

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 24

octubre 2023-marzo 2024

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.



Ciudades inmateriales: un proyecto de investigación artística de Teatro para el fin del mundo

Irene Repeto Rodríguez*

* Investigadora independiente, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1075-2049>
e-mail: irenerepetocontacto@gmail.com

Recibido: 02 de mayo de 2023

Aceptado: 14 de julio de 2023

Doi: 10.25009/it.v14i24.2752

Ciudades inmateriales: un proyecto de investigación artística de Teatro para el fin del mundo

Resumen

Artículo que aborda ejes clave del trabajo de Teatro para el fin del mundo (TFM), proyecto en el que confluyen el cuerpo, la memoria y el territorio. Desde *Ciudades inmateriales*, TFM propone un cruce entre la investigación y el arte, construyendo su proyecto desde el pensamiento situado en el contexto de la ruina y de espacios abandonados condicionados por la violencia. Este tipo de investigación que realiza TFM implica un teatro de riesgo, una investigación viva a partir de cuerpos pensantes, escénicos y con potencia crítica.

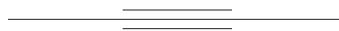
Palabras clave: pensamiento situado; crítica; ruina; ciudad; México.

Palabras clave: Immaterial cities: an artistic investigation project of Theatre for the End of the World

Abstract

This article addresses the work of Theatre for the End of the World (TFM by its acronym in Spanish), a program in which body, memory and territory converge. In the project *Immaterial cities*, TFM merges investigation and art by means of a way of thinking grounded in contexts of ruin and abandoned spaces conditioned by violence. The research that TFM develops is a form of risk theatre, an active investigation made possible by bodies that perform with critical thinking

Keywords: situated thought; criticism; ruin; city; Mexico.



Ciudades inmateriales: un proyecto de investigación artística de Teatro para el fin del mundo

Introducción

En *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, Marco Polo narra al Gran Kan aquellas ciudades que no aparecen en los atlas, aquellas que otros exploradores enviados por el emperador para conocer en profundidad lo que ocurre en su vasto imperio jamás podrán narrar, pues ellos no son capaces de verlas. El emperador escucha con fascinación las historias de esas ciudades imposibles que se rigen por lógicas poco comunes. Pero, en ocasiones, el Gran Kan no disfruta las historias:

[...] Bien sé que mi imperio se pudre como un cadáver en el pantano, y que su pestilencia infecta tanto a los cuervos que lo picotean como al bambú que crece fertilizado por su miasma. ¿Por qué no me hablas de eso, extranjero?
[...] Sí, el imperio está enfermo y lo que es peor, trata de acostumbrarse a sus llagas. El fin de mis exploraciones es éste: escrutando las huellas de la felicidad que todavía se entrevén, mido su penuria. Si quieres saber cuánta oscuridad tienes a tu alrededor, has de aguzar la mirada para ver las débiles luces lejanas¹ (Calvino 73).

Aunque las ciudades a las que refiere la plataforma de investigación artística mexicana *Ciudades inmateriales* no sean invisibles,² asoma una resonancia –un tanto poética, si se quiere–

¹ Las cursivas son del original.

² *Ciudades inmateriales* se define en su página web como una “plataforma de actividades de carácter artístico, político y comunitario, centrada en el desarrollo de programas enfocados a la investigación, creación y difusión de acciones de intervención en el espacio público que incidan de manera significativa en el entorno social y cultural del país”. En el presente texto se usará el término “plataforma” como un esquema de producción que acoge acciones, proyectos, investigaciones, laboratorios, registros y procesos activa-

entre el ir y venir del viajero Marco Polo de Calvino con la praxis del proyecto interdisciplinar liderado por el dramaturgo mexicano Ángel Hernández, quien ha visitado diferentes ciudades del mundo marcadas, al igual que su natal Tampico, Tamaulipas, por la inseguridad, los desplazamientos y las desapariciones forzadas, el abandono, entre otras violaciones de los derechos humanos. Hernández define *Ciudades inmateriales* en el conversatorio “Desplazamiento forzado y apartheid” como una plataforma desde donde es posible:

[...] reflexionar, no necesariamente sobre la estructura física de una sociedad que habita un contexto determinado, sino a partir de diferentes voluntades que, sumadas, comienzan a generar estos hilos sensibles que de pronto nos acercan y nos llevan por caminos distintos. Pienso en lo inmaterial como un espacio que, por diverso, es muy difícil de precisar o de determinar en ciertas coyunturas independientemente del arte y el *artivismo* (“Ciudades inmateriales” s/p).

Sarajevo, Chernóbil, Hanoi o Fukushima. Estas ciudades son espacios en descomposición, lugares rotos, arquitectónicamente desarticulados, cuya materialidad se desvanece por el paso del tiempo y el abandono, ciudades en proceso donde los fantasmas de la memoria se resisten a desaparecer por completo. Antes de que estos lugares dejen de existir, la intervención de Ciudades Imaginarias (CI) busca su resignificación en un intento por evitar o, al menos, de retrasar su muerte. Los espacios en ruina nunca regresarán a ser aquello que fueron, pero su potencia poética les hace resurgir impulsadas por el deseo de sobrevivencia que moviliza las acciones de la plataforma artística. El teatro brota en el medio del desastre, así como la naturaleza emana de las ruinas.

Para introducir la problemática que plantea *Ciudades inmateriales*, las siguientes preguntas servirán como detonadores y darán estructura al presente artículo: ¿qué discusión genera la plataforma en su entorno?, ¿en qué sentido su poética es un pensamiento situado?, ¿desde dónde construye conocimiento?, ¿qué discurso político emite desde su teatralidad?

El precedente: Teatro para el fin del mundo

Antes de abordar la plataforma *Ciudades inmateriales. Pensamiento situado y práctica teatral*, resulta necesario conocer el proyecto que la precede y con el que existe, en paralelo, actual-

dos por diversos entes que forman un coro de diferentes voces en torno a un mismo tema. [Nota del ed.: al momento de editar la versión final de este trabajo (septiembre de 2023), la página web de *Ciudades inmateriales* se encuentra inhabilitada y en reconstrucción].

