estatal de teatro y recuerdo cómo un apasionado perdedor llegó una noche a apedrear mi casa, en donde compartía una cena con Paco. O sea, pasión siempre ha habido.

“Amá, quiero irme a estudiar teatro a la Universidad Veracruzana”, así le dije a mi madre en mis épocas juveniles. “Cualquier cosa, menos teatro”, me respondió sabiamente. Años después, gracias a Paco Beverido, llegué a la Universidad Veracruzana, con el estreno de *La esperanza*, a cargo de la ORTEUV.

Antes de continuar, debo hacer pública mi admiración, cariño y respeto para Paco Beverido. Nuestros caminos se han cruzado en muchas ocasiones y celebro con entusiasmo que así sea.

¹ Actor, director, dramaturgo, productor, técnico, promotor y productor, Universidad de Sonora, México.
e-mail: difusion@vinculacion.uson.mx

“Cutberto, adelantaste el clímax”, me van a decir. “Esa frase es para cerrar tu participación”. Pues no. Ahora ando en una etapa de hiper contemporáneo y rebelde. Así que el desorden es mi nuevo vicio. Justo el día que escribo estas líneas se va a imprenta un próximo libro. El día anterior tuvimos la sesión final y cierre de edición. Y justo este día cuento de mi relación con Paco Beverido y la edición de algunas de mis obras.

En octubre del año 2020 se terminó de imprimir el libro *Entre el desierto y la esperanza, ejercicios de realidad*, con algunas obras de quien ahora escribe. Este libro no hubiera sido posible sin la colaboración de Paco. Debo decir que él fungió como editor. Seleccionó las obras, sugirió el título y escribió la introducción del libro. Sólo le faltó escribir las obras. Además, recuerdo entre brumas, y no de alcohol, que vino a Hermosillo a la presentación en una feria del libro, en plena plaza Zaragoza.

Aún retumba en mis oídos la frase final de la presentación de Paco. Y eso que tengo muy mala memoria, tanto que lo primero que olvido son mis propias obras. Paco cerró su participación con una frase que me ha servido de guía todos estos años y debo confesar que, cada que escribo, trato de seguir siendo merecedor de ella.

Paco, ¿recuerdas la frase?

Pues no. No la voy a decir. Porque, muchas veces, en el teatro y en la vida, es más importante ocultar que mostrar. Mientras más se oculta, más se muestra.

El libro en mención se presentó, además en Hermosillo, en la Ciudad de México, en Xalapa y en Veracruz. Obvio que en Xalapa fue en Candileja. Bendita Candileja.

Cuando se presentó el libro, había unas cinco personas de público, pero qué personas: Anny, mi esposa; Joaquina Soto, coordinadora de *Tramoya*; Dagoberto Guillomán y el maestro Emilio Carballido. Tengo mala memoria, pero hay días inolvidables. Guillomán, Beverido y Carballido, tres tótems del teatro mexicano. Fueron días felices.

Paco ha sido un invaluable apoyo en mi vida teatral. No sólo como director o editor, sino también como un soporte bibliográfico. Cada que necesito un libreto, acudo a Candileja y Luis Antonio, ni tardo ni perezoso, responde a mi llamado.

¿Por qué Paco fundó y mantiene Candileja? ¿por qué no manda a la comunidad teatral al demonio, que nos lo merecemos por nocivos, y deja de invertir sus recursos en la búsqueda de un beneficio para la colectividad? Ciertamente es que cada vez vemos más espacios teatrales independientes en nuestro país. Casi, casi se vuelve una moda. Algunos de estos espacios tienen su pequeña biblioteca. ¿Puede Candileja exportar su modelo y lograr que poco a poco existan centros de documentación, archivo y bibliografía, pero no como lugares casi muertos, sino como espacios en constante producción desde donde se generen festivales, publicaciones y otros mecanismos de promoción del teatro?

En los últimos años, Paco le ha dado seguimiento a la promoción de mis obras. Generosamente ha logrado que *Tramoya* publique algunos de mis textos. Quién sabe cómo

se las amaña para hacerse de mis obras y de cuando en cuando me regala la sorpresa de publicar algunas de ellas. Supongo que el mismo interés tiene por la obra de todos los dramaturgos mexicanos.

En fin, como decimos en términos beisboleros, Paco Beverido cubre mucho terreno. Es un hombre entregado al teatro. Me pregunto si a él también lo asalta la duda de saber si esto del teatro es amor o un vicio.

Hoy, 21 años después de la presentación de *Entre el desierto y la esperanza*, me toca definir a Paco con las mismas palabras que él me dijo y que me han servido de guía, inspiración y que, a veces, se han vuelto una carga muy pesada, más pesada que el acero:

“Francisco Beverido Duhalt es un hombre de teatro peligrosamente vivo”.

Paco, gracias por tu generosidad y por tu carácter, que lo tienes. Por tu inteligencia. Gracias por tu entrañable amistad.

Paco Beverido y la pantalla

Ricardo Benet¹

La noche se había desplomado sin aviso; las banquetas y el pavimento, mojados por la lluvia, reflejaban las escasas farolas. “Había sido una imprudencia”, pensaba yo mientras libraba otro charco y volvía a ajustar mi mochila. Calculando que un taxi sería caro e inseguro, había decidido tomar el metro, bajarme en la estación Zócalo y caminar las varias cuadras que me separaban del Albergue del Estudiante, donde tendríamos el rodaje de esa noche.

Era noviembre de 2003 y aún no habían remodelado el centro de la Ciudad de México ni existían las aplicaciones cibernéticas. Justo cruzaba la zona de la Merced, tradicionalmente insegura, y más a esas horas. Cambié de acera y rodeé una manzana al advertir un grupo sospechoso en la contraluz de la esquina siguiente. Por fin llegaba a la Plaza del Estudiante.

La luz contundente de un gran foco me guiaba hacia la entrada del albergue. La silueta de un hombre espigado que exhalaba bocanadas (de humo o vaho) se recortaba a un costado de la puerta. Lo reconocí: era Paco Beverido, y sentí la doble emoción de quien llega a refugio seguro, pero también la convicción de contar con la persona y personaje ideales.

Filmábamos la parte de la ciudad de mi película *Noticias lejanas*, que narra las vicisitudes de un joven que ha crecido en un caserío (David Aarón Estrada) y que migra a la ciudad para intentar cambiar su destino y la pobreza. Y ya en la ciudad, la miseria, manifestada de otras maneras, también lo atrapa en un periplo donde ese albergue de indigentes será su refugio recurrente. Allí encontrará a Don Erasmo (Paco Beverido), un viejo residente culto

¹ Cineasta y fotógrafo, Universidad Veracruzana, México. *e-mail*: benetrik@gmail.com

y quijotesco, curtido por el abandono, quien se convertirá en una especie de interlocutor, mentor y coro griego ante las aspiraciones y optimismo *naif* del joven.

Meses atrás, la actriz y amiga Mónica Melgoza había organizado el casting en las gradas exteriores del Ágora de Xalapa. Para mi película, yo me había propuesto privilegiar la participación de actores locales, como una especie de homenaje pospuesto al terruño. Me gusta hacer los castings personalmente: un breve saludo; un par de preguntas, básicas y coloquiales, mientras exploro con la cámara de video los ángulos y expresiones de los posibles personajes. Prefiero la luz natural y una situación amena; evito darles textos a memorizar o escenas dramáticas a cámara. Me parecen innecesarios, pues parto del hecho de que su entrenamiento técnico-actoral rebasa mis habilidades en ese campo, así que me centro en su proxemia y mirada, en esa transmisión emocional que supondrá el paso de la cámara al espectador.

Finalmente, después de aquel encuentro tenía ya a seis figurantes de la película. El séptimo era Paco, a quien –aunque estaba presente– no necesitaba hacerle casting, pues el personaje lo había diseñado basándome en él, tejiendo de ida y vuelta. Él quizá no me conocía, yo sí. Había visto algún par de sus obras y varias veces en mis visitas a Xalapa me había cruzado en la calle o en algún café con él (imposible que pase desapercibido). Y, claro, uno va prefigurando personajes hacia las futuras historias.

El rodaje de sus escenas en la Ciudad de México nos tomaría un par de días. El reto era mimetizar a los dos personajes (Paco y David Aarón) con el ambiente y personajes reales del albergue, pues nada se recreaba o falseaba: los usuarios, la comida, las cobijas y el ritmo eran los auténticos y cotidianos del lugar. Inclusive, pedí que la cámara y el par de luces fueran lo más discretas posible.

David se paseaba un tanto nervioso, repasando sus diálogos. Paco estaba sereno, platicando con uno de los huéspedes, recargados en el muro. Me acerqué y constaté que, tras haber conversado con varios usuarios, estaba tocado ya por esa melancolía que flotaba en todo el lugar. Se acercó a David Aarón y lo tranquilizó amablemente (las tablas del maestro experimentado). Supe que era el momento ideal para su escena.

El rodaje fluyó de manera excelente. Ellos improvisaban ajustándose a los ligeros avatares que el tráfico e interacción con los demás usuarios les demandaban y todo adquirió esa naturalidad y magia que, cuando he revisado la película, sigue conmoviéndome.

Hay, en Paco, esa cualidad ambigua de los grandes actores: la contundencia de su presencia física con cierta fragilidad inquietante que los hace únicos.

Hace ya más de 10 años que resido Xalapa y vivo en pleno centro. Paco vivía a pocas cuadras y era usual cruzarnos en algún evento o encontrármelo en el café del callejón, donde siempre le bromeaba que él era ya ícono y parte del recorrido del tranvía turístico (El Piojito) que lo anunciaba: “*Y aquí tenemos el callejón del Diamante y a Paco Beverido...*”.

Después, él se mudó del centro y ahora ha sido pretextar el encuentro (el préstamo de algún texto teatral, el consejo sobre algún proyecto...) para tomar un alargado café donde su charla amena y erudita siempre me instala en mundos lejanos e imágenes evocadoras.

Con decenas de obras como actor y decenas más como director, es innegable el prestigio y trascendencia de Paco Beverido en nuestro panorama teatral y cultural, pero creo que el cine tiene deudas pendientes con él porque, como él bien y lacónicamente lo ha expresado: “Hay una cosa decisiva y fundamental: si uno no está en cartelera, no existe”. Lo cual nos lleva inevitablemente al otro axioma: la pantalla abona a la eternidad de los actores.

Lo cierto es que el entramado fino, el universo artístico y creativo que Paco Beverido sigue tejiendo es ya imperecedero y entrañable.

Francisco Beverido, constructor de memoria

Alejandra Serrano¹

La memoria no solo se conserva; principalmente, se construye. Paciente, con calma y determinación, como es su andar, Francisco Beverido ha construido un espacio para la memoria en Xalapa, Veracruz. El impacto del Centro de Documentación Teatral Candileja excede tanto a Xalapa como a su creador; sería imposible rastrear todo lo sembrado por Francisco Beverido.

El Centro de Documentación Teatral Candileja es un acontecimiento fuera de serie, pues se trata de un vasto acervo generado por una iniciativa personal y parte de una pasión –o maldición– por la memoria. Al mismo tiempo, es un espacio cercano a la gente, no sólo a la comunidad teatral, sino a estudiantes de secundarias, preparatorias y maestros que necesitan material para resolver su obra escolar... Además, con la lente de Luis Antonio Marín, Candileja genera registro audiovisual de prácticamente todo lo presentado en Xalapa y algunos otros festivales fuera de la ciudad; considerando que el promedio anual de obras producidas en Veracruz es de 122 y el 85% de estas corresponden a Xalapa (Serrano, *Xalapa, capital teatral de México* 72), nos damos cuenta de que es una tarea de Sísifo con la cual incrementan considerablemente su acervo cada año.

