

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

**Vol. 14, Núm. 24**

octubre 2023-marzo 2024

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



D O S S I E R

ESCENARIOS  
DE CIENCIA  
FICCIÓN

**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)  
**Asistentes de redacción y corrección:** Beatriz  
Alejandra Amante Montes e Indra Kerem Cano Pérez  
**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:** *Bozal*, de Richard Viqueira.

## 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 per-  
formatividad*, Vol. 14 Núm. 24, septiembre 2023-marzo  
2024, Dossier “Escenarios de Ciencia Ficción”. 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 respon-  
sabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción  
parcial o total de esta obra por cualquier medio, siste-  
ma y/o técnica electrónica o mecánica sin el consen-  
timiento 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.



# PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

número

92

DOSSIER:

**Víctor Hugo Rascón Banda:  
un legado**

PERFIL:

**Edeberto "Pilo" Galindo**

ESTRENO DE PAPEL:

***Los locos de Alcalá*, de Valeria Loera**

ENCUÉNTRALA EN LA **LIBRERÍA PASO DE GATO**

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

[libreriapaso.degato01@gmail.com](mailto:libreriapaso.degato01@gmail.com) • 55 5981 6993

[www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)

---

# Índice

Presentación	
<i>Gisel Amezcua,</i>	
<i>Carlos Gutiérrez Bracho . . . . .</i>	<i>1</i>
<b>DOSSIER “ESCENARIOS DE CIENCIA FICCIÓN”</b>	
Presentación	
<i>Anne W. Johnson. . . . .</i>	<i>4</i>
Relacionalidad planetaria: el espacio exterior desde la teoría del performance	
<i>Felipe Cervera . . . . .</i>	<i>8</i>
Cambiando la conversación: astronoética, performance y lo off-moderno en México	
<i>Anne W. Johnson. . . . .</i>	<i>25</i>
La performa extraña de la ciencia ficción chicana	
<i>Antonio Prieto Stambaugh. . . . .</i>	<i>44</i>
Teatro de ciencia ficción en México: hablan sus creadores	
<i>Stephanie León. . . . .</i>	<i>70</i>
<b>SECCIÓN GENERAL</b>	
Ciudades inmateriales: un proyecto de investigación artística de Teatro para el fin del mundo	
<i>Irene Repeto Rodríguez . . . . .</i>	<i>86</i>
La recepción mexicana de Hipólito de Eurípides en Fedra y otras griegas de Ximena Escalante	
<i>Francisco Gutiérrez . . . . .</i>	<i>109</i>
La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de Aida	
<i>Juan José González Ferrero. . . . .</i>	<i>128</i>

**TESTIMONIO**

Memoria, honor y resiliencia en *Tesoros*, unipersonal  
sobre los colectivos de búsqueda

*Karla Piedra Solis* . . . . . 150

**RESEÑA DE PUESTA EN ESCENA**

*Trotsky. El hombre en la encrucijada*

*José Vicente Pérez Márquez* . . . . . 160

# 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.



## Presentación

Gisel Amezcua\*

Carlos Gutiérrez Bracho\*\*

\* Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* giselamezcua@gmail.com

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

*e-mail:* cargutierrez@uv.mx

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2757

## Presentación

La Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (Orteuv) es considerada la compañía más antigua de México y una de las que más han influido en la profesionalización de la actividad teatral nacional. Este 2023, celebra siete décadas de haber dado sus primeros pasos hasta convertirse en la agrupación estable y de repertorio que es hoy en día. En ella participan actores y actrices experimentados, así como jóvenes talentos de la escena xalapeña.

Los orígenes de la Orteuv se remontan a 1953, cuando Dagoberto Guillaumin dirigió la obra *Moctezuma II*, de Sergio Magaña. En todos estos años, además de él, al frente de la compañía han estado importantes directores teatrales mexicanos: Marco Antonio Moreno, Manuel Montoro, Raúl Zermeño, Marta Luna, Mercedes de la Cruz, Enrique Pineda, Francisco Beverido, Rogelio Luévano, Juana María Garza, Alberto Lomnitz, Boris Shoemann y Luis Mario Moncada.

En *Investigación Teatral* nos sumamos a los merecidos festejos de la Orteuv, que tiene, como misión, la creación, promoción y difusión de la cultura teatral, una labor que la ha llevado a cruzar fronteras que alcanzan los planos estatal, nacional e internacional.

Y, justamente, con intención de ir más allá de los límites, abrimos el número con el dossier “Escenarios de ciencia ficción”, el cual da cuenta de trabajos escénicos en los que el tema central es la ciencia ficción, un género que por su potencia metafórica ha despertado interés entre creadores escénicos tanto de México como de las comunidades latinas de Estados Unidos.