mente: Teatro para el fin del mundo (TFM), el cual surge en 2012³ con el objetivo de abordar escénicamente una de las principales urgencias nacionales desde la frontera noreste de México: la violencia y sus consecuencias. El programa⁴ del TFM es poliédrico, una constelación de experiencias escénicas que trazan un mapa que se extiende desde Tampico, de donde parte hacia Europa, Asia, África y Latinoamérica, en trayectos de resonancias, tensiones y resistencias que conectan la ciudad con otros territorios que comparten la experiencia de la catástrofe y el abandono. La transdisciplina y lo transmedial atraviesan esta práctica teatral en un diálogo con lo político, lo social y la investigación: además de las presentaciones escénicas, el programa tiene presencia en soportes digitales como Youtube o redes sociales, lo cual expande sus fronteras de presencialidad y temporalidad, haciendo que tanto el acceso a sus contenidos como la interacción entre los participantes de algunos de sus proyectos se realicen de manera global, como se aprecia en el canal de Youtube “Entre_Guerras”.⁵ Algunos de los proyectos que integran el programa TFM son: el *Catálogo de demoliciones*, donde se recogen anotaciones y registro de espacios demolidos que detonan reflexiones sobre la ausencia y la presencia, sobre la importancia de los espacios para preservar la memoria colectiva, así como los afectos que atraviesan a estos lugares; una serie de procesos de intervención escénica en diferentes espacios –una cárcel abandonada en Uruguay, antiguos centros de detención y tortura en Argentina o el renombramiento de calles y avenidas de Tampico con los nombres de personas desaparecidas–; el proyecto *El avión no se incendió*, reflexión sobre el incendio en julio de 2020 de un avión Boeing B727 abandonado en Tampico que sirvió durante años como espacio-laboratorio para la plataforma TFM; el programa de formación en residencia *Centro escampado*, planteado como una clínica intensiva de procesos de creación dramática a partir de la investigación documental de campo para su aplicación a espacios en riesgo. Por la aproximación de TFM a los espacios que interviene, tal y como advierte el logotipo del programa, la plataforma se presenta como un teatro de alto riesgo: un rayo inserto en un triángulo al estilo de las señales de protección civil que encontramos en fábricas y otros espacios donde el cuerpo humano está en peligro. Ahí donde no es recomendable entrar, la plataforma irrumpe alterando el silencio que conlleva la devastación. Para TFM, el edificio del teatro ha agotado el diálogo con el espectador y encuentra en el espacio público una comunicación directa y horizontal con los asistentes a las acciones escénicas con las que lo intervienen. El espacio escénico se convierte, de esta ma-

³ TFM surge de Asalto Teatro, compañía teatral que desde 2002 opera en Tampico. Asalto Teatro está integrada por Ángel Hernández, Mario de Ance, Natzlley Hernández, Nora Arreola y Lucero Hernández.

⁴ En su página web (www.teatroparaelfindelmundo.com), TFM se autodefine como un “programa” que integra diferentes proyectos que dialogan y generan un intercambio, algunos de los cuales se detallan más adelante en el texto de este artículo.

⁵ Canal de Youtube Entre_Guerras: https://www.youtube.com/@entre_guerras8297

nera, en un lugar de riesgo donde los cuerpos de los creadores se permiten ser vulnerables al ser atravesados por la carga emocional e histórica de la ruina.

Una de las principales líneas de acción de esta plataforma es el Festival TFM, que se celebra en Tampico desde 2012. Este sobrecogedor festival ha reunido a artistas escénicos, de manera individual o colectiva, procedentes de diferentes lugares del mundo, como Chile, Uruguay, España y México.⁶ A lo largo de nueve emisiones –en los años 2018 y 2020 no tuvo lugar el encuentro–, el festival se ha sustentado en la presentación de proyectos escénicos e instalaciones, en la impartición de talleres y conferencias, así como en la celebración de residencias artísticas y laboratorios de prácticas situadas. Todas estas actividades se enmarcan en un contexto: la intervención a espacios en ruina condicionados por la violencia y el abandono. La inestable y terrible realidad de esta ciudad fronteriza atraviesa la organización y el desarrollo del festival. El festival funciona sin apoyos gubernamentales –solo en su primera emisión estuvo apoyado por el programa Iberescena–, lo cual permite que su discurso se desarrolle de manera independiente, a la vez que activa estrategias de organización comunitaria que pasan desde el alojamiento de los participantes en una casa *okupa* ligada al movimiento zapatista⁷ hasta la autogestión de guerrilla que conforma alianzas y resistencias alternativas entre los artistas escénicos participantes, quienes responden a la emergencia de la guerra real que atraviesa Tampico: la del crimen organizado contra la sociedad civil mexicana. Esta situación específica nos lleva a poder hablar de la poética de TFM como una práctica escénica situada, pues el Festival TFM, así como la propia plataforma, no se habría conformado de esta manera si no se hubiera gestado en este emplazamiento. Es razonable argumentar que podríamos decir lo mismo de cualquier práctica, escénica o no, ya que todo contexto afecta y moldea aquello que ocurre en su interior. Sin embargo, es lícito también pensar que no en todos los contextos marcados por la violencia han surgido poéticas teatrales en torno al desastre como ha ocurrido en Tampico con Teatro para el fin del mundo. El teatro creado por TFM no desoye la emergencia local y responde teatral y coherentemente a su presente. O, diciéndolo con Rubén Ortiz, en México “es difícil, bajo esta actualidad, quererse poner al día con tendencias globales que vienen de territorios que no conocen las palabras ‘desaparecido’ o ‘crimen de Estado’. Es difícil hablar o hacer teatro sin pensar en las capas tectónicas que hacen moverse a este duro presente” (34).

⁶ Para la redacción del presente artículo se habló en entrevista con los creadores escénicos Marco Norzagaray, Shadé Ríos, Edson Martínez, Adriana Butoi y Alejandro Román, quienes participaron en una o más de las emisiones del Festival TFM.

⁷ El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se levantó en armas el 1º de enero de 1994 en el estado de Chiapas, al sur de México. Este movimiento político-militar reivindica los derechos de los pueblos indígenas de México, siendo un potente precedente de fuerza social en la lucha por el territorio.

Tampico fue, durante siglos, un importante puerto con actividad mercantil. La primera zona industrial se estableció al sur de la ciudad a mediados del siglo XIX a orillas del río Pánuco, dotando al entorno de un auge económico. En ese entonces, numerosas fábricas se establecieron en lo que sería conocida como la Isleta Pérez, un terreno formado por sedimentos que el río había ido depositando con el paso del tiempo. En la década de 1950, la zona sufrió fuertes inundaciones agravadas por el huracán Hilda, lo que dejó prácticamente inhabitable el lugar, provocando que las fábricas fueran cerrando para establecerse en lugares más seguros, dejando un paisaje de grandes naves industriales abandonadas. Aunque aún hoy en día algunos de estos edificios siguen habitados, lo cierto es que se ha convertido en un espacio fantasma utilizado en ocasiones por el crimen organizado por la ventaja que su estado de abandono ofrece para el ocultamiento. Entre 2008 y 2015, Tampico se consolidó como una de las ciudades mexicanas más afectadas por la violencia detonada por la pelea de la plaza entre el Cártel de los Z y el Cártel del Golfo. En este clima de toques de queda y balaceras diarias nació TFM como una fuerza de resistencia ante la creciente imposibilidad de la sociedad civil para habitar el espacio público, convirtiendo la Isleta Pérez, entre otros espacios abandonados de Tampico, en sede de sus actividades.