Es decir, el Centro de Documentación Teatral Candileja no sólo se constituye con el acervo generado por Francisco Beverido que, en su afán de conservar la memoria, puso a disposición pública en 1995.² El fondo inicial contaba con un archivo histórico que, a decir

¹ Periodista, crítica e investigadora teatral, Centro de Documentación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), México. *e-mail*: alejandra@teatromexicano.com.mx

² Dato otorgado por el Centro de Documentación Teatral Candileja.

del mismo Beverido, abarca documentos sobre la actividad teatral en Xalapa desde 1947, además de una sustancial biblioteca especializada en artes escénicas que continúa actualizándose y ahora también cuenta con material audiovisual.

No me parece casualidad este idilio con la historia. Es difícil no embelesarse con los relatos y las figuras del teatro que han hecho de esta ciudad la Atenas Veracruzana, como se le conoce por ser hogar de dos de los grupos artísticos más antiguos de México: la Orquesta Sinfónica de Xalapa (1929) y la Compañía Titular de Teatro de la UV (1953). Una imagen que para mí da luz sobre la Atenas Veracruzana es el estreno de *Hamlet*, dirigido por Marco Antonio Montero, encargado por el entonces gobernador del estado, Antonio M. Quirasco, para inaugurar un puente importante que cruza el centro de la ciudad: el puente de Xallitic, inaugurado en 1962 y que fue el elemento principal de la escenografía para ese *Hamlet* monumental (Serrano, *Compañía Titular de Teatro de la UV* 46-47). La primera vez que tuve noticia de esa singular mezcla fue en voz de Francisco Beverido –Paco, como lo llamamos cariñosamente–, quien me contaba cómo aparecía la figura fantasmal del padre de Hamlet en medio de la cerrada neblina xalapeña sobre aquel puente y fue en el acervo de Candileja donde encontré una imagen del programa de mano que utilizamos para el libro de los 60 años de la Compañía Titular de Teatro.

Francisco Beverido es Xalapa encarnada. Heredero de esa tradición humanística y artística, nos deja entrever con sus recuerdos, con sus documentos, con su estar, esa ciudad que ha cambiado, pero que sigue latente. Una ciudad neblinosa que a menudo regala días de sol y que en sus calles se entremezclan el jazz y el son jarocho con el olor a café. Una ciudad pequeña y cosmopolita, orgullosa de su historia y de quienes han sido parte de ella. Una ciudad que es suya, la de Paco, y él a su vez es de ella. Sus historias se entrelazan y se confunden.

Si no fuera por la labor de Francisco Beverido y la creación de Candileja, la historia del teatro en Xalapa estaría diseminada, medio olvidada; serían leyendas de otros tiempos. Paco nos recuerda que sin memoria no somos y aquí no quiero dejar pasar la importancia de los centros de documentación locales. Vemos cómo Candileja ha fomentado proyectos y permitido narrar la historia desde lo local. En México contamos con el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU); por la extensión y la diversidad del país es imposible abarcar una Historia Nacional y, si lo intentara, difícilmente escaparía a una lógica de “centro y periferia”. Si bien Candileja no produce investigación, la posibilita y detona ideas –como fue en mi caso–; su material es único y específico.

Entré en contacto con Francisco Beverido y el Centro de Documentación Teatral Candileja muy joven, en 2006, cuando llegué a Xalapa; tenía 24 años y sé que gracias a ello se perfiló mucho de mi camino recorrido, la maldición del registro, la obsesión por la memo-

ria. Ahora soy investigadora en el área de documentación del CITRU y realizo un registro anual de la actividad teatral del país, fuera de la Ciudad de México, que fue en gran medida inspirado por el propio registro de Candileja; sin embargo, antes de llegar a esto propuse varias iniciativas, tanto a Francisco Beverido como a Luis Marín, quienes siempre han sido generosos en acompañar y apoyar las locuras de quienes se acercan al Centro. Así, Paco hizo una serie de entrevistas grabadas por Luis a los asistentes y participantes de la entonces Muestra Nacional de la Joven Dramaturgia,³ generando un registro muy nutrido. Más adelante hicimos una serie de entrevistas a Guadalupe Balderas, actriz fundadora de la Compañía Titular de Teatro de la UV; grabamos cerca de diez horas y quedó tanto por contar, por preguntar, pues lamentablemente falleció. En ese momento no tenía claro qué hacer con el material, pero ellos me apoyaron y seguramente hubiéramos concretado algo; sin embargo, su muerte nos dejó un poco desencajados y no concretamos ningún proyecto. No obstante, después retomé ese material para la realización del libro conmemorativo de los 60 años de la Compañía Titular de Teatro que me encargaron los entonces directores artísticos Alberto Lomnitz y Boris Schoemann, un libro que no hubiera podido existir, por lo menos no de la manera que es, si no hubiera sido por el archivo histórico de Candileja.

En más de una forma, Francisco Beverido ha impactado directamente en mí y en mi carrera. No puedo más que agradecer todo lo que ha hecho, todo lo que es y tratar de compartir algo de lo que ha posibilitado, pues si bien las semillas son difíciles de rastrear, los frutos ahí están.

Fuentes consultadas

“Entre candilejas... Francisco Beverido/ Tercer Acto”. Formatosie7e, 31 marzo 2015, <https://formato7.com/2015/03/31/entre-candilejas-%e2%94%82-francisco-beverido-tercer-acto/>, consultado el 28 julio de 2021.

Serrano, Alejandra. *Compañía Titular de Teatro de la UV: Testimonios de 60 años*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2013.

Serrano, Alejandra. “Xalapa, capital teatral de México”. *Investigación teatral. Revista de Artes escénicas y Performatividad*, vol. 10, núm. 16, 2019, pp. 54-77, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2605/4530>, consultado 5 de abril de 2022

³ Después devino en el Festival de la Joven Dramaturgia que continua hasta la fecha.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco

Cynthia Jeannette Pérez Antúnez*

* Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.
e-mail: cynthia_perez@uaeh.edu.mx

Recibido: 14 de febrero de 2021

Aceptado: 06 de junio de 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2705

Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco

Resumen

La investigación performativa establece estrechos lazos entre propuestas teóricas y metodológicas, así como con la subjetividad y la objetividad. La autora aborda el baile flamenco con una metodología performativa de corte epistemológico que le permite acercarse al fenómeno desde su cuerpo. En el texto lanza cuestionamientos sociales, antropológicos, corporales, históricos, estructurales y afectivos. La investigación performativa está relacionada con el ejercicio crítico y reflexivo del quehacer del investigador como persona y ejecutante. La propuesta apunta a la producción de conocimiento desde el propio cuerpo.

Palabras clave: cuerpo; performatividad; reflexividad; danza; antropología; Sevilla.

Notes on Dance Epistemology from the Viewpoint of Flamenco

Abstract

Performative research links theoretical and methodological tools with issues of subjectivity and objectivity. The author addresses flamenco dance from an epistemological and performative perspective grounded in her body. She poses a set of social, anthropological, bodily, historical, structural, and affective questions. Performative research is closely related to reflexivity, which is the critical exercise of the researcher's work as a person and performer. The article calls for the production of knowledge from the body.

Keywords: body; performativity; reflexivity; dance; anthropology; Seville.

Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco

Introducción

El pensamiento y el conocimiento son una práctica; no se accede a ellos exclusivamente en un etéreo mundo de las ideas, sino que se encuentran aquí, entre nuestros objetos, nuestras vivencias, nuestros cuerpos, nuestros movimientos.

En este artículo comparto la metodología que construí para mi debutante acercamiento investigativo y corporal al baile flamenco, así como parte de la epistemología dancística en la que ha derivado. Soy antropóloga social y bailarina mexicana; he dedicado mi línea de investigación a la danza, haciendo coincidir y crecer ambas formaciones a la par. Este camino me ha enseñado que es palpable la necesidad de ampliar perspectivas y horizontes, considerando lo sensible y lo académico, lo reflexivo tanto en lo intelectual como en lo corporal. Así, las fronteras dicotómicas, binarias, se desdibujan con recorridos aparentemente disímiles y opuestos que en realidad están articulados y se complementan.

En 2016 comencé una investigación antropológica sobre el baile flamenco que concluyó en 2019 con mi tesis doctoral *Flamenco rizomático. Bailar entre mesetas de Sevilla, España, y Mérida, Yucatán*, la cual presenté en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Durante esos años tuve la oportunidad de hacer dos estancias de investigación en Andalucía y pude ampliar formalmente mi trabajo de campo en México.

Durante este intenso proceso pude constatar que los paradigmas y las teorías se fortalecen encontrando los caminos metodológicos adecuados, pues es importante

concebir los métodos en forma operativa, de acuerdo con los objetivos y fines de cada investigación. De esta manera, creemos que el antropólogo puede enriquecer el abanico

de preguntas y de herramientas cognoscitivas, así como afinar sus criterios de validez y confiabilidad, sin por ello abandonar la reflexividad como herramienta metodológica. Repensar estas cuestiones implica repensar ciertas naturalizaciones y concepciones teóricas, vinculadas a viejas querellas que algunas veces explícitamente, otras en una especie de inercia institucional tácita, afectan a nuestra disciplina (Apud 233).

La variedad de técnicas e instrumentos de investigación en la antropología es vasta y su elección dependerá del paradigma al que se adscriba cada trabajo. Éste puede ser cualitativo y/o cuantitativo. El trabajo de campo antropológico producirá, en uno de sus niveles de construcción de conocimiento, la etnografía, cuya especificidad cualitativa es la descripción. Ésta siempre estará permeada por la perspectiva teórica previamente elegida para la investigación, así como por las características e implicaciones de la persona que investiga. Es decir, la etnografía, a pesar de ser eminentemente descriptiva, está influenciada por una serie de factores a tomar en cuenta para posicionarse ante su lectura. Ya sea como técnica, enfoque o texto (Apud), podría considerarse que la etnografía constituye los cimientos de la antropología social. En ésta, la observación participante (con su correspondiente diario de campo) y la entrevista aparecen como las técnicas más representativas de recolección de datos en el trabajo de campo. Callejo menciona que los grupos de discusión son también un instrumento pertinente para estudiar sociedades cambiantes cada vez más complejas.

Pues bien, mi acercamiento al baile flamenco se adscribe a la tradición antropológica del trabajo de campo etnográfico. Muchos de sus aportes residen en la etnografía que resultó del trabajo de campo que hice en Sevilla, España, y Mérida, Yucatán, durante 2016 y 2017, respectivamente. Sin embargo, a pesar de ser etnográfico, no lo construí con las técnicas consideradas más representativas del mismo, es decir, la observación participante y la entrevista. Esto se debió a que para esta investigación elegí la metodología performativa como medio de acercamiento al campo. Para este tipo de metodología, la observación participante y la entrevista no son suficientes para el nivel de interacción e involucramiento requerido; por lo tanto, no fueron consideradas e incluso fueron, en lo posible, evitadas.

Respecto a las razones para la no consideración de la entrevista, intenté evitar el direccionamiento y la narrativa inducida desde mis propios parámetros y rol como investigadora; no obstante, en tres ocasiones fueron los mismos participantes de la investigación quienes propusieron ser entrevistados y yo accedí a hacerlo.

Ciertamente, hice observaciones registradas en un metódico, disciplinado y sistemático diario de campo; sin embargo, la observación realizada no fue participante, sino performativa. Ambos tipos de observación requieren la presencia de la antropóloga o del antropólogo *in situ* para acceder a la experiencia directa a través de una inmersión a la vez objetiva y subjetiva que incluya descripciones densas, partiendo desde las sensorialidades

y la afectividad. Ambos también requieren desempeñar ciertos roles locales para facilitar la comunicación entre la comunidad estudiada y el investigador, así como para permitirle a éste integrarse a una lógica que no le es propia (Guber). La diferencia entre ellos radica en que la observación participante se preocupa por la tensión entre mantener la distancia e involucrarse. ¿Por qué la observación performativa es más permisiva en ese sentido? Debido a su componente artístico y de creación.