Además, en esta edición publicamos otros trabajos académicos que dan cuenta de diferentes manifestaciones escénicas en Iberoamérica. Uno de ellos es el artículo “Ciudades



---

inmateriales: un proyecto de investigación artística de Teatro para el fin del mundo”, de Irene Repeto. En su texto, la autora analiza cómo, entre sus propuestas escénicas, la agrupación Teatro para el fin del mundo (TFM) explora espacios vinculados con procesos y acontecimientos violentos que aún no han sido olvidados por la comunidad. Apunta que, por ejemplo, hay un ejercicio de escena expandida en la laboriosa dedicación con la que los integrantes de la TFM usan como escenarios casas abandonadas por el crimen organizado.

Le sigue a este texto el artículo “La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante”, de Francisco Alberto Gutiérrez. El autor hace un escrutinio de los personajes que aparecen tanto en la obra de Escalante como en la tragedia clásica griega, ya que en ambos textos los personajes traspasan los límites de la racionalidad y la crisis.

Desde España, Juan José González Ferrero participa con “La evolución técnica en el espacio escénico operístico actual. Análisis gráfico del montaje de Hugo de Ana de *Aida*”. Describe los largos periodos en que el Teatro Real, que estuvo en construcción y rehabilitación y otros en los cuales se realizaron los montajes y equipamiento del escenario en diversas etapas de restauración. Además, presenta una breve historia de la composición *Aida*, contraponiendo la documentación de los hallazgos arqueológicos de las antiguas civilizaciones faraónicas y el pensamiento artísticos de esos periodos con el actual. Asimismo, ejecuta un análisis gráfico en el que contrasta la evolución visual y técnica de las versiones en 1998 y 2022 de la composición *Aida*, llevada a cabo por Hugo de Ana.

En la sección Testimonio, publicamos “Memoria, honor y resiliencia a través del unipersonal *Tesoros*, en torno a la desaparición forzada”, escrito por Karla Piedra, quien reflexiona cómo, a través de un ejercicio escénico, rinde homenaje al trabajo de los colectivos de búsqueda en México. En este trabajo, considera la posibilidad de activar la memoria a través de la puesta en escena. De igual forma, discurre entre el respeto y la responsabilidad que debe existir en el artista durante los procesos creativos que involucran historias reales.

Para finalizar el número, Vicente Pérez Márquez propone una reseña sobre la obra *Trotsky. El hombre de la encrucijada*, un texto de Flavio González Mello, bajo la dirección de Mauricio Jiménez. Contó con la participación de actrices y actores de la Orteuv, además de músicos del Coro de la Universidad Veracruzana, de la *Orquesta Universitaria de Música Popular*, de Orbis Tertius y de la Xalli Big Band.

Agradecemos a los autores, porque a través de sus escritos invitan a la reflexión teórica a partir del análisis de trabajos escénicos que resultan trascendentes para la escena iberoamericana. Con sus artículos también contribuyen a que *Investigación Teatral* siga teniendo más relevancia internacional.

# 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.



## Dossier “Escenarios de ciencia ficción” Presentación

Anne W. Johnson\*

\* Departamento de Ciencias Sociales y Políticas,  
Universidad Iberoamericana, México.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8758-9169>  
*e-mail*: [anne.johnson@ibero.mx](mailto:anne.johnson@ibero.mx)

Doi: 10.25009/it.v14i24.2747

## Ciencia ficción desde el margen

La propuesta del presente dossier surgió del interés por reflexionar sobre campos que no suelen aparecer juntos: el género de la ciencia ficción, el arte escénico y Latinoamérica. En el mundo latinoamericano, concebido ampliamente para incluir las comunidades latinas fuera de sus países de origen, la ciencia ficción no suele formar parte del imaginario cultural. Esto se debe, según Rodrigo Bastidas Pérez, a la forma en que se ha concebido la ciencia ficción en países de habla inglesa, por lo que se suele decir que en Latinoamérica “NO se habla realmente de ciencia, que NO hay ciencia ficción sino fantástico, que NO hay una identidad consolidada como en otros lugares” (Bastidas Pérez 9). Sin embargo, cada vez hay más escritoras y escritores latinoamericanos trabajando en el género de ciencia ficción ya que, tal vez, “se sienten ahogados por los temas folletinescos del realismo mágico y desensibilizados por las descripciones realistas de las luchas de la región contra la violencia” (Hart s/p).

Aquí me parece útil retomar una aseveración de Istvan Csicsery-Ronay quien, en vez de ensayar definiciones cuadradas del género literario conocido como ciencia