Lo situado como lugar de enunciación

Ahora bien, será necesario no asumir que lo situado refiere exclusivamente a la geografía de cierto fenómeno, sino que se extiende a la posición desde la que una persona o colectivo se pronuncia, así como al emplazamiento desde el cual mira el mundo y, en consecuencia, piensa y actúa. A partir del concepto de *conocimiento situado* de la pensadora feminista Donna Haraway (1995) como crítica hacia la objetividad científica, localizamos lo situado en el punto de vista de un individuo o colectivo sobre cierto problema que le afecta. Haraway habla de la importancia de una visión construida desde una perspectiva parcial, una mirada crítica que fragmenta la realidad para construir un pensamiento basado en la “encarnación particular y específica” (326). La “racionalidad posicionada” (339) propone que la realidad sea vista desde un lugar en concreto, no desde una pretendida universalidad. Frente a los sistemas estáticos y “verdaderos”, el dinamismo de la mirada crítica y plural viene a fragmentar la realidad y a mostrar la necesidad de que los discursos minoritarios alcen la voz en resistencia al reduccionismo de los sistemas hegemónicos. Judith Butler retoma a Michel Foucault en “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” (2002), para quien la crítica es una práctica de libertad (13), un no dejarse ser gobernado por ciertos principios que la autoridad establece. Esta libertad que plantea Foucault consiste en ir más allá de los límites: reconocer los mecanismos por los que el poder opera para construir los dispositivos

que ordenan el mundo y así ser capaces de sobrepasar las fronteras de aquello que se nos es permitido saber, conocer o pensar. Es en el propio sistema donde podemos encontrar la fisura, aquellos ‘puntos de ruptura’ (Foucault citado en Butler 17) que nos conduzcan a su demolición y nos permitan abrir las vías a otros diálogos fuera de los márgenes. En esta búsqueda de la fisura del sistema, el Festival TFM se vislumbra como un elemento disruptivo que viene a colocar sobre los cuerpos los resultados de aquellos estudios sociológicos o antropológicos que se hayan podido realizar sobre la frágil situación actual de la frontera norte, en una propuesta de encarnar las cifras de las estadísticas de desaparecidos o afectados por la violencia, en una férrea resistencia a convertirse en meros números e impregnando la teatralidad de la realidad en la que está inmersa.⁸

La investigadora Rocío Galicia, en su artículo “Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método” propone tres características que debe reunir una poética teatral para ser considerada una práctica escénica situada: “1) (por) su relación con sus contextos, 2) por razonar las modalidades expresivas que se seguirán más allá de los formatos estéticos y, finalmente, 3) por tratar de hacerse escuchar” (Galicia 269). Por lo expuesto en las páginas anteriores, convengamos que TFM cumple con el número uno de esta lista, pues su poética surge en unas coordenadas de espacio y tiempo específicas: la frontera norte de México a principios del siglo XXI. Estos datos espaciotemporales del mapa son atravesados por la realidad violenta y de guerra que se vive en el territorio, los cuales dan sentido y potencia a la propuesta escénica.

En cuanto a la segunda característica que establece Galicia, las teatralidades generadas por la plataforma traspasan los formatos estéticos que corresponderían a una puesta en escena: en lo espacial, TFM sale del edificio teatral para ocupar espacios abandonados donde no es esperada una intervención escénica, habitando el vacío de la ruina y exponiendo los cuerpos al riesgo de la desaparición. Uno de los acontecimientos que más reacciones ocasionó entre los miembros de la plataforma fue el incendio y desaparición del avión Boeing B727. Entre 2013 y 2019, antes de su desaparición en 2020, la plataforma realizó numerosas intervenciones escénicas en este avión antes del incendio, así como un laboratorio que le

⁸ Según el último informe de la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, se estima que unas 28,900 personas tuvieron que abandonar sus hogares en México para protegerse de la violencia en 2021. Esta cifra presenta un panorama alarmante, ya que casi duplica la del año anterior. El informe elaborado por la CMDPDH está basado en las notas periodísticas y en investigaciones de campo en los lugares donde existe violencia. A falta de una observación exhaustiva por parte de las autoridades del fenómeno del desplazamiento forzado y, por tanto, de cifras oficiales, esta comisión publica *Episodios de Desplazamiento Interno Forzado Masivo en México 2021*: <https://cmdpdh.org/2023/01/24/presentacion-informe-episodios-de-desplazamiento-interno-forzado-en-mexico-2021>.

hizo merecer la mención como uno de los espacios más reveladores de la XIV Cuadrienal de Praga. En el aspecto temporal de los proyectos, la plataforma activa otros que se desarrollan en el tiempo y que transforman sus soportes de presentación, ya que en ocasiones se trata de acciones de intervención; en otras de documentación y archivo; a veces toman la forma de escritura sobre la experiencia o la reflexión sobre determinados eventos de demolición de arquitecturas que formaban parte de la historia del lugar, o bien del desplazamiento o desaparición forzada ocasionados por la violencia, en un deseo de permear en el entramado social de su entorno desde un posicionamiento político.

Cuerpos-territorio en riesgo de desaparición

La tercera característica que establece Galicia para poder hablar de una práctica escénica situada se refiere a que ésta “trate de hacerse escuchar” (269), más aún en aquellos lugares donde resulta difícil alzar la voz por el riesgo de consecuencias violentas. En el caso de TFM, sus intervenciones escénicas en espacios no habitados hacen resonar sus voces, vuelven visibles los cuerpos que ocupan las ruinas en busca de su resignificación. Esta exposición fuera de la protección de los edificios los torna cuerpos en riesgo, cuerpos que salen del anonimato a la intemperie para desafiar el estado de sitio que establecen las fuerzas violentas de manera unilateral. Los artistas escénicos entrevistados para la redacción de este artículo coinciden en que, aun conociendo la situación de inseguridad de Tampico, tomaron la decisión de asistir al festival asumiendo un riesgo real del cual la organización podía cuidarles, pero solo hasta cierto punto. En una ciudad sitiada por el narcotráfico –sobre todo, en las primeras emisiones del festival– resulta complicado que la sociedad civil prevea todas las situaciones de riesgo posibles para ser capaces de proteger a quienes visitan el lugar. Es cierto que, durante el festival, el participante podía experimentar una sensación de protección al estar inserto en un grupo de unas 40 o 50 personas que se sumaban, entre participantes y público, a las funciones, aunque la realidad fuera que sus movimientos estaban limitados a ciertos espacios y eran vigilados por los llamados *halcones*.⁹ Esta ligera sensación de seguridad se quiebra en 2013, cuando tres colaboradores del festival son víctimas de desaparición forzada.¹⁰ Aunque estos eventos de privación de libertad no ocurrie-

⁹ En la jerga del narcotráfico, “halcón” se refiere a los informantes que trabajan para el cartel, generalmente niños y jóvenes a quienes dotan de un celular, motocicletas y un pequeño pago para que proporcionen información sobre la presencia de policía, militares o miembros de otro cartel.

¹⁰ Omar Vázquez Treviño, Javier Jefe Morales Olivo y Luis Fernando Landeros Aguilar fueron privados de su libertad el 30 de julio de 2013 en Ciudad Victoria.

ron durante la celebración de alguna de las emisiones del festival ni en ninguna actividad de TFM, se asumieron desde la organización como un recordatorio de la realidad cotidiana que vivía la ciudad fuera de las fronteras de la teatralidad. Encontramos así que *lo trágico* atraviesa de manera transversal la realidad, como expone Ortiz al hablar sobre aquel teatro que responde de manera coherente a su contexto: “Lo trágico desencadena la potencia de lo político [...] Lo político, lo trágico como fuerza teatral de lo imposible, de la disidencia, del imaginario necesario, de la reaparición de los cuerpos subalternos, de la reaparición de los cuerpos desaparecidos” (41). Comprendamos lo trágico como la conciencia del carácter efímero de la propia existencia marcada por el acontecimiento de la muerte. Y es que, como bien dice Ortiz, lo que corresponde a la escena en esta emergencia nacional definida por la violencia son aquellas teatralidades con potencia política y sus modos de abordar la debacle colectiva que les perfora.