Ya que mi investigación es sobre una práctica, además de cultural y comunitaria, artística, la metodología performativa resultó ser ideal para el acercamiento. Ésta, en conjunto con la reflexividad, puso sobre la mesa la importancia de los aportes de la subjetividad en la investigación, es decir, evidenciar los procesos de subjetivación en los que el cuerpo es el “medio donde las experiencias vitales se hacen posibles” (Caicedo 172). Esto representa, sin duda, una paradoja, ya que tradicionalmente la ciencia intenta eliminar cualquier asomo de subjetividad en la investigación. Sin embargo, sería bueno preguntarnos: ¿Qué tiene la subjetividad que aportar a la investigación?, ¿qué tan objetiva ha sido hasta el momento la ciencia?

Entonces, para el trabajo de campo, elegí diseñar e implementar una metodología performativa, la cual me permitió desarrollar una etnografía activa, y no contemplativa, mediante mi propio cuerpo bailante desde mis roles como alumna de baile flamenco y aprendiz de aficionada, a parte de las interacciones comunitarias propias. La idea fue, además de establecer actividades, roles y vínculos en y con la comunidad, incursionar en el entendimiento del baile flamenco desde mi propia experiencia corpórea y acceder directamente a los saberes de esta práctica en mi propio cuerpo. Por lo tanto, parte fundamental del trabajo de campo en esta investigación la dediqué a intentar aprender a bailar flamenco. Y digo expresa e intencionadamente “intentar” a modo de anuncio sobre mi encuentro con un baile, hasta hace muy poco, completamente desconocido para mí y sobre una diversidad digna de muchas investigaciones más.

Performatividad

La capacidad performativa implica un distanciamiento de la visión contemplativa, esta última tan acorde con la asepsia científica de la investigación. *Lo performativo* es un término polisémico, el cual se puede rastrear desde sus orígenes teatrales, pasando por los estudios narrativos, las perspectivas feministas y *queer*, hasta su potencial interpretativo de hechos sociales (Butler; Kosofsky; López; Pina-Stranger *et al.*). Se le asocia con las diferentes formas de arte, mayormente escénicas o catalogadas como *arte vivo* o *in situ* (Gallo) y *happening* o accionismo (López, *ibidem*), las cuales se consideran heterogéneas, subversivas, originales y novedosas. Dentro de ellas, claro está, la danza ocupa un lugar privilegiado

para acercarnos y abordar al cuerpo performativo en acción, en movimiento, a los fenómenos, a los procesos y a las prácticas sociales (Taylor; Falcó *et al.*). La danza y los cuerpos que generan conocimiento a través de sus movimientos nos sitúan en complejos entramados relacionales. Un acercamiento desde ahí nunca será lineal ni neutral.

En términos generales, lo performativo propicia las condiciones para lo cambiante, para la transformación a través de la acción. La investigación intenta aprovechar dichas características para establecer nuevas y diferentes formas de acercamiento, abordaje y entendimiento. Particularmente, trabajé lo performativo en esta investigación sobre el baile flamenco a nivel metodológico. Aclaro esto porque, debido a que el término performativo es polisémico, todo lo que toca también lo llega a ser. Es decir, la diversidad de investigaciones performativas es muy amplia y cada investigadora o investigador construye la suya de acuerdo con los ejes de su propia creatividad.

La investigación de observación performativa (Vargas) vino a afianzar la cualidad de mi acercamiento. Más allá de la observación participante que permite al antropólogo relacionarse con las prácticas y las personas de los fenómenos de su interés *in situ*, la observación performativa establece estas relaciones *in praxis*. Permite y exhorta a la persona que investiga a relacionarse desde dentro, ya no como un agente externo que participa en la coincidencia, sino como un agente activo en la práctica misma que explora. De esta manera, las relaciones que establecí con las personas participantes en la investigación tienen que ver con mi intensa participación en el mismo baile flamenco. Los roles que desempeñé fueron: turista, público general, aprendiz, alumna y compañera en clases, participante de fiestas (juergas y zambombas) y, en menor medida, fotógrafa (registro audiovisual) y *staff*.

Las investigaciones que trabajan con metodología performativa suelen hacer explícitos los debates alrededor de la dicotomía objetivismo/subjetivismo y de la crisis del modelo de ciencia occidental (Rodríguez; Gallo; Alvarado; Falcó *et al.*). Parten del supuesto de que actualmente vivimos transformaciones que desbordan saberes, prácticas y entendimientos, así como de epistemologías y sus métodos. De tal manera que las investigaciones que toman esto en cuenta se adscriben a la construcción de nuevas y emergentes formas de abordar las realidades con aportes concretos desde la implicación sensorial, política y afectiva. Más allá de aspectos estructurales, socioeconómicos, históricos o tradicionales, la potencialidad de lo creativo conforma la perspectiva de la investigación performativa. Esto en el ámbito metodológico, pero también a propósito y en consecuencia hacia lo teórico, corporal y dancístico, para el caso que aquí nos ocupa. La capacidad performativa implica un distanciamiento de la visión contemplativa.

Vargas Cetina y Ayora Díaz se preguntan si no toda investigación participante es investigación performativa. Mencionan que esta última es un tipo de investigación par-

participante con características propias que se podrían resumir en tres: a) incluye la realización, por parte de la antropóloga o el antropólogo, de producciones culturales en forma de actuaciones que se someten al juicio de un público local que trasciende el círculo cercano en el campo; b) dichas producciones culturales deben seguir cuidadosamente patrones locales preestablecidos y compartidos por los demás artistas o trabajadores, así como por el público, y c) los miembros del grupo performativo esperan que todos, incluyendo el antropólogo, reciban crítica o aplauso en forma reflexiva, es decir, exponerse al escrutinio local. Además, el antropólogo se somete durante largos periodos (al menos un año de trabajo de campo) a una rigurosa disciplina corporal y estética determinada por las ideas de los grupos locales; es decir, quien realiza investigación performativa corporeiza la cultura local. Cuando la observación participante resulta en un informe, la observación performativa deriva en un performance. La investigación performativa es una de las maneras en las que nos aproximamos lo más cercanamente posible a los puntos de vista de la gente local.

La performatividad en mi investigación se situó en la manera en que me acerqué al trabajo de campo antropológico, construyendo una metodología que, desde la observación, interacción, reflexión y autoexploración dancística corporal, abordó el baile flamenco.

La metodología performativa brinda la opción de hacer un replanteamiento epistemológico reflexivo que, desde diversos escenarios y perspectivas, reinvente, conmocione, sublime, construya y cree multiplicidad transdisciplinar. En suma, la apertura sensible de la investigación performativa en gran parte tiene como objetivo explorar, producir, reinventar y socializar conocimiento desde contextos y problemas específicos, para así tomar distancia de las certezas sociales y científicas. De ahí su carácter subversivo.

Reflexividad performativa

La investigación performativa está íntimamente relacionada con la reflexividad, que es el ejercicio crítico del quehacer del investigador como persona y ejecutante. La reflexividad pone a quien investiga, así como a lo que está investigando, en el ojo de su análisis por igual (Sisto). De tal manera que, en esta investigación sobre el baile flamenco, mi persona en todas sus dimensiones (nacionalidad, género, edad, momento de vida, roles, subjetividad, herramientas) está siempre presente y continuamente enunciada.

El cuerpo es esa entidad que comparte intensamente una relación dialógica entre la naturaleza y la cultura. Nos brinda la oportunidad de explorar holísticas conectividades y significaciones; la diversidad del cuerpo es también la diversidad de la cultura. De tal manera que ya no podemos ver el cuerpo como una parte de la persona, un componente

del individuo que detenta ciertos códigos, sino que el cuerpo es un complejo total que interactúa y hace interactuar, desde sus funciones biológicas hasta sus intensas afectividades (Fischer). El cuerpo que baila establece interacciones con múltiples líneas. Éstas se piensan, se sociabilizan, se expresan, se actúan, se experimentan, se recorren, se bailan; pues “nada es más misterioso, para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo. Y cada sociedad se esforzó, en un estilo propio, por proporcionar una respuesta singular a este enigma primario en el que el hombre se arraiga” (Le Breton 7-8).

Investigar mientras bailaba me brindó diversas experiencias reflexivas para entender el baile flamenco. Los conocimientos que adquirí en los diferentes formatos de aprendizaje de las escuelas, así como los que fui recibiendo a través de otras formas de saber (escénicas, festivas), conformaron un cuerpo relacional, interconectado. Si bien mi acercamiento al campo estuvo desde un principio permeado por una perspectiva teórica particular, el rizoma (Deleuze y Guattari), la puesta en práctica del baile flamenco desde mi cuerpo estableció un punto de partida performativo y reflexivo que, más que validarla, la enriqueció desde el acontecimiento, desde el movimiento y desde el mapeo. Al llevar a la acción el baile flamenco, mi experiencia con el mismo se modificó, multiplicándose en su heterogeneidad. No me sujeté a la idea que tenía de su práctica, sino que, al practicarla, me posicioné dentro de su red con todas las riquezas y complejidades que esto implica. Ángela Giglia apunta sobre este tipo de experiencias etnográficas que,

en cuanto práctica, la producción del saber científico se acerca por un lado, al arte, y por el otro, a la idea de “saber incorporado”, en el sentido literal de “saber con el cuerpo”, es decir, conjunto de prácticas inconscientes y automáticas que pasan por y se inscriben en el cuerpo, que hace precisamente que haya cosas que no se conocen con el intelecto sino “con el cuerpo” (157).

Establecí mi acercamiento al flamenco desde la acción; mi cuerpo se evidenció como verbo, adjetivo y circunstancial a la vez. La performatividad fue la propuesta y la reflexividad fue el lenguaje. La metamorfosis que mi propia persona fue experimentando durante los recorridos del mapeo en esta investigación también son parte importante de la reflexividad performativa. Después de comenzar con un desconocimiento prácticamente total de todo lo relacionado con el baile flamenco, me vi reconociendo cada uno de los palos aprendidos; también perdí el miedo a los complicados zapateados, disfruté los retos planteados en las secuencias— incluyendo nuevas tecnologías dancísticas como los zapatos flamencos o las castañuelas— y bailé sevillanas en medio de la feria de Sevilla.

Me sorprendí de mi molestia al escuchar desinformados aplausos de turistas en tablaos y al darme cuenta de que durante todo ese tiempo me había estado capacitando como aficio-

nada, distinguiendo variedad de bailes y estilos, y siendo incluida y apreciada en ciertos círculos flamencos en los que se me reconocía como “la mexitana”.¹ Todo esto me hizo trazar mi performatividad como un fructífero proceso de subjetivación, el cual posibilitó una reflexividad que llevó la experiencia vital al nivel del aporte epistemológico.

La metodología performativa fungió como catalizador de posibilidades a través de la acción, la creación y la invención. Acercarme al baile flamenco, no sólo desde la inmersión como foránea (cultural y dancísticamente hablando), sino desde el cuerpo que soy, me permitió conocerme y reconocermme a mí misma en movimientos lejanos, ajenos, y desde vínculos cercanos. Partir de la inmediatez de mi propio cuerpo y a su vez habitar la lejanía de lo ininteligible, de lo improbable, supuso la tarea de delimitar horizontes flexibles en sus fronteras. Los desequilibrios resultantes de dichos encuentros y convivencias brindaron generosos cuestionamientos sociales, corporales, históricos, estructurales y afectivos. Las diferencias entre lo interno y lo externo, lo propio y lo ajeno, lo cercano y lo lejano, se desdibujaban y a la vez se reconstruían en cada juerga, en cada movimiento, en cada espejo, en cada frustración, en los sonidos y sabores, en todos los desencantos, en la flagrante felicidad, así como en la evaporación del incontrolable lagrimeo. Además, el reconocimiento de las riquezas que me regalaron todos mis acompañantes en este proceso me hizo repensar la ética del involucramiento y apreciar, aún más, la generosidad de los encuentros, la inmensidad de la convivencia. Me hizo descubrir y reconocer potencialidades personales, dancísticas y antropológicas que confrontaron mis certezas. Por lo tanto, tal vez el entendimiento y el conocimiento “del otro” no esté tan fuera de nosotros mismos. Vale la pena apostar por lo que tiene que decirnos nuestro propio cuerpo (como sujeto de experiencia), nuestros propios movimientos y ritmos, para así poner atención en las afectaciones relacionales que de todo ello resulte. Dejarnos afectar por el otro, al tiempo de hacernos conscientes y responsables por lo que nuestra presencia afecta a los demás, es parte importante del aprendizaje performativo; es decir, confrontarnos en la reflexividad.

La performatividad, además de enriquecer y ampliar las perspectivas de investigaciones puntuales, así como de posicionar a la persona que investiga en un lugar sensible y reflexivo desde el cual pueda hacer aportaciones importantes al entendimiento de los procesos y prácticas a los que dedica su atención, también propicia las condiciones para que dentro de la comunidad académica se entretengan redes más cooperativas y creativas. Es decir, lo performativo puede trascender también de las maneras de hacer a las maneras de relacionarse en diferentes niveles: el investigador y los sujetos de su interés; los participantes de su investigación entre sí; el investigador desde el manejo del bagaje de su disciplina y hacia sus

¹ Acrónimo de mexicana y gitana.

aportaciones al mismo, así como las maneras en que socializa este conocimiento dentro y fuera de la comunidad académica.

Al compás de una pandemia

No puedo ignorar el hecho de que todo lo que tuve la oportunidad de vivir en esta afortunada investigación performativa es también ya parte de un repertorio histórico que rebasa por mucho lo personal. La pandemia mundial ocasionada por el COVID-19 ha trastocado todos los ámbitos de la vida en cada rincón de nuestro planeta. Por supuesto, el mapeo antropológico que recorrí se ha visto gravemente afectado y tendrá que pasar mucho tiempo antes de que podamos acercarnos al baile flamenco en toda la dimensión que le conocíamos.

Sin embargo, toda esta apocalíptica situación también ha creado nuevas maneras de conexión, creación y proyección debido a la necesidad propia del ser humano por seguir con su vida, y también a las características propias del flamenco rizomático. Por mencionar algunos ejemplos, son cada vez más los artistas flamencos que ofertan funciones vía *streaming* o están produciendo videodanzas para proyectarlas en diferentes plataformas digitales; las clases *online* se han disparado de una manera impresionante, ya sea vía Zoom, IGTV o cualquier otro medio al alcance en internet, y las reuniones virtuales festivas han permitido no perder por completo el contacto y seguir fomentando las afectividades.

Definitivamente, si mi investigación performativa la hubiera planteado durante esta aparentemente eterna cuarentena, las interacciones que me permitieron incursionar en el baile flamenco habrían sido muy distintas a como fueron entre 2016 y 2019, así como las reflexiones que detonaron. Pero este baile sigue demostrando amplias capacidades de mutación, lo cual hace que mi incursión antropológica, dancística y cultural al baile flamenco no se me antoje concluida y, muy al contrario, siga abierta a la performatividad y la reflexividad, ahora desde otras plataformas. Ya veremos qué nuevas interacciones y aportaciones pandémicas trae consigo, así como las opciones de reconstrucción de metodologías performativas que respondan a esta nueva normalidad.

Consideraciones finales

La antropología, con todas sus herramientas epistemológicas, puede brindar un amplio abanico de posibilidades para abordar demandantes necesidades emergentes de entendimiento. Éstas deben tener en cuenta la vinculación con diferentes disciplinas de las ciencias sociales, claro está, pero también con otros ámbitos que enriquezcan su exploración

y entendimiento. El arte, con sus dimensiones perceptivas, sensibles y de creación, puede aportar enriquecedoras maneras de hacer investigación que no solamente reproduzcan y perpetúen el oficio; sino que enfrenten, problematicen y comuniquen cualquier proceso social y cultural que se ocupe a la antropología. Esta es la principal razón de la importancia y de las riquezas de la metodología performativa, por la que lo cual la elegí y la construí para acercarme al baile flamenco desde mi cuerpo, mis carencias y mis inquietudes.

Mi investigación tuvo una duración de tres años, durante los cuales nadie podría decir objetivamente que es posible convertirse en un experto en baile flamenco, ni en la investigación ni en el baile en sí. Mi abordaje no buscaba una profundidad hacia las raíces del fenómeno porque se movió rizomáticamente en horizontal (Deleuze y Guattari). En vez de un estudio en profundidad, realicé un acercamiento en intensidad. La especialización tan valorada en los estudios de flamencología no era uno de mis objetivos. Mis aportes a la epistemología flamenca tienen que ver más con las riquezas de la investigación performativa y la reflexión rizomática que con el conocimiento y dominio de toda su genealogía. El acercamiento performativo posibilitó las experiencias apreciativas y dancísticas necesarias para abordar y entender un fenómeno social y cultural de la envergadura del baile flamenco en la intensidad de su desenvolvimiento contemporáneo.

Lejos de pretender una asepsia científica, la reflexividad y la performatividad ponen sobre la mesa un nivel más amplio, profundo y transparente del acercamiento. Demandan hacer explícitas, no solamente las dimensiones ontológicas, epistemológicas y metodológicas, sino también las éticas y las políticas. Solicitan explicitar las maneras y los momentos en los que se investiga (para qué, por qué, para quién, desde dónde); los aciertos, las carencias, el cómo nos relacionamos con el otro, el cómo escribimos al respecto y el cómo entretejemos un nosotros. Estas son mis preocupaciones detrás de la curiosidad por el baile flamenco.

Fuentes consultadas

- Alvarado, Sara, *et al.* "La hermenéutica ontológica política o hermenéutica performativa: una propuesta epistémica y metodológica". *Nómadas*, núm. 40, 2014, 206-219 pp., <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105131005014.pdf>, consultado el 20 de diciembre de 2021.
- Apud, Ismael. "Repensar el método etnográfico. Hacia una etnografía multitécnica, reflexiva y abierta al diálogo interdisciplinario". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 16, 2013, 213-235 pp., <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/antipoda16.2013.10>, consultado el 20 de diciembre de 2021.

- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1991.
- Caicedo, Alhena. "Aproximaciones a una antropología reflexiva". *Tabula Rasa*, núm. 1, 2003, pp. 165-181, <https://revistatabularasa.org/numero-1/Acaicedo.pdf>, consultado el 20 de diciembre de 2021.
- Callejo, Javier. "Articulación de perspectivas metodológicas: Posibilidades del grupo de discusión para una sociedad reflexiva". *Papers. Revista de Sociología*, núm. 56, 1998, 31-55 pp., <https://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n56/02102862n56p31.pdf>, consultado el 20 de diciembre de 2021.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Falcó, Margarita, *et al.* "De la investigación cuantitativa a la investigación performativa: investigar en danza". *El Artista*, núm. 13, 2016, 187-213 pp.
- Fischer, Michael. *Anthropological Futures*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Gallo, Luz Elena. "Una didáctica performativa para educar (desde) el cuerpo". *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, vol. 39, núm. 2, 2017, 199-205 pp.
- Giglia, Angela. "Pierre Bourdieu y la perspectiva reflexiva en las ciencias sociales". *Desacatos*, núm. 11, 2003, 149-160 pp.
- Guber, Rosana. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Kosofsky, Eve. "Performatividad queer. *The Art of the Novel* de Henry James". *Nómadas*, núm. 10, 1999, 198-214 pp.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Traducido por P. Mahler, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- López, Norberto. "Lo performativo como término metodológico significativo en la investigación artística de los procesos de interpretación vocal o instrumental: Un primer estudio a partir de los libros de la Biblioteca de la Universidad de la Rioja". *Sinfonía virtual*, núm. 23, 2012, 1-43 pp.
- Rodríguez, Edgar. "Ciencia social performativa: Alcances de una alternativa metodológica". *Nómadas*, núm. 29, 2008, 142-154 pp.
- Pina-Stranger, Álvaro, *et al.* "Estrategias académicas de inserción científica: una propuesta metodológica para el estudio de las reivindicaciones epistémicas en los artículos de investigación". *INNOVAR. Revista de Ciencias Administrativas y Sociales*, vol. 23, núm. 48, 2013, 67-82 pp.
- Sisto, Vicente. "La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea". *Psicoperspectivas*, vol. 7, 2008, 114-136 pp., <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/54>, consultado el 20 de diciembre de 2021.

Taylor, Diana. *Performance*. Traducido por Abigail Levine, Durham: Duke University Press, 2016.

Vargas, Gabriela. "Interpretación, presentación y representación: modos performativos en la trova yucateca". *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, 47-58 pp., <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/810>, consultado el 20 de diciembre de 2021.

Vargas, Gabriela y Steffan Ayora. "La investigación performativa en el trabajo de campo antropológico". *Diario de campo*, núm. 6-7, 50-54 pp., https://www.researchgate.net/publication/286456604_Vargas_Cetina_Gabriela_y_Steffan_Igor_Ayora_Diaz_2015_La_Investigacion_performativa_en_el_trabajo_de_campo_antropologico_Diario_de_Campo_3a_epoca_n_6-7_pp_50-54, consultado el 20 de diciembre de 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Testimonio

Promoción de lectura para estudiantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana

Astrid del Carmen Hernández Aguilar*

* Universidad Veracruzana, México.
e-mail: pastrid75@gmail.com

Recibido: 10 de agosto de 2021

Aceptado: 19 de enero de 2022

Doi: 10.25009/it.v13i21.2706

Promoción de lectura para estudiantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana

Resumen

De noviembre de 2020 a febrero de 2021 se realizó un taller en modalidad virtual dirigido a estudiantes de danza contemporánea de la Universidad Veracruzana, con el objetivo de promover la lectura como herramienta útil para su quehacer. El presente testimonio da cuenta de la experiencia, obstáculos y aprendizajes obtenidos en dicho taller tanto por el grupo que conformó la intervención como por la promotora de lectura en formación.

Palabras clave: lectura; danza; promoción; universidad; educación; artes escénicas.

Promoting Reading Skills to Dance Students of the Veracruzana University

Abstract

Between November 2020 and February 2021, students of the Veracruzana University's Department of Contemporary Dance were offered a virtual course to promote reading as a tool to support their academic activities. This testimony relates the experience, obstacles and insights gained during this project, both by students and the teacher-in-formation of reading promotion.

Keywords: reading; dance; promotion college; education; performing arts.

Promoción de lectura para estudiantes de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana

Introducción

Fundada el 2 de octubre de 1974, la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana (UV) fue la primera, a nivel nacional, en ofrecer el título de licenciatura; por ello, es pionera en la profesionalización de la danza contemporánea. Desde sus orígenes, en sus planes de estudio ha contemplado experiencias educativas teóricas que incluyen las exigencias propias de una carrera de artes escénicas. Sin embargo, se ha detectado que la lectura no es una práctica frecuente entre sus estudiantes. Conviene aclarar que algunos alumnos que provienen de otras carreras, especialmente del área de humanidades, tienden a leer más que sus compañeros. También hay quienes provienen de una familia que procuró su hábito lector, pero son los menos.