La coexistencia del binomio riesgo-vida en el que se mueve TFM nos arroja a pensar en la manera en que los cuerpos están unidos a los territorios que habitan. Un cuerpo atravesado por la situación social y política de su lugar de residencia genera estrategias de sobrevivencia en aquellos contextos donde la inestabilidad y la opresión forman parte de la cotidianidad. El cuerpo, visto como territorio, se torna un espacio de resistencia (Britos-Castro y Zurbriggen 52), como asume la indígena feminista mexicana Delmy Tania Cruz-Hernández:

Mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política, donde en él habitan nuestras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes; y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacia con ellos debe ser concebida como “acontecimiento ético” entendido como una irrupción frente a lo “otro” donde la posibilidad de contrato, dominación y poder no tienen cabida (Cruz Hernández citada en Britos-Castro y Zurbriggen 52).

El cuerpo mirado como territorio vivo y el territorio visto como un cuerpo que engloba otros muchos cuerpos conforman este eje cuerpo-territorio desde el que TFM se aboca a una teatralidad disidente, “una teatralidad de los cuerpos, afectados por la rabia, por la indignación, el deseo de dignidad y la ilusión de una sociedad igualitaria” (Sánchez, “Teatralidad y disidencia” 24). En este sentido, podemos decir que el teatro se hace territorio y se hace cuerpo. Un teatro que genera escenarios articulados como lugares de enunciación de los cuerpos subalternos (Ortiz 39). Desde este escenario resulta pertinente preguntarse de qué manera los cuerpos escénicos se han convertido, inevitablemente, en cuerpos políticos, puesto que son cuerpos marcados por un contexto que les deja pocas alternati-

vas. El conocimiento de estos cuerpos es un conocimiento encarnado, el *conocimiento de los subyugados* que implica mirar el mundo desde abajo: “Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza” (Haraway 335). ¿De qué manera, entonces, se entreteteje la vinculación con el conocimiento de estos cuerpos-territorio que se arrojan a la teatralidad en un contexto marcado por lo trágico?

Por un lado, el desplazamiento de la actividad teatral del territorio hegemónico del país –la Ciudad de México, donde se concentra gran parte de la actividad teatral– es en sí mismo un posicionamiento político de descentralización. El discurso artístico que se genera en la frontera norte difícilmente será el mismo que surja en el centro de la República, aunque ambos territorios compartan ciertos aspectos de la violencia que azota a todo el país. Por otro lado, colocar la discusión en el cuerpo-territorio permite reconocer distintas experiencias en torno al desastre y al abandono que suceden de manera simultánea en otros lugares del mundo. Es así como, en la búsqueda del diálogo y de la fraternización, la ruina se revelaría como el lugar de enunciación de Teatro para el fin del mundo. Lo situado quedaría ubicado, de esta manera, en el plano de lo conceptual, donde el territorio de la ruina pasa a ser un emplazamiento teórico más que un espacio físico desde el que el programa TFM observa, escucha, se hace oír y genera su acción poética. La ruina pensada como un agente activo de desorden y desestabilización que reta al espacio urbano en el que se inserta en el plano de lo temporal, pues pone en tensión los vestigios del pasado, la configuración de un presente desarticulado y la imposibilidad de progreso para el futuro (Márquez *et al.* 111). La presencia acontecimental de la ruina viene a fragmentar, con su materialidad residual, la memoria y los cuerpos que conviven en la urbe. En los binomios pasado-memoria y presente-cuerpos vivos, podemos definir la propuesta de TFM con respecto al futuro como un agente transformador que busca combatir el olvido y el abandono a través de la intervención de los espacios a partir de lo que ellos mismos denominan en su página web como arqueología viva, la intervención espacial de los cuerpos-territorio con el objetivo de una resignificación que evite la muerte y el silencio absoluto. Es de esta manera que la ruina pasaría a entenderse más como un proceso que como un estancamiento para la ciudad en la que se inserta. Una ruina en transformación permanente: “Las ruinas por definición están siempre en movimiento; ellas se trizan, se fisuran, se tuercen, se oxidan al punto que puede ser muy difícil reconocerlas o nombrarlas” (Márquez *et al.* 117). El dinamismo del escombros frente a la inmovilidad del hueco vacío otorga materialidad a aquello que ya no existe: la ruina da materia a la memoria. Una memoria, como comprende Ortiz, con inicial minúscula, que se aleja de la Historia para aproximarse a las formas de vida, a las historias que atraviesan a los miembros de una comunidad, puesto que “la memoria es

siempre un asunto de la colectividad, de la conjunción de los cuerpos” (Ortiz 71). Evocando el eje cuerpo-territorio mencionado anteriormente, la memoria aparece como el lugar de enunciación (*ibidem*) desde el que la colectividad revisita un pasado común para hacer frente a su presente; hablamos entonces de “ruinas memoriales”, vestigios que evocan tragedias históricas de la violencia política reciente (Márquez *et al.* 118), lugares de memoria de violencias vividas en comunidad que ponen en tensión el pasado y el presente labrando una brecha en la línea del tiempo y haciendo de la memoria una “operación de dar sentido al pasado” (Jelin 66).

Esta acepción de la ruina en la poética de TFM nos lleva a pensar en estos cuerpos como escombros, como “desperdicios humanos” que el capitalismo hace crecer como efecto del funcionamiento del propio sistema y asume como desechos, hablando con palabras de Zigmunt Bauman en *Tiempos líquidos* (2007). Bauman se refiere a una “masa de hombres y mujeres, despojados de sus tierras obligados a vivir en los suburbios de las grandes ciudades” (53), comunidades enteras que abandonan sus residencias por guerras, pero también por violencia económica. Estos migrantes económicos construyen la ruina a su paso: sus antiguas residencias pasan a ser espacios inhabitados y ellos mismos se transforman en nómadas desarraigados en busca de seguridad y estabilidad, encontrando en muchos casos precariedad en los lugares que el neoliberalismo destina para ellos: la periferia de los grandes centros económicos.

En esta búsqueda de diálogo con otras territorialidades que comparten la experiencia de la ruina, TFM viaja a Japón en 2015 para llevar a cabo el proyecto *El haiku del derrumbe*, la intervención de espacios arrasados por los altos niveles de radiación desencadenados por la destrucción de los reactores de la central nuclear de Fukushima en 2011 a causa del terremoto y el posterior tsunami que azotó a la región. La acción poética de TFM, tras la recopilación de testimonios y crónicas de las víctimas de estos acontecimientos, se ocupó de “identificar las fuerzas que se ven contenidas en estos espacios para localizar los puntos de origen y destino para la instalación de Haikus (verso poético correspondiente a la tradición japonesa) que intervengan el espacio, generando una resignificación poética de la tragedia ocurrida” (Hernández, “Teatro para el fin del mundo” s/p). Origen y destino. Más que una valoración técnica de los espacios en devastación, son las implicaciones humanas que hacen memoria lo que atraviesa la poética de TFM. Origen: la ruina. Destino: los afectos.

En el mencionado *Catálogo de demoliciones*, TFM se pronuncia en contra de la demolición de aquellos edificios históricos de Tampico que conforman la memoria colectiva de la ciudad y presenta el catálogo de predios demolidos como “un programa que pretende ampliar una discusión sobre la conservación de arquitecturas que representan un documento vivo en la memoria e identidad de esta ciudad y una forma de hacer visible el saqueo y la explotación de la que son objeto” (Hernández, “Teatro para el fin del mundo” s/p). Este catálogo incluye las

ruinas de un antiguo periódico, un cine desaparecido cuyo solar sirve de atajo para los vian-
dantes, edificios habitacionales demolidos que dejan ver aún los colores de las paredes de las
antiguas habitaciones o los azulejos de los baños en descomposición.