Con la intención de probar que la lectura puede ser una herramienta útil y placentera para los futuros profesionales de la danza, se propuso un taller de lectura que, debido a la pandemia por COVID-19, se llevó a cabo en modalidad virtual. Esta intervención forma parte de las estrategias que conforman el proyecto personal realizado como estudiante de la Especialización en Promoción de la Lectura de la UV. Dicho posgrado tiene, como objetivo principal, la formación de especialistas con herramientas teóricas y metodológicas que puedan contribuir al desarrollo de la lectura. A continuación, se presentan los aspectos más relevantes de la intervención.

Antecedentes

Existen estudios internacionales de casos exitosos en los que se han vinculado danza y literatura para incentivar y mejorar hábitos de lectura y escritura (Jusslin y Höglund, 2020). En

años recientes también hubo dos intervenciones dirigidas a la población estudiantil de danza de la UV.

El primero de ellos, *Danzas literarias*, de Pedraza Nambo (2018), tuvo como objetivo la promoción de la lectura entre estudiantes de nivel propedéutico (ahora nivel técnico) y licenciatura de la Facultad de Danza. Las estrategias planteadas para lograr su propósito fueron lectura en voz alta, lectura en atril, lectura en silencio, así como proyección de imágenes y videos para complementar. Resalta el interés de Pedraza Nambo para que, al compartir textos literarios con los estudiantes, estos hallaran una fuente más para la inspiración de creaciones coreográficas. Su intervención también tenía el propósito de contribuir a la ampliación del bagaje cultural de los estudiantes de danza de la UV.

Otro de los trabajos consultados para la elaboración de este proyecto de intervención es el de Luna Larios (2019). Su objetivo era promover la lectura por placer entre los estudiantes de la facultad, así como suscitar la reflexión entre los mismos acerca de su quehacer dancístico. Para ello, implementó un taller de lectura dialogada. Cada sesión estuvo guiada por tres actividades principales: (a) la lectura de textos literarios, (b) el diálogo acerca de las lecturas, y (c) escritura por parte de los estudiantes. También recurrió a entrevistas y cuestionarios diagnósticos para la recopilación de información.

Como uno de los principales obstáculos de la intervención, Luna Larios identificó la interrupción de la misma. Esto fue ocasionado por el período vacacional y porque, al concluir este, los participantes estaban enfocados en la preparación de su examen de ingreso a la licenciatura. Lo anterior consumía la mayor parte de su tiempo y, por eso, según el autor, el taller de lectura tuvo que finalizar. También indica que los textos de mayor complejidad provocaron reacciones menos favorables entre el grupo. De acuerdo con sus resultados, hay una relación entre el entusiasmo que puede generar un texto y el nivel de comprensión del mismo. De todas formas, insiste en que el factor más determinante fue la asistencia.

El taller

Esta intervención contó con la aprobación de la directora de la Facultad de Danza, la doctora Nahomi Bonilla Sainz, quien apoyó en la difusión de la convocatoria y permitió que esta se compartiera en las redes sociales de la institución. Como se mencionó, las sesiones se llevaron a cabo de manera virtual a través de la plataforma Zoom. Este fue el primero de los cambios que se realizaron a la propuesta inicial, la cual contemplaba la integración de ejercicios de improvisación que quedaron descartados.

A lo largo del taller, continuamente se realizaron ajustes de fechas y horarios para cada sesión. Esto tuvo la intención de contar con la asistencia de la mayoría de las participan-

tes. Como parte de la estrategia general de intervención, se diseñó una cartografía lectora para la cual se eligieron textos que mostraran la amplitud de géneros literarios mediante los cuales se puede establecer una relación con la danza. La intención también era diversificar las lecturas y que trataran temas relacionados con danza, cuerpo, movimiento o arte en general. Debido a la duración de las sesiones y del taller, se leyeron en su mayoría poemas y cuentos. Todos los textos se escanearon y se enviaron en formato PDF al correo personal de cada participante.

La dinámica de las sesiones era usualmente la misma: se daba la bienvenida a las participantes, se introducía al texto que correspondiera y se proporcionaba información sobre las autoras o autores, se leía grupalmente en voz alta y se procedía al diálogo, casi siempre a partir de preguntas previamente elaboradas. En algunas ocasiones se realizaban ejercicios sencillos de redacción. Además de textos, en la mayoría de las sesiones se recurrió a materiales audiovisuales para facilitar y complementar la experiencia lectora.

Breve caracterización del grupo de participantes

A partir de la difusión del cartel de la convocatoria, 14 personas pidieron informes, todas pertenecientes al género femenino. Diez de ellas se inscribieron, pero únicamente ocho asistieron a las sesiones, algunas con mayor regularidad que otras. La pluralidad del grupo era evidente no solo por pertenecer a distintas generaciones y a diferentes rangos de edad (la menor de las participantes tenía 17 años y la mayor 32), sino por provenir de contextos diversos, mismos que se reflejaban en su percepción de la danza, de la lectura y de la literatura.

También se diferenciaban en los motivos por los cuales habían decidido inscribirse al taller. La mayoría tenía interés por abordar la danza desde otra perspectiva. Algunas, que me conocían por haber estudiado en la facultad y por participar en foros, charlas y coloquios sobre danza, tenían curiosidad por saber cuáles eran mis referentes literarios y sentían afinidad por mi forma de pensar. Otras querían retomar el hábito de la lectura, cuya práctica veían disminuida desde que ingresaron a la facultad. Había quienes sí acostumbraban leer de manera frecuente y por voluntad propia, pero querían ampliar su acervo literario.

Cinco de ellas habían cursado la licenciatura en otras carreras, pero solo dos habían concluido sus estudios. Las dos integrantes más jóvenes cursaban el primer año del nivel técnico y una de ellas aún estudiaba el bachillerato. Casi todas se estaban especializando (o tenían la intención de hacerlo) en el perfil de intérprete, a excepción de dos de ellas. La primera, quien fue una participante destacada no sólo por tener el mayor número de

asistencias y actividades realizadas, sino por la evolución de sus comentarios y reflexiones, estaba cursando el perfil de danza educativa. La segunda, cuyo nivel de asistencia fue menor, se encontraba concluyendo la licenciatura en Letras Españolas, también en la UV, y manifestó su deseo de dedicarse a la investigación de danza. Ambas coincidían en la importancia de integrar a su quehacer dancístico prácticas más asociadas a lo teórico, como la lectura.

Obstáculos

Las inasistencias fueron la principal dificultad para el desarrollo del taller. Los principales motivos para que esto ocurriera, de acuerdo con los comentarios de las participantes, fueron la fatiga virtual y las fallas tecnológicas. Entre estas últimas se identificaron mala o nula conexión a internet, la falta de un dispositivo electrónico con lo necesario para conectarse (computadora, laptop, *tablet* o celular) y que no hubiera luz en sus viviendas.

La primera sesión contó con el mayor número de asistencias (ocho participantes). No hubo otra sesión en la que se contara con tantas participantes; de hecho, el número descendió hasta que, en las últimas tres sesiones, solo se conectaron dos personas. En la sesión siete hubo solo una. Siempre se enviaba un correo a las estudiantes para que confirmaran su asistencia y corroborando que aún estaban en posibilidades de reunirse en el horario establecido previamente. Se reiteraba la posibilidad de realizar un ajuste a fechas y horas de las sesiones, en caso de que la mayoría no pudiera presentarse. Sin embargo, eran pocas las que respondían a los mensajes.

En varias ocasiones, debido a la incertidumbre por la inasistencia de las estudiantes, se les enviaba un correo para preguntar si todo estaba en orden, pero no se obtenía respuesta. Sin embargo, al realizar las entrevistas finales, algunas confesaron que, además de los motivos de inasistencia expresados en sus mensajes, les avergonzaba no haber leído el texto acordado para comentar en la sesión. Esto último a pesar de que se les animó explícitamente a conectarse a las reuniones, aunque no hubieran leído, pues en todas las sesiones hubo lectura grupal en voz alta.

Reflexiones y recomendaciones

Actualmente, la Consejería Estudiantil de la Facultad de Danza convocó a los alumnos a formar comunidad a través de la formación de distintos clubes. Una de las participantes del taller propuso la creación de un club de lectura dirigido por los estudiantes, para lo cual

solicitó una charla entre los interesados y yo. Todo esto con la finalidad de hacer recomendaciones a partir de la experiencia del taller y de lo que compartieron las participantes en entrevistas finales.

Aunque la decisión de hacer un taller en modalidad virtual se debió únicamente a las circunstancias, este fue el principal obstáculo que las participantes identificaron para el aprovechamiento del mismo. Todas manifestaron el deseo de tomar otro taller similar en modalidad presencial. Sin embargo, se recomienda que quien desee realizar una intervención similar a través de plataformas virtuales considere invertir en la adquisición de un buen equipo de cómputo y de sonido. El uso de distintos materiales auditivos y sonoros demostró ser una herramienta útil para captar la atención e interés de las participantes y para demostrar que la lectura no es una actividad reservada para los textos e, incluso, que estos pueden tener un fin práctico en la escena.

De acuerdo con mi experiencia como egresada de la Facultad de Danza y también atendiendo a los comentarios de las participantes, es una constante que los estudiantes abandonen talleres o actividades extracurriculares que, aunque estén relacionadas con sus clases o práctica escénica, no son de carácter obligatorio, en el sentido de que no hay repercusiones en sus calificaciones. Ejemplos concretos son las clases de pilates –se ofertaban en el gimnasio acondicionado para ese tipo de entrenamiento–, un taller gratuito de danza terapia impartido por una egresada de la Facultad de Danza UV, dos intervenciones de lectura anteriores a esta y un brevísimo curso gratuito de nutrición en el que la nutrióloga, también egresada de danza, ofrecía un plan de alimentación personalizado, así como seguimiento por dos meses a quienes se animaran a participar. A este último llegaron únicamente cuatro personas.

¿Por qué pocos estudiantes muestran interés? ¿Por qué los que se inscriben dejan de asistir? En el caso de este taller, hay varias respuestas para ambas preguntas. Se mencionó que todas las personas que pidieron informes y se inscribieron fueron mujeres. La mitad de ellas admitió que uno de sus motivos para tomar el taller era la persona encargada de impartirlo. Esto se debía a dos razones:

1. Ubicaban a la tallerista como egresada de la facultad que, en su etapa de estudiante, participaba en foros y charlas y les agradaba su manera de expresarse, por lo que imaginaban que el taller sería interesante y divertido.
2. Conocían la postura antipatriarcal de la tallerista, debido a sus publicaciones en redes sociales (Facebook e Instagram), lo que generaba curiosidad por conocer cuáles eran sus referentes literarios y si estos tenían relación con su forma de pensar.

El hecho de que cuatro participantes estuvieran familiarizadas con la actividad en redes de la tallerista tuvo la ventaja de que se animaran a formar parte del proyecto por

identificar ciertas afinidades con su visión de la danza y del feminismo. Sin embargo, también pudo haber desalentado a la población estudiantil masculina. A las estudiantes les entusiasmó desde la primera sesión descubrir que todo el grupo estaba conformado por mujeres y que en mayor o menor medida tenían inquietudes sobre perspectiva de género, sin necesariamente asumirse feministas de ningún tipo. Esto facilitó la creación de un ambiente de confianza, donde cualquier reacción emotiva estaba permitida y era reconocida, un espacio en el que podían expresarse sin censura alguna e, incluso, pedir asesoría informal para realizar algunos trabajos escritos que debían entregar en algunas de sus materias.

Por otra parte, esto permite cuestionarse si otro de los prejuicios sobre la lectura es que se trata de una actividad fácilmente asociada a lo femenino, en el sentido de que convencionalmente prevalece una idea de que las mujeres son más tranquilas, pasivas e incluso calladas. Al inicio de este trabajo, se planteó que quizá lo que generaba distancia entre personas que ejercían una actividad cuya fortaleza era el trabajo práctico, físico y corporal era que no consideraban evidente la relación con actividades como la lectura, que está vinculada al trabajo teórico, intelectual o mental. Por este motivo, dos egresadas de la Facultad de Danza, a quienes se les compartió el desarrollo de este proyecto, sugirieron que para futuras intervenciones se organicen charlas con profesionales de la danza que tengan una opinión favorable sobre la lectura y puedan compartir cómo se ha relacionado con su quehacer práctico.