Una de las mayores pérdidas para los integrantes de TFM fue la demolición sorpresiva
en 2017 de Antígona, nombre que otorgaron a una casa con alto valor histórico del centro
de la ciudad, un espacio escénico en ocupación que fue durante cinco años lugar de entre-
namiento teatral, además de contar con programación regular de exposiciones, conciertos e
intervenciones escénicas. TFM lleva a cabo su particular defensa del territorio haciendo uso
de lo simbólico con el propósito de incidir en su entorno social y cultural: visibilizar para
poder transformar. Estas teatralidades disidentes salen de los espacios privados y ocupan el
espacio público resistiéndose a la domesticación de los cuerpos (Sánchez, “Teatralidad y di-
sidencia” 31), en tanto cuerpos en coherencia con el contexto que los enmarca. En su texto,
Sánchez habla sobre la coherencia entre la poesía y las acciones de la vida del artista italiano
Pier Paolo Passolini; en una afirmación sobre la invención poética en compromiso con la
acción, dijo: “Para ser coherente, hay que arrojar el cuerpo a la lucha” (37). ¿Hasta dónde
llegar con este arrojarse?, ¿hasta la muerte como le ocurrió a Passolini?, ¿cuál es el límite de
una práctica artística para estar en consonancia con su contexto?

La práctica de TFM implica un riesgo para los cuerpos de los creadores, pero también
de los espectadores. Algunos de los creadores entrevistados que participaron en emisiones
del Festival TFM me comentaron que no sintieron la peligrosidad tan cercana durante el
desarrollo de las presentaciones en la isleta Pérez o sus inmediaciones. En cambio, otros
testimonios dan cuenta de la cercanía de la muerte en todo momento, ya que la naturaleza
de las acciones del programa implica la presencia de los cuerpos en espacios que, lamen-
tablemente, ya no le pertenecen a la ciudadanía. Aunque existe una inestable negociación
con los elementos del crimen organizado desde la organización del festival, se han vivido
situaciones de extrema peligrosidad. Resulta impactante la convicción de la organización
de TFM de que la defensa del territorio debe hacerse desde el propio territorio arrebatado,
lo que de manera casi inevitable ocasiona situaciones de riesgo.

Acotando la pregunta de Sánchez a partir de Passolini al contexto de la situación actual
de México, Ortiz se pregunta: “¿qué teatro está a la altura de las circunstancias del país
herido por la violencia que es hoy México?, ¿qué teatro sobrepasa el drama para situarse
en la fragmentación y multiplicidad de los sentidos que dan escenario a la violencia?” (31).
La respuesta de Ortiz es que pocas teatralidades contemporáneas mexicanas se colocan
en esa situación porque pocas piensan. Además de las poéticas que propone el autor en su
escrito, desde estas líneas se propone que Teatro para el fin del mundo genera pensamiento
desde su práctica artística, concretando su labor de investigación a través de la plataforma
de investigación-creación *Ciudades inmateriales*.

La investigación artística de *Ciudades inmateriales*

Tras conocer en profundidad los ejes del pensamiento y la práctica de Teatro para el fin del mundo, será más directo el acercamiento a la plataforma de investigación artística *Ciudades inmateriales*, la cual nace de la colaboración entre TFM con la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Unidad Cuajimalpa en 2019/ 2020 con la creación de la *Comisión de proyectos especiales*. Así describen el proyecto en la página web de *Ciudades inmateriales*:

Ciudades Inmateriales se estructura como una plataforma de actividades de carácter artístico, político y comunitario, centrada en el desarrollo de programas enfocados a la investigación, creación y difusión de acciones de intervención en el espacio público que incidan de manera significativa en el entorno social y cultural del país. Entre su esquema prioritario de aplicación se encuentran el laboratorio Resonancias, el programa Ciudades inmateriales y La soledad de los vencidos, proyectos orientados a la composición de archivo, memoria, arqueología viva, observación desplazamiento forzado y procesos de seguimiento sobre los movimientos sociales de los últimos tiempos (Hernández, “Ciudades inmateriales” s/p).

En la última parte de la descripción, reconocemos algunos de los ejes que guían a TFM. ¿En qué consiste, entonces, la transformación de una plataforma a otra? Si nos detenemos en lo primero que llama la atención, el modo de nombrar el proyecto, podemos intuir renovadas líneas de trabajo. En primer lugar, el Teatro ha sido desplazado y ha ocupado su lugar un espacio, la Ciudad, por lo que el marco de las acciones cambia y se abre al espacio público. Y no solo se abre, sino que se vuelve plural: Ciudades. Esta pluralidad se pone en relación con la colectividad y el sentido comunitario que leemos en su descripción, al tiempo que hace pensar en los trayectos de una ciudad a otra, en un mapa con puntos móviles y siempre cambiantes.

El propio vocablo “ciudad”, que deriva de la voz latina *civitas*, designa las interrelaciones entre la ciudadanía, es decir, entre los individuos que conviven en un mismo espacio basado en la comunicación, la solidaridad y la cercanía. *Civitas* será, entonces, el espacio no material –la ciudad– construido a raíz de las relaciones sociales y culturales que conforman una identidad colectiva. Diferenciaríamos así entre la urbe –la materialidad arquitectónica y utilitaria–, la *civitas* y la polis –el diálogo y la acción política de los individuos que conviven en el espacio público–. Atendiendo a estas diferencias, se observa una tensión entre la ciudad –suma de la *civitas* y la polis– y la urbe, derivando en una tensión entre lo material y lo inmaterial del espacio público. Esta tensión desemboca en la segunda parte del nombre del proyecto: de la temporalidad apocalíptica del fin del mundo pasamos a situarnos en una espacialidad intangible, en lo inmaterial, intuyendo una ciudad no visible ni palpable, un

espacio desarticulado por el abandono; ciudades nómadas que se desplazan con la masa de cuerpos desechados que avanzan en busca de otras alternativas a su invivible realidad de origen, marcando ritmos en los mapas que dibujan sus rutas, o ciudades virtuales donde las relaciones entre los miembros de la comunidad se dan en un espacio no físico.¹¹