Así como no hay una sola manera de bailar, no hay una sola forma de leer. Mientras que el aprendizaje y la práctica de la danza, profesional o no, se realiza en compañía de otras personas, usualmente la lectura es una actividad que se lleva a cabo en soledad, de manera individual. Para las participantes que estaban menos habituadas a leer, las desmotivaba hacerlo por su cuenta. Por eso se concluyó que son sumamente necesarios espacios donde se lean en conjunto o donde se acuerde leer el mismo material y que se comente con otras personas. El acompañamiento y la socialización demostraron ser factores importantes en la motivación para asistir al taller y para expresar puntos de vista. Prueba de ello es que algunos de los textos preferidos por las participantes fueron leídos en las sesiones más concurridas.

Por otro lado, ¿cómo motivar a personas que no tienen referentes de la persona que llevará a cabo una intervención de lectura? Posiblemente compartiendo la selección de textos que se pretende abordar, así como la dinámica de las sesiones. En este punto, es importante hacer énfasis en que los textos deben estar vinculados con la danza, ya sea porque la traten como una temática central o porque existe la posibilidad de reflexionar sobre la práctica de este arte que, como se ha dicho antes, también tiene una dimensión social, política, institucional e histórica.

Otra recomendación es recurrir al apoyo de los docentes de la Facultad de Danza. De hecho, las dos participantes más jóvenes, estudiantes del nivel técnico, se animaron también cuando dos de sus profesoras recomendaron a su grupo que tomaran el taller. Cabe señalar que estas profesoras ocupan textos para apoyar a sus materias, que están principalmente enfocados al entrenamiento corporal e interpretativo. También es necesario apuntar que los textos sobre danza que las alumnas afirmaron conocer, antes de tomar el taller, fueron leídos para la clase de Taller de Orígenes de la Danza y el Movimiento, experiencia educativa a cargo de una de las profesoras aquí mencionadas.

Es evidente que los docentes pueden ejercer una enorme influencia en sus estudiantes, por lo que quizá convenga dirigir también una intervención de lectura enfocada a profesores de danza. Al plantear el taller de lectura a la directora Bonilla Sainz, ella preguntó si los docentes podrían tomarlo, idea que no se llevó a cabo porque había la instrucción de delimitar el proyecto de intervención.

Fue un acierto elegir textos que abordaran danza, arte y cuerpo porque captaron la atención de las participantes. Aunque en general apreciaron la variedad de géneros, una de las estudiantes recomendó una organización diferente de los textos y que tanto la extensión de estos como su complejidad fuera progresiva al avanzar el taller. Faltó incluir el formato de audiolibro.

Otra recomendación para mejorar las actitudes hacia la lectura fue recalcar, en cada sesión, que la experiencia de leer textos no sustituye a la práctica física y las sensaciones corporales, sino que pueden enriquecerse mutuamente. Esto contribuyó a que las participantes amplificaran su percepción de lectura, literatura y danza. Hay que insistir en que es necesario incentivar la lectura, no sólo de textos, no sólo de libros, no sólo de literatura.

Aunque la opinión del grupo respecto al taller fue favorable, hubo participantes que, al concluir este, se mostraron más entusiasmadas por los resultados. Dos meses después de finalizar el taller, una de ellas invitó a la autora de este trabajo a dar una charla sobre danza y literatura como parte de los eventos organizados por la facultad para celebrar el Día Internacional de la Danza. La misma participante ha sugerido la creación de un club de lectura y propuso que se conversara con la tallerista para organizar esta iniciativa que se suma a otras inquietudes de los estudiantes que tienen interés por fortalecer las relaciones entre la comunidad estudiantil de danza de la UV. Es decir, al menos una de las participantes considera a la lectura como un medio para conseguir otros fines y como una actividad que se puede compartir con otras personas con objetivos e intereses en común.

Fuentes consultadas

Jusslin Sofia y Heidi Höglund. "Arts-based responses to teaching poetry: a literature review of dance and visual arts in poetry education". *Research in dance education*, vol. 22, núm. 3, 2021, 250-268 pp.

Luna Larios, R. C. *Leer la danza: lectura literaria para contribuir a la reflexión en torno a la danza*. Trabajo recepcional de Especialización en Promoción de la Lectura, Universidad Veracruzana, 2019.

Pedraza Nambo, T. A. *Danzas literarias: hacer de la literatura un oasis para la Imaginación*. Trabajo recepcional de Especialización en Promoción de la Lectura, Universidad Veracruzana, 2018.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI

Abel Rogelio Terrazas*

* Universidad Veracruzana, México
e-mail: ablete7@hotmail.com

Recibido: 29 de agosto de 2021

Aceptado: 17 de diciembre de 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2707

Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI

Romera Castillo, José (Ed.). *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, 2020, 347 pp. ISBN: 978-84-1337-559-5.

La amplia experiencia del Centro de Investigación de Semiótica Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) es recogida en este libro (Imagen 1) y es gracias al editor, profesor, investigador y director del Centro, José Romera Castillo.¹ Este volumen es la cúspide articuladora de proyectos anteriores y agendas de investigación procedentes de España, Francia y Latinoamérica. Su importancia consiste en trascender la revisión temática del deporte en las obras dramáticas, lo cual se logra con el empleo de principios metodológicos, filosóficos y teóricos capaces de alimentar la reflexión sobre la práctica teatral. ¿Podríamos plantear la cuestión a la inversa, que el teatro nutra la reflexión sobre el deporte? Por supuesto, los estudios de dramaturgos e investigadores constituyen un puente: sus observaciones y experiencias nos permiten comprender las dimensiones performativas y espectaculares como hilos que en ciertos momentos se conectan y, en otros, siguen rumbos distintos. En todo caso, el esfuerzo editorial presenta la oportunidad de integrar estas dimensiones de la experiencia humana –teatro y deporte– desde la perspectiva de sus hibridaciones.

La sección 1, titulada “Panoramas”, está compuesta por cuatro contribuciones integrales de la relación entre ambos. En el artículo “Del estadio al escenario”, Jerónimo López Mozo permite reflexionar la tematización del fútbol y otros deportes en el interior de las obras,

¹ Para ampliar la información acerca de las actividades del Centro, dependencia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), puede consultarse la página web <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>, donde además se encontrarán rubros como “Literatura, Teatro y Cine”, entre otros (consultado el 24 de agosto de 2021).

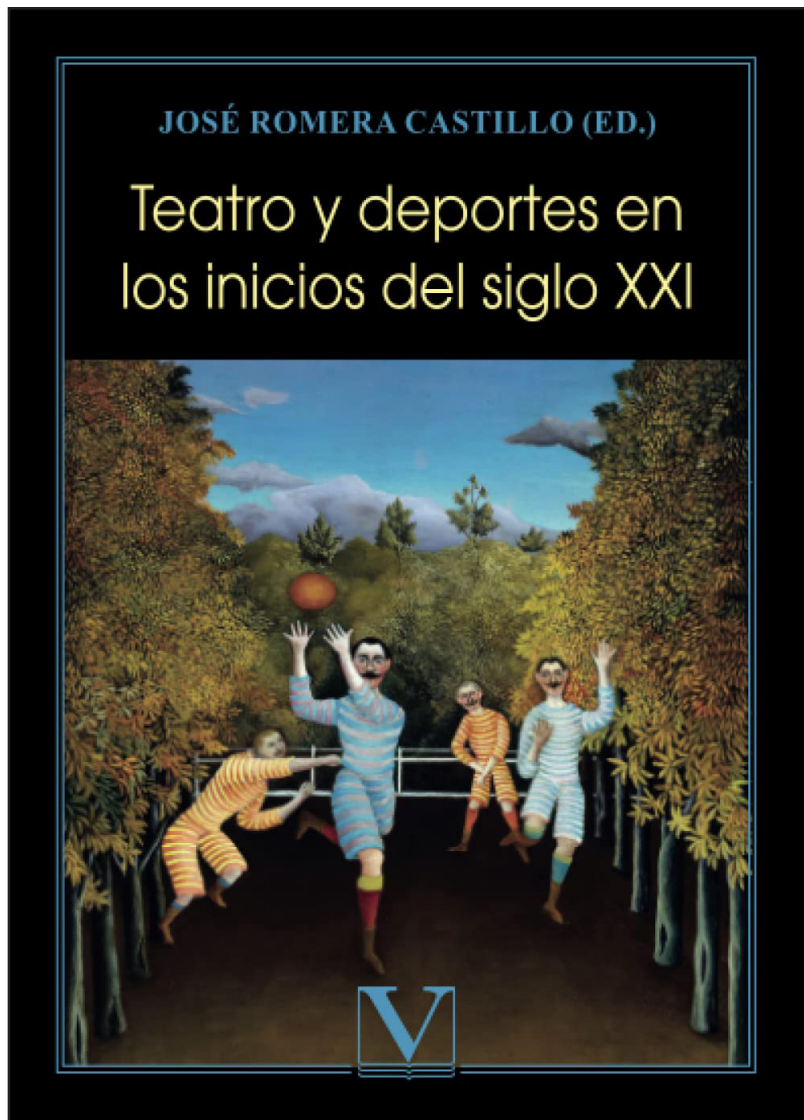


IMAGEN 1. *Teatro y deportes en los inicios del siglo XXI*. Romera Castillo, José (Ed.). Madrid: Editorial Verbum, 2020, 347 pp.

así como problematizar la estructura del drama en función de los parámetros del pensamiento deportivo. Por su parte, Eduardo Pérez-Rasilla localiza, en “La fascinación por el deporte en la escena española actual. Paradigmas, personajes y situaciones”, un modelo diferente de personaje en la década de 2010 en adelante, configurado “como hombre común, despojado de la aureola del héroe y también del resentimiento o de la ambición”, marcado por un hiperrealismo costumbrista o con una mezcla de aspectos maravillosos (79). En la misma sección, Felix Estaire propone una organización sobre el análisis del teatro desde

la estructura del deporte, en “Dramaturgia vs deporte, un combate imaginado”; Nerea Aburto González, en “Deporte en el teatro vasco en la última década (2010-2020)”, acota la presencia del deporte en el teatro vasco de la última década del siglo XX. La lectura del libro encontrará elementos significativos de estos panoramas reflejados con mayor detalle en las secciones siguientes.

En la sección 2 –“Fútbol”–, Jorge Dubatti hace una importante contribución desde la filosofía del teatro y el teatro comparado. En su análisis de lo masculino, en *Con el cuchillo entre los dientes*, de Diego de Miguel, se presenta las incontables expresiones del machismo refractadas en la obra, como un tipo de masculinidad no hegemónica, sino pluriversa, múltiple y fascinante (147). Aclara que, en el mundo dramático recreado, “ciertos rasgos negativos de estos hombres” no son exclusivos de los varones (148), pues se tratan con un tipo de distanciamiento brechtiano cuyo objetivo es mostrar la masculinidad “sin demonizarla” desde la cosmovisión de los “machos” (149). Dubatti acude al testimonio y explicación del espectáculo por parte de Diego de Miguel para advertir que se trata de una diversidad de discursos en torno a la masculinidad y no de una visión monolítica del macho (150-152). El crítico argentino pondera la conversión de *Con el cuchillo entre los dientes*, conforme avanza la trama: de comedia a una sátira punzante, con el objetivo de promover alternativas de sociabilidad exigidas en la mente del espectador, a nivel local y mundial.

Dos aportaciones seguidas, de Jorge Eines –“Los polos se derriten. *El Trinche* no”– y José Ramón Fernández –“Jugar a la pelota”–, observan las ideas de la obra creada en coautoría, *El Trinche*, como un modo de homenaje al futbolista Tomás Felipe “El Trinche” Carlovich, su modelación en escena, en memoria y como evocación filosófica. Eines destaca la configuración dramática de la obra en una tradición hartamente compleja: la del teatro mismo como forma de vida. Fernández, por su parte, compara a los futbolistas famosos con héroes trágicos manipulados por los dioses de la mercadotecnia; mientras “El Trinche” era al revés: una lección de felicidad vital y ejemplo del placer de jugar, opuesto a la fama que, en la obra, aparece encarnada en otro personaje. También contribuyen al estudio de la relación entre teatro y fútbol, Carlos Dimeo –“Teatros invisibles: postteatralidad y transteatralidad en la figura de Diego Armando Maradona”– y Enrique Mijarez Verdín –“El mundo unido por un balón de fútbol: *Right Now* (Ahora), de Rafael Jaime Moreno”–.

En la sección 3, “Fútbol femenino y natación”, el artículo de Itziar Pascual Ortiz –“Eudy Simleane, una futbolista inspiradora”– ofrece una pintura vívida de la deportista Eudy Simleane y de la conversión de su profesión en una visión del mundo que, desde el punto de vista de la dramaturgia, configuró su obra *Eudy*. La premisa de Pascual Ortiz es que la reseña y la autobiografía son formas inherentes del quehacer de las dramaturgas, a la hora de recuperar procesos de creación, para compartir su sensibilidad con espectadores y lectores. Mostrar de qué modo el lenguaje teatral y el deportivo se imbrican y mime-

tizan es uno de los objetivos de Ana Prieto Nadal en “Fútbol y feminismo en la escena reciente: *Playoff*, de Marta Buchaca y *La partida*, de Vero Cendoya”, donde estudia dos obras feministas del teatro contemporáneo. El comentario crítico de Prieto Nadal sobresale por realizar el análisis del espectáculo en los niveles ideológico y poético: el teatro como espacio de negociación y el fútbol como un ámbito específico donde es posible generar otra visión de los cuerpos y la feminidad.

Ma. Pilar Jodar Peinado propone en “El escenario deportivo como espacio dramático en *Playoff*, de Marta Buchaca y *Bajo el agua*, de Mar Gómez González” el concepto de espacio como crítica de los modos de asociación entre lo masculino y lo femenino en el estudio de las obras, cuyas coordenadas de análisis son arriba/abajo, adentro/afuera. Jodar Peinado propone un ángulo crítico coincidente: los aspectos caracterizadores; al mismo tiempo, en otros, también fundamentales, encuentra diferencias: explorar, por un lado, la cosificación del cuerpo de las mujeres en la natación y, por otro, adentrarse en sus mundos íntimos mediante el monólogo cruzado. Asimismo, el artículo “*Goal!* o la dramatización del fútbol” de Agnès Surbezy es un interesante ejercicio de refracción del libro *Goal! Foot en scène*, publicado en Francia en 2019, donde aparecen trabajos de dos autores hispanohablantes. Se trata de una refracción, porque el diálogo pone en perspectiva los estudios hispánicos y la importancia de sus reflexiones, características y aportes. Así, pues, la concepción del fútbol desde la dimensión performativa de la palabra constituye el punto de partida para el análisis de *Las niñas juegan fútbol*, de Amaranta Osorio, y *Los niños vienen al mundo gritando gol*, de Lola Blasco. Suberzy ejemplifica su estudio con parlamentos ricos en performatividad y en capacidad de emitir información significativa de la diégesis, la caracterización de los personajes y la evocación del contexto de la obra: partidos que no podemos ver, pero sí imaginar. Ambas dramaturgas y sus obras, puestas en perspectiva frente al resto de los estudios del volumen *Foot en scène*, coinciden en la performatividad de la palabra al escenificar el deporte, en sus evocaciones e interpelaciones hacia lo social y, por supuesto, en el hecho de representar a dos dramaturgas sobresalientes en el ámbito mundial.

Susana Báez Ayala articula, en “Violencia de pareja en finales futbolísticas: *Duodécimo*, de Virginia Hernández”, el concepto de hipertextualidad y analiza este drama cuyo significado crucial es la diversidad de códigos de lenguaje y la triangulación espacio-actor-espectador (243). Con el fin de observar las capas de la puesta en escena de la violencia, dispone de una visión general de sus manifestaciones en los deportes y en la fiesta popular. Ante esto, el teatro se recupera como una visión organizada capaz de increpar a la sociedad, de hacerla sentir y vivir las realidades y las vicisitudes de los personajes. El concepto de grotesco, de cuño bajtiniano, le permite a Báez Hernández auscultar la obra dramática con el objetivo de percibir críticamente la porosidad del discurso hegemónico del patriarcado y su visión monológica (248). El procedimiento metodológico de Báez

Hernández en *Duodécimo*, por tanto, recoge elementos intertextuales ligados por el tema de la violencia de género en cuatro niveles: lenguaje, homofobia, hipersexualización y violencia del público futbolero.

En las últimas secciones –“4. Atletismo”, “5. Ajedrez” y “6. Boxeo”– se examinan las dinámicas compositivas de obras dramáticas que han generado estéticas singulares. En los estudios de Eva Hibernia, “Crimen y necesidad como motores en mi obra *La carrera*”, y en los de Olivia Nieto Yusta, “*La carrera* de Eva Hibernia. Una lucha por la vida”, se explora el umbral del inconsciente para la elaboración de una obra y la extralimitación de lo indecible en el verbo (261); conocimientos de psicología y metafísica le permiten a Hibernia adentrarse en el autoanálisis de la obra, en todos los sentidos poéticos desbocados, y convocar así la entraña del arte dramático: la pregunta (262). *La carrera*, advierte Hibernia, enuncia un crecimiento hacia adentro; avanzar significa, en la obra, bajar un peldaño significativo mediado por la poesía, pues tratamos con quien “[y]a no necesita el oro, ni volver a la plata, o descender al bronce” (270). *La carrera* tensa la posibilidad de trascender límites estéticos, poéticos y vitales; es una búsqueda que, seguramente, moverá al espectador/lector de la obra y al lector de la reflexión de Hibernia.

El artículo de Olivia Nieto Yusta es un análisis de *La carrera*, de Eva Hibernia, donde el tema de la migración genera una línea transversal. A propósito, dicho tema se profundiza con el arquetipo de Odiseo, correspondiente a la circunstancia mediterránea moderna. El análisis de Nieto Yusta se centra en el tema del colonialismo, definido desde el concepto “herida colonial”, de Walter Mignolo, con el fin de comprender el sueño como su modo de exploración. Sin duda, la obra es prueba vigente de la herida e interpela al espectador/lector actual (285), afirma Nieto Yusta. Resulta valioso que Nieto Yusta perfile sus juicios al realizar una síntesis de las filosofías del siglo XX, justo cuando el deporte constituye una metáfora vital; desde Ortega hasta las concepciones recientes de interculturalidad donde el deporte ha adquirido un significado dialógico o relacional abierto.

En “El ajedrez en *Reikiavik*, de Juan Mayorga”, Miguel Ángel Jiménez Aguilar recurre al filósofo Fernando Broncano cuya perspectiva hegeliana y conceptos de autoconciencia, escisión de la conciencia y doble son referentes para pensar el despliegue metateatral de los personajes como jugadores y como piezas de un juego político e ideológico más amplio. María Teresa Osuna Osuna, en cambio, comprende que “[e]l ajedrez a escena: el juego en el combate dialéctico en *Fin de partida*, de Samuel Beckett” es la postulación de una postergación en la obra y sus significaciones, en el siglo XXI: “el redescubrimiento de nuestra conciencia tras el redescubrimiento de experiencias que nos han conducido hacia el temor, el escepticismo y la incredulidad” (309). El estudio de Osuna Osuna comienza por el lenguaje y su relación con el existencialismo; incluye la proxémica de lo absurdo y expresiones de desesperación y decadencia. Osuna advierte la composición

del espacio dialéctico (adentro/afuera) como una dinámica inacabada, habitado por las encarnaciones de amo y esclavo en un tiempo carente de acción y donde “[t]odo movimiento realizado les aparta [a los personajes] del final de partida” (318). El tiempo, por tanto, quedará atrapado entre los campos de la salvación y la condenación; la resolución es el empate con la muerte. Por consecuencia, el final queda resemantizado como lo inescrutable y lo indecible: silencio y oscuridad (320).

En el artículo titulado “¿Quién va a besar la lona? Dialéctica del boxeo en *Rukeli*, de Carlos Contreras Elvira”, Simone Trecca estudia la recreación de un documental filmico. Se trata, señala, de una interacción deliberada de elementos visuales y sonoros que dan como efecto la apreciación del material cinematográfico en escena. El análisis de Trecca sigue una estructura diferente a la anunciada en el subtítulo de la obra: “en siete testimonios y siete escenas” (329). La organización del análisis se justifica debido a que la estructura de Contreras Elvira se diluye en la representación y fluye mediante otro dispositivo: el de “articulación ideal como un combate de boxeo” (330). En los siguientes “asaltos”, siguiendo la terminología del deporte, Contreras Elvira, de acuerdo con Trecca, recrea la antítesis entre la figura del boxeador y el régimen nazi. Trecca analiza aspectos visuales y figurativos en escena, tales como sombras, voces y movimientos capaces de enunciar evasiones o respuestas frente al poder. La teatralización del deporte como estrategia discursiva coincide, justamente, con la teatralización de las subjetividades (342).

El libro *Teatro y deportes* seguramente fortalecerá la reflexión entre estudiantes, investigadores y amantes, tanto de las diversas formas de teatralidad como de las múltiples contiendas deportivas, gracias a la exploración de sus interconexiones. Resulta invaluable que, además, el volumen haya permitido el diálogo crítico entre dramaturgos y dramaturgas, provisto de un espacio de reflexión sobre sus propias puestas en escena y presentado un nivel bastante riguroso de congruencia compositiva. Las diversas perspectivas permiten comprender que existe una comunidad hispánica mundial activa y consciente de que sumar esfuerzos, conectar conceptos, valorar visiones alternativas y reflexionar a profundidad de manera constante siempre será mejor si se hace en compañía de quienes escriben y hacen teatro, con todo y su inherente relación con la otredad. Las publicaciones del SELITEN@T muestran su flexibilidad en medios impresos y electrónicos; en ciclos periódicos y anuales; en conjugaciones inter y transdisciplinarias desde la década de 1990 hasta hoy en día (345-347).

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 21

abril-septiembre 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral de una provincia del litoral argentino

Marcelo Mangiante*

* Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina.
e-mail: marcelomangiante@gmail.com

Recibido: 31 de julio de 2021

Aceptado: 17 de diciembre de 2021

Doi: 10.25009/it.v13i21.2708

Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral de una provincia del litoral argentino

Meresman, Guillermo. *Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral de una provincia del litoral argentino*. Paraná: Azogue Libros, 2020. 90 pp. ISBN 978-987-86-3322-0

Paraná, urbe que hoy es cabecera de la provincia de Entre Ríos, es la única ciudad aparte de Buenos Aires que alguna vez fue capital de Argentina: sucedió entre 1854 y 1860. De aquellas épocas de primacía nacional quedan mínimos vestigios; el más notorio es el Teatro 3 de Febrero, fundado en 1852 (reconstruido, tras un incendio, en 1908), de exquisito, aunque ecléctico, diseño y de una acústica excepcional que no iguala ningún otro coliseo en el país, salvo el Teatro Colón porteño.