Las idas y venidas de estas relaciones afectivas, laborales, culturales y políticas forjan el entramado de la ciudad: “a través de los ritmos que se derivan del acto de habitar. El espacio se reconoce como familiar, o se considera apropiado, porque los sucesos que en él se producen se perciben como similares a los que se han producido allí con anterioridad” (Stavrídes 34). La manera en que cada comunidad vive la temporalidad de sus interacciones define la “personalidad” de una ciudad, resultando profundamente distinta la convivencia entre los miembros de ciudades de grandes extensiones y de miles de habitantes, a la de poblaciones menos numerosas o no urbanas. En cualquiera de los casos, la ruina actúa como una zona roja (Stavrídes 53) en estos espacios de convivencia, como un acontecimiento que quiebra la temporalidad rítmica, estableciendo un estado de excepción. Sin embargo, tal y como hace visible TFM, las ciudades están llenas de estas zonas rojas que crean ritmos urbanos paralelos, convirtiendo la excepción en un nuevo modelo de repetición (Stavrídes 55) y abocando a los individuos, por tanto, a habitar la excepción. Obtenemos así una ciudad con dos o varios ritmos diferentes, que comparten un tiempo y un espacio habitado de maneras distintas; una ciudad porosa donde las diferentes identidades colectivas e individuales se encuentran en el intento de construcción de diálogo en torno a los temas que les afectan. Teniendo en cuenta estas apreciaciones sobre lo que implica el espacio de la ciudad, podemos preguntarnos acerca de las acciones de la plataforma de investigación artística: ¿cómo serán las prácticas escénicas que se produzcan en estas ciudades inmateriales?, ¿de qué manera se comportan los cuerpos en estos espacios?, ¿cuál es la teatralidad que se da en ellas?, ¿qué pensamientos generan estas espacialidades no materiales? El proyecto *Ciudades por mensajería* que integra la plataforma *Ciudades inmateriales* aborda precisamente la cuestión de la ciudad desde la pregunta “¿qué es hoy una ciudad para nosotros?”, tomando como base documental *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. La plataforma realiza el cuestionamiento de lo que significa hoy una ciudad, con sus signos, simbologías y espacios particulares, desde una reinterpretación de rituales cotidianos que se dan en estos contextos. Desde la dirección, Hernández plantea una exploración en torno a los temas de desplazamiento, la desaparición, las estrategias de orga-

¹¹ Algunos de los proyectos de *Ciudades inmateriales* surgieron durante la pandemia, como la Red de Resistencias, red de apoyo entre artistas que reúne a creadores e investigadores de: México, Perú, Palestina, Ecuador, Argentina, España, Alemania, Colombia, El Salvador, Chile, Polonia, EEUU., Brasil, o los proyectos derivados de la convocatoria *Metamorfologías* a partir de la novela *Metamorfosis* de Franz Kafka.

nización, manifiestos públicos, la clandestinidad y la subversión (*Ciudades inmateriales*) con diferentes metodologías y procesos de investigación.

Teatro de investigación

Alejándose del concepto de compañía teatral que se usa comúnmente para englobar el trabajo escénico de un colectivo, Hernández define la plataforma de Teatro para el fin del mundo como una instancia de investigación, lo cual podríamos extender a *Ciudades inmateriales*. ¿De qué manera se da el encuentro entre la teatralidad y la investigación en esta instancia? La categoría de investigación artística o investigación en artes surge a partir de la aparición de poéticas teatrales en la escena contemporánea que han encontrado en el mundo académico una línea en la que poder seguir desarrollando sus proyectos artísticos, como se observa en el caso de *Ciudades inmateriales*. Comprendamos las prácticas de investigación artística como aquellos desbordamientos escénicos que hacen de su práctica teatral un hacer crítico en escena a partir de procesos de creación-investigación que proponen espacios de pensamiento en colectividad y en formatos no comunes. Observamos que la complejidad de la plataforma CI no se limita a lo escénico, sino que se expande hacia lo antropológico, lo social y lo político, a través de los lenguajes performáticos, audiovisual y literarios, en una suerte de contagio entre disciplinas, provocando que un proyecto detone uno nuevo que parte del hallazgo de la investigación del anterior y así, sucesivamente, en dirección a la creación de una red de subproyectos que se conectan unos con otros para conformar un multiverso particular. José A. Sánchez habla en su artículo “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes” (2013) sobre estas prácticas escénicas de investigación:

Ese dar vueltas sin llegar necesariamente a ningún lugar predeterminado es una característica de la investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior (46).

Ciudades inmateriales genera estas diferentes perspectivas de los temas sobre los que pone su atención en diálogo con otras territorialidades con las que comparte las experiencias del desastre, la ruina y el desplazamiento forzado. Este carácter transdisciplinar del proyecto se comprende a partir de la deslimitación de los dispositivos *arte e investigación*, lo que ha permitido la expansión de los límites que la tradición ha marcado para cada uno de ellos, generando nuevos campos de pensamiento y de discusión a partir de los inesperados e inexplorados cruces conceptuales y las estrategias transdisciplinarias. En el campo espe-

cífico del arte teatral, estas fronteras se han ampliado a partir de la concepción del teatro como una práctica que va más allá del texto dramático, como fueron los estudios sobre el teatro posdramático de Hans Thies Lehmann, la escena expandida desde José A. Sánchez y Rubén Ortiz, o del concepto de lo liminal aplicado a las teatralidades que Ileana Diéguez describe como prácticas simbólicas de resistencia que apuntan “hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, el arte del performance, las artes visuales y formas de activismo; aproximando lo liminal a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que representacional” (Diéguez 24). Esta zona de indefinición cercana a los márgenes admite la inclusión de prácticas artísticas de investigación artística cuyos procesos “de investigación se sostienen en un tiempo y en un espacio, pero la práctica artística que sostiene esos procesos aspira siempre a una transformación simbólica global” (Sánchez, “In-definiciones” 38).

En un intento de señalar –no de definir– estas prácticas escénicas que se mueven entre la práctica y el pensamiento, podríamos hablar de la categoría de *Teatro de investigación* en un esfuerzo por distinguirlas de la investigación teatral –exclusivamente teórica–, para dar paso a una forma de investigación escénica atravesada por la transdisciplina que problematice la integración del cuerpo y la praxis en las metodologías de investigación, así como el pensamiento como detonador de procesos creativos que transforman los cuerpos de los investigadores-creadores en cuerpos con una potencia crítica. Como ejemplo de poéticas que se aproximan a esta categoría, se pueden nombrar aquellas sobre las que Diéguez escribe en *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas* (2014), como los latinos de La Pocha Nostra, los peruanos Yuyachkani o la poética de los colombianos de La Candelaria, cuyos discursos escénicos están atravesados, asimismo, por la defensa del territorio y la identidad, comprendiendo la escena como un espacio para la crítica y la denuncia.

Como decíamos, el interés del arte por integrarse a la academia ha provocado que el concepto de investigación deba ser repensado, quizá desde un lugar más corporeizado. Para hablar de cómo el pensamiento se encuentra con lo corporal, en *Filosofía y poesía* (2016), María Zambrano trata de acercar el pensamiento filosófico a la palabra poética, buscando la génesis tanto de la razón como de la poesía para descubrir aquello que tienen en común. La autora se refiere a una *razón poética* desde el encuentro entre el pensamiento y la poesía donde la idea se torna carne, en una recuperación del cuerpo, en el pensamiento hecho acción. Llevar al límite la idea del pensamiento en acción nos arroja al concepto de *pensamiento salvaje* del que habla Victoria Pérez Royo –apoyándose en el concepto que desarrollara el antropólogo Claude Lévi-Strauss– en su conversación dentro del ciclo “Diálogos sobre creación e investigación artística” de la Facultad de Artes Universidad de Chile (2020) en el que defiende la investigación en artes como un modo de pensamiento desbordado y no domesticado. Este pensamiento salvaje ayuda a imaginar un pensamiento artístico no domesticado

por las estructuras de la academia que se esfuerza en alejarse de la instrumentalización de la práctica artística para permitir que estas investigaciones artístico-performativas sean investigación, desplazando categorías y relacionándose con el mundo de una manera subjetiva, vital, transformadora e imaginativa. Una investigación viva que no olvide el cuerpo-territorio y la memoria-historia de quienes la hacen o, dicho con Sánchez, sin ignorar que “los conocimientos situados exigen sujetos investigadores in-corporados, investigadoras que no olviden su propio cuerpo, sino que lo hagan explícito e incluso lo pongan en juego” (“In-definiciones” 42). Sin olvidar el cuerpo-territorio, estas prácticas proponen espacios de pensamiento en colectividad, abandonando el rol del investigador o el artista solitario y explorando maneras de compartir los conocimientos y los saberes en una dimensión alejada del individualismo que caracteriza tanto la labor del investigador como del artista en su concepción más común. De esta manera, para Sánchez, la investigación artística no puede ser ajena a un contexto político específico, ya que las problemáticas que afectan y que se piensan en la individualidad solo serán productivas si se sitúan en marcos de convivencia. En este sentido, observamos que *Ciudades inmateriales* se compone por el colectivo que forman las y los estudiantes de la UAM Cuajimalpa y aborda problemáticas que les afectan como comunidad, generando proyectos como *Sabes que estoy aquí*, desde el que se busca la prevención de la violencia de género a través del uso de la tecnología para crear una red de comunicación de geolocalización de los cuerpos de las mujeres del colectivo.

Este teatro de investigación que realiza TFM desde *Ciudades inmateriales* se basa en una investigación crítica que construye su pensamiento en torno a lo político, la estética y la ética a partir del acontecimiento escénico para dirigirse hacia una razón poética –hablando en términos de María Zambrano–, hacia un método de conocimiento que se separa de la razón discursiva exclusivamente académica, desde una posición crítica con respecto a los cánones de la representación en el ámbito de lo teatral, pero también de otros aspectos de la realidad –político, performativo, filosófico–, haciendo eco de la transdisciplinariedad que la caracteriza. Esta investigación viva se aproximará, así, al pensamiento de aquellos cuerpos escénicos que construyen teatralidades críticas explorando metodologías híbridas entre la investigación académica y los procesos de creación artística.

Con palpable claridad, la artista escénica e investigadora teatral Shaday Larios explica, desde su trabajo escénico, de qué manera la búsqueda de conocimiento de las artes no pasa por la objetividad científica, sino por la sensibilidad, el sentido de colectividad y lo poético:

Lo que nos diferencia de las ciencias sociales son las formas de inteligibilidad por las que mostramos los tejidos sensibles capturados en los usos y significados de los objetos cotidianos en nuestros trabajos de campo. Nosotros no buscamos dar cuenta de una verdad científica, sino que buscamos documentar “la sensibilidad matérica” que

descubrimos al activar trabajos participativos en contexto, traduciendo a un espacio poético las discontinuidades y el caos del tiempo detectado en la coseidad de un residuo, pedazo de objeto u objeto completo (Larios, *Los objetos vivos* 310).

Quizá en *Ciudades inmatrimales*, en lugar de “sensibilidad matérica”, convendría hablar de la “sensibilidad inmatérica” que se busca documentar. En su libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018), Larios habla sobre ciertos trabajos de TFM a partir de objetos documentales rescatados de aquellos escenarios catastróficos visitados –Chernóbil, Fukushima, etcétera– y profundiza en el proyecto *Ciudades en congelación*, iniciado en 2015, una instalación escénica que expone objetos personales de víctimas de desaparición forzada en refrigeradores¹² a modo de vitrinas, en una búsqueda de la sensibilización hacia el estado de incertidumbre y de suspensión temporal que genera en los familiares de las víctimas el desconocimiento del paradero de sus seres queridos, dejando ver la congelación del afecto que mantiene viva, de alguna manera, la esperanza de encontrarlos. Larios nombra a estos objetos y prendas “objetos vivos de la memoria” o *mnemobjetos* (301), que en *Ciudades en congelación* se muestra haciendo uso del lenguaje de lo museístico, en una suerte de crítica hacia la atemporalidad y la muerte de los objetos que se producen en el dispositivo del museo.

La herida de la desaparición en *Bitácora del atentado*

Paradójicamente, una de las características comunes de la investigación-creación en el campo de las artes vivas es la inclusión de sus presentaciones en el espacio del museo, normalmente reservado para artistas plásticos y visuales, en el contexto de la ampliación de las fronteras de las artes y de la investigación. El pasado mes de abril de 2023, el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México acogió la instalación escénica *Bitácora del atentado*¹³ llevada a cabo por TFM en torno al incendio del mencionado avión Boeing B227. En esta presentación, los tres activadores –Lucero Hernández, Nora Hernández y Mario Deance– guiaban a los espectadores por la narración de los acontecimientos ocurridos con el avión entre 2013 –año en el que TFM comienza sus investigaciones en el espacio– y el año 2020, cuando el

¹² Para leer en profundidad acerca del proyecto, se recomienda el libro *Objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (2018), de Shaday Larios (pp. 296-310).

¹³ *Bitácora del atentado*, de Teatro para el fin del mundo. Exposición y acción dirigida por Ángel Hernández, Teatro para el fin del mundo, 16 de abril de 2023, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México. <https://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artesvivas/bitacora-del-atentado.html>.

avión es incendiado y consumido en cenizas. En el vestíbulo del foro se encontraban expuestas seis piezas sustraídas de los restos del avión, sobre las cuales los tres activadores daban datos sobre qué parte del avión fueron, para qué servían y qué uso se le había dado durante la ocupación del avión tras su abandono. Acto seguido, mostraron una línea de tiempo trazada en la pared en la que se reflejaban los hitos de la historia de vida del avión con relación a TFM, la cual podía ser intervenida por aquellas personas que quisieran agregar algún evento que les significara. Posteriormente, nos introdujeron al foro donde, a través de un dispositivo escénico conformado por proyecciones, elementos lumínicos y auditivos, profundizaron en la historia de la aviación, para cruzarla posteriormente con las historias personales del colectivo con relación a este espacio. Finalizaron con una denuncia pública de la desaparición violenta de este lugar de convivencia de los ciudadanos de Tampico. El avión había desaparecido en aquella ciudad, pero apareció de nuevo ante los espectadores del museo, dibujado en una manta traslúcida que definía su silueta. La manta se desdoblaba y envolvía a las activadoras en la evocación de sus recuerdos. El avión –o sus ruinas– apareció también en la acción de los tres activadores vertiendo pequeñas rocas que representaban su cuerpo fragmentado, recreando la transformación de éste a escombros y, posteriormente, a cenizas. En algún momento, la propia instalación escénica fue nombrada como “documento de la tristeza”. Se trata de documentar la tristeza para que no caiga en el olvido y para dar cabida a los afectos arrebatados. Los fragmentos recuperados del avión son tratados como piezas de un museo personal, como objetos vivos de la memoria de los propios activadores, pues el relato está contado en todo momento en primera persona. Podríamos decir que las propias cenizas del avión actuaron como materia volátil conservada en la memoria de quienes habitaron este espacio para generar una suerte de necrológica, ¿acaso alguien que no hubiera habitado el avión podría hablar sobre sus piezas?