Como segunda herencia, más difusa, de aquellos tiempos, Paraná tiene una tradición robusta de salas, elencos, directores y dramaturgos que se prolonga hasta la actualidad; algo similar sucede en otras localidades entrerrianas, lo que a veces asombra, puesto que algunas urbanizaciones, con unos pocos miles de pobladores –como es el caso de Rosario del Tala o Maciá–, han sido y siguen siendo prolíficas sedes del quehacer dramático. Sin embargo, es notoria la ausencia tanto de historiadores como de teóricos del ritual teatral en el ámbito provincial. Si un hipotético encuestador preguntase al pleno de los teatreros de Entre Ríos qué entienden por *investigación teatral*, una abrumadora mayoría contestaría que se trata de un modo de proceder en escena según el cual los actores, sin atenerse a un guion previo, improvisan en procura de una obra que no es previa sino contemporánea o posterior a la actuación. Muy pocos hacedores teatrales aludirían a la práctica detectivesca, archivística y reflexiva de interpretar con rigurosidad de criterios el fenómeno social y la disciplina llamados Teatro.

Cabe subrayar que la escasez de documentos históricos y analíticos no es un rasgo diferencial: ni es sólo entrerriano ni es sólo teatral. Por un lado, en un país aquejado de centralismo, la productividad de los estudios en torno a las artes escénicas de Buenos Aires

contrasta con la pobreza relativa de las producciones respectivas de la mayoría de las provincias. Por otro lado, escribo estas líneas y recuerdo que hace menos de una semana leía un artículo académico sobre los modos de consumo del cine en tres pequeñas ciudades de Entre Ríos y sus autores mencionaban la casi total inexistencia de estudios similares, aunque sí referían que se cuenta con abundante bibliografía sobre el mismo tema focalizada en la capital argentina (Miranda y Perticará, 2020). En cuanto al teatro, la ausencia de publicaciones que se proyecten más allá de la reseña eventual de un espectáculo se origina y consolida, en buena medida, por una cultura disciplinar volcada a la actuación del momento y renuente a generar archivos, los cuales no pueden crecer, ser ordenados, sopesados o revisitados si antes no son creados.

En este contexto, la aparición de *Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral*, de Guillermo Meresman, constituye una saludable excepción a la regla, más aún considerando que el volumen no abarca la historia reciente del teatro entrerriano –más fácil de reconstruir debido a los medios técnicos y la supervivencia de protagonistas–, sino el medio siglo 1900-1950 de un arte-oficio que lleva 170 años de existencia en la geografía involucrada. Si bien hay un acervo de artículos y ponencias de distintos autores, estamos ante el primer libro de historia teatral de la provincia (Imagen 1).

El mojón de Meresman –autor del drama *Los controladores*, director teatral y académico– no quita ciertas deficiencias de factura, que pueden atribuirse justamente a la falta de referencias previas: su libro procura adaptar a un formato de divulgación una tesina de licenciatura en Arte Escénico presentada en 2007 que fue enriqueciéndose mediante pesquisas posteriores. El tono propio de la monografía, que incluye frecuentes aclaraciones relativas a la metodología empleada, persiste en varios pasajes, con lo que se demora innecesariamente la narración de la historia y se quita espacio al análisis de los hallazgos. En ese sentido, las 25 carillas que se utilizan al final del volumen para consignar la bibliografía, aunque resulten útiles para abrir el juego a otros investigadores e investigaciones, ocupan una extensión que bien podría haberse utilizado para dar más detalles de los resultados obtenidos.

Puede conjeturarse que este retaceo tiene fundamentación, asimismo, en una aseveración que el autor realiza en la presentación, donde señala que esta es “una publicación-puente íntimamente vinculada con los *Escritos sobre teatro entrerriano* (que serán publicados próximamente)” (7). Tales escritos fueron editados, un año más tarde, en 2021. Pero si el material que no termina de hacerse presente aquí se promete o entrega en otro lado, la obra indefectiblemente tiende a resentirse: la mención no siempre articulada de lugares, personas, eventos y fechas que provocan la sensación de estar ante un escenario con demasiados personajes secundarios, sin protagónicos.

Una sabrosa historia, sin embargo, se sobrepone con bastante suficiencia a las bambalinas que le interpone, a veces, el estilo de su escritura. Por *Entre ríos y teatros...* nos

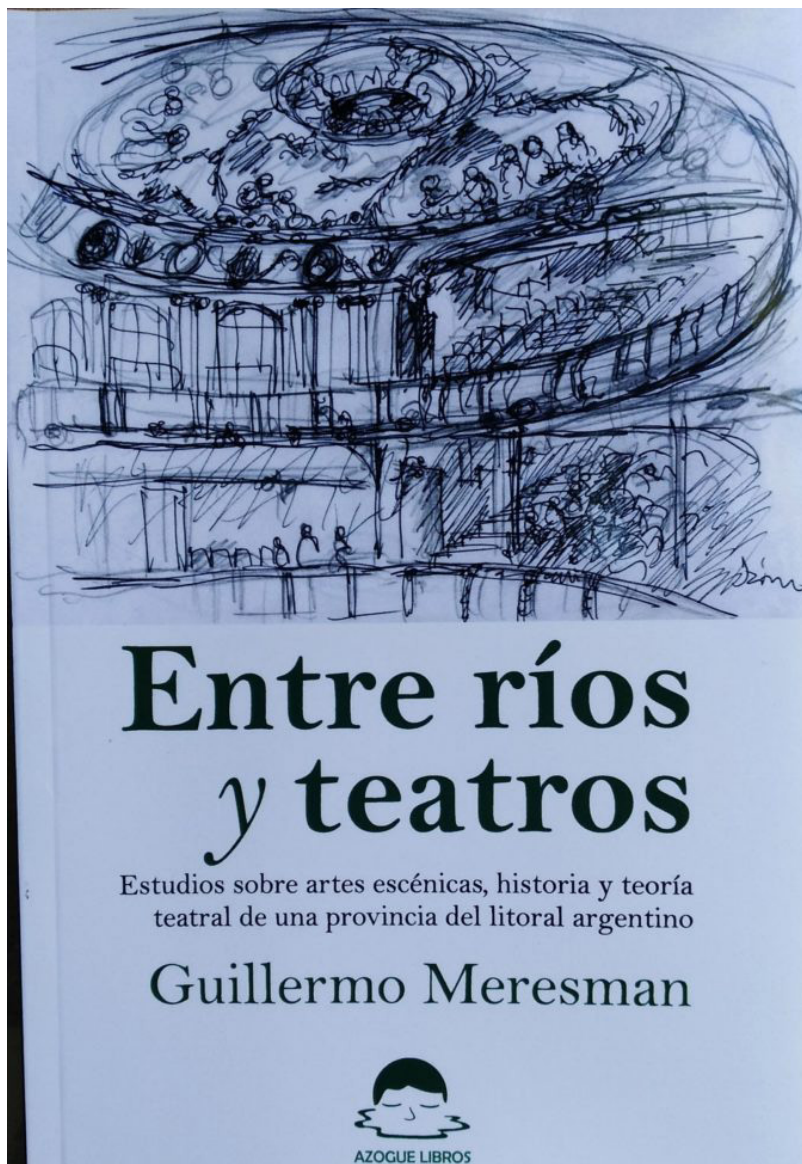


IMAGEN 1: *Entre ríos y teatros. Estudios sobre artes escénicas, historia y teoría teatral de una provincia del litoral.* Guillermo Meresman.

enteramos del origen entrerriano de un fenómeno de escala latinoamericana que en 2021 cumple un siglo en vigor:

La actriz Camila Quiroga, nacida en Chajarí, transformará la modalidad lingüística de los países que recorrió en una extensa gira [...] los actores latinoamericanos desde el Plata a Xochimilco, comprenderán que debe hablarse en la escena como se habla en

la calle, apartándose del dejo, la cadencia y la fonética españolizante. En este sentido, Quiroga impuso desde el año 1921 cierto criollismo a la interpretación teatral en Hispanoamérica (65).

El relato historiográfico que produce Meresman permite contrastar, además de modelos lingüísticos, modelos de actuación: la pauta dominante en Entre Ríos será antagónica a la prosopopeya y la seriedad, propias del realismo y el naturalismo en boga en Europa por los mismos años, coincidiendo con la tendencia irradiada desde Buenos Aires y Montevideo proclive a incorporar elementos de canto y baile en el marco de géneros dramáticos autóctonos, como el sainete, o adaptados, como el grotesco criollo, donde la sátira, la parodia y el humor frecuentemente copan la escena. Y si de géneros dramáticos se trata, la investigación de Meresman permite señalar a Entre Ríos como pionera en un segundo terreno: la obra *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, es ratificada aquí como “primer drama nativista del sistema teatral rioplatense” (73).

Y aunque *Calandria* no forme parte de la corriente, la prosa del historiador posibilita apreciar la importancia del teatro anarquista y obrero en el transcurso teatral entrerriano, así como jerarquizar la contribución central de Isidoro Rossi, dramaturgo y director hoy olvidado, impulsor en los años 30 de un giro a la izquierda dentro de las poéticas costumbristas hegemónicas. Meresman también cumple con jerarquizar la gestión estratégica de Constancio Carminio, quien en 1936 impulsa los primeros cursos de formación actoral para niños (85), asegurando institucionalmente que el teatro fuera y siga siendo hasta la actualidad un *metier* multieterario.

Ya que la historia no se compone sólo de hitos puntuales, sino también de transformaciones paulatinas, el volumen de Meresman resulta provechoso para dimensionar los cambios acontecidos en el campo teatral en varios sentidos; mencionemos dos: 1) Durante el período estudiado la mayor parte de las obras teatrales que eran representadas no llegaban a ser publicadas; hoy se ha invertido la relación y son más las obras de teatro que se publican que las que se llevan al escenario (86). 2) Podría calificarse de sorprendente la manera en que se ha ido modificando la relación del teatro local con la crítica y el periodismo: hace 100 o 120 años la conjunción de, por una parte, el marcado carácter popular tanto de los espectáculos como de los espectadores con, por otra parte, un consumo teatral masivo (sin la competencia aún del cine, la radio y la televisión) daba pie muy a menudo a discursos críticos de parte de los periódicos, que solían alertar de lo poco edificantes que eran ciertas obras en el plano moral y educativo, o cuestionaban sin medias tintas las insolencias del argumento, de las actuaciones, la coreografía o la iluminación; desde esa situación, hemos llegado, en el sistema contemporáneo, a un panorama donde, notoriamente disminuida la incidencia socioeducativa del fenómeno teatral, la crítica se diluye casi por completo, re-

emplazándola un comentario –siempre previo, nunca posterior a la puesta– más en clave de gacetilla promocional que de práctica reflexivo-analítica.

Por último, puede parecer apenas un detalle, pero reescribe la historia del teatro nacional de la Argentina: Guillermo Meresman –que apasionadamente viajó a cada ciudad entrerriana, visitó cada museo municipal, aparte de archivos privados y varias hemerotecas públicas– halló pruebas de que los legendarios hermanos Podestá, de Buenos Aires, contra lo que afirma uno de ellos en una autobiografía, visitaron por primera vez la provincia en 1892, dos años antes de lo recordado por el mítico actor. Y comenta, en lo que podemos interpretar como un dato que da la pauta del entusiasmo y la jovialidad con que Entre Ríos ha acogido al teatro a lo largo de toda su historia: mientras la compañía circense-teatral de los Podestá fue prohibida durante años en la vecina provincia de Córdoba, en tierras entrerrianas era cobijada, idolatrada e invitada a volver una y otra vez, constituyéndose la geografía provincial en el destino favorito del grupo para salir de gira.

Fuentes consultadas

Miranda, Javier y Mariana Perticará. “Análisis de consumos audiovisuales en la década del 60 en localidades de Entre Ríos. Asistencia al cine y su registro en la prensa local”. *Culturas*, núm. 14, 2020, pp. 181-201, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/10313/13688>, consultado el 28 de julio de 2021.