En el conservatorio mencionado al inicio de este artículo, Hernández plantea cuestiones en torno a los discursos artísticos que abordan experiencias de dolor ajenas en sus proyectos. ¿Es legítimo que los artistas aborden estos temas si no es en primera persona?, ¿de qué sirven estas expresiones que abordan la catástrofe desde la distancia?, ¿para qué sirve el arte (si es que el arte sirve)? Uno de los riesgos del *artivismo* es que los artistas se apropien de las experiencias de dolor de las víctimas para construir su poética para, quizá, alinearse con discursos oficiales con el objetivo de acceder a apoyos, becas o simplemente obtener el reconocimiento del espectador/consumidor de arte. Encontramos, asimismo, este cuestionamiento sobre la intrusión de artistas en experiencias traumáticas ajenas en la obra dramática *Desarmes* de Ángel Hernández,¹⁴ cuando los personajes Yeth y Taime le preguntan a Bill –estadouniden-

¹⁴ El texto dramático se alberga en la web de la plataforma *Ciudades inmateriales*.

se— por qué ha ido hasta Sarajevo a sostener una causa que no ha terminado de comprender por completo: “¿Por qué de un tiempo a acá han venido tantos extranjeros con buenas ideas a Sarajevo?” (*Desarmes* 11). En la introducción a la obra dramática, el propio Hernández se pregunta sobre la función del teatro con relación a un conflicto armado de grandes dimensiones: “¿qué hace el teatro en el medio del conflicto?, ¿por qué arriesgar la vida haciendo teatro en medio de un conflicto armado?” (Hernández, “Ciudades inmateriales” s/p). Agregaría la pregunta: ¿cuál es la función del teatro en un mundo en ruinas?

Quizá el episodio de la autora estadounidense Susan Sontag montando un *Esperando a Godot* en pleno sitio de Sarajevo en la década de 1990 —contado en el texto de *Desarmes*— llevó a Hernández a pensar en el sentido del teatro como forma de resistencia en medio del infierno. Evitar que el estado de excepción arrasara con todo, resistir ante las fuerzas que arrojan a la muerte: “Lejos de la frivolidad, montar una obra de teatro —ésta o cualquier otra— es una seria expresión de normalidad” (Sontag citado en Hernández s/p). Pero no es cualquier obra. Sontag decidió ensayar y montar *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, puesta en escena sobre la absurda espera en el medio del desastre: “Pienso en el sentido de la espera en *Godot*. Pienso la espera de Vladimir y Estragón, acobardados frente a una ciudad sitiada por la guerra, como Sarajevo. Como esta Sarajevo que vivimos ahora, mientras intentamos hacer teatro en medio de la muerte” (Hernández, *Desarmes* 33). Ciudades devastadas, materialidades ruinosas, espacios en estado de excepción. Y, sin embargo, la vida —que parece ya perdida— resurge en un escombros, en objetos encontrados y resignificados: “Creo que estos objetos nómadas, considerados equipajes de sobrevivencia para las sociedades contemporáneas en tránsito, son la síntesis de una ciudad emergente que se construye y destruye a sí misma, por eso es complicado dar testimonio de ella” (Hernández citado en Galicia 276). Una ciudad imaginada de múltiples formas más allá de la rigidez de la arquitectura de la urbe, así como la ciudad invisible de Clarisa, en la novela de Italo Calvino, ciudad que se desmorona y renace de manera constante:

En los siglos de degradación de la ciudad, vaciada por las pestes, disminuida por los derrumbes de viguerías y cornisas y por los desmoronamientos de tierra, oxidada y obstruida por incuria o ausencia de los encargados de conservarla, se repoblaba lentamente al emerger de sótanos y madrigueras hordas de sobrevivientes que bullían como ratones movidos por la pasión de hurgar y roer y también de juntar restos y remendar, como pájaros haciendo sus nidos (Calvino 118).

Teatro para el fin del mundo hace nido, hace casa, hace cuerpo y territorio con su práctica situada en el corazón de la ruina. Como un corro de niños jugando entre los escombros de una ciudad devastada, el teatro encuentra su sentido y resiste a que la vida sea olvidada.

Conclusión

La complejidad del proyecto iniciado por TFM ha encontrado una vía de expansión en el marco de la investigación artística que lleva a cabo a través de la plataforma *Ciudades inmateriales*, cuyos ejes poético-estéticos pensados a lo largo de estas páginas. Se expusieron dichos ejes en torno a la espacialidad y su manera de habitar los espacios, la memoria, el archivo y la colectividad. Se trata de una práctica artística y de investigación situada en el concepto de ruina; una búsqueda constante de diálogo con otras territorialidades atravesadas por el desplazamiento forzado, la violencia y el abandono; el rescate de la memoria de los individuos y el reclamo de la microhistoria de los espacios en abandono, otorgando a la colectividad la fuerza por la reivindicación de los afectos.

Fuentes consultadas

- Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.
- Britos-Castro, Ana y Sofía Zurbriggen. "Narrar(nos) desde el cuerpo territorio. Nuevos apuntes para un pensamiento situado y metodologías en contexto", *Ánfora*, núm. 29, 2022, pp. 43-70, <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/187811>, consultado el 14 de noviembre de 2022.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2017.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2014.
- Galicía, Rocío. "Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método". *Ensaïando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada*, coordinado por Stephan Arnulf Baumgartel, Luiz Gustavo Bieberbach Engroff y José Ricardo Goulart. Río de Janeiro: Mórula, 2021, pp. 265-280.
- Haraway, Donna J. "Capítulo 7. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 313-346.
- Hernández, Ángel. "Ciudades inmateriales. Pensamiento situado y práctica teatral". *Ciudades inmateriales*, <http://www.ciudadesinmateriales.com>, consultada el 24 de abril de 2023.
- Hernández, Ángel. *Desarmes: Memorias del sitio de Sarajevo*. Ciudades inmateriales, 2021, <http://www.ciudadesinmateriales.com/?fbclid=IwAR3DESLLYY1s2Q0CkTpuLO->

- tT_H5IIpcPlro6O2-1LnYwNZAmSO3G503marjE, consultada el 24 de abril de 2023.
- Hernández, Ángel. “Teatro para el fin del mundo. Programa de intervención a espacios en ruina condicionados por la violencia”. *Teatro para el fin del mundo*, <http://www.teatroparaelfindelmundo.com>, consultada el 20 de abril de 2023.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012.
- Larios, Shaday. *Los objetos vivos. Escenario de la materia indócil*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2018.
- Larios, Shaday. *Teatro de objetos documentales*. Segovia: La uña rota, 2022.
- Márquez, Francisca, et al. “Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento”. *Cultura, hombre, sociedad*, núm. 2, 2019, pp.109-124, <https://es.studenta.com/content/84838483/antropologia-de-las-ruinas-desestabilizacion-y-fragmento>, consultado el 7 de febrero de 2023.
- Ortiz, Rubén. *Teatro sobre el cuerpo armado. Acerca del espectador en la escena contemporánea y otras emergencias*. E-book. México: Secretaría de Cultura; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura; Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 2022, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2810>, consultado el 9 de febrero de 2023.
- Pérez Royo, Victoria. “Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Victoria Pérez Royo”. *Youtube*, subido por Facultad de Artes Universidad de Chile, julio 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dsUs-g1a9XM>, consultado el 16 de diciembre de 2022.
- Sánchez Martínez, José A. “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes”. *Artes La Revista*, vol. 12, núm. 19, 2016, pp. 36-51, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>, consultado el 15 de febrero de 2023.
- Sánchez Martínez, José A. “Teatralidad y disidencia”. *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, editado por José A. Sánchez y Esther Belvis, México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2015, pp. 21-58.
- Stavrídes, Stravos. *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal, 2016.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. 6ª ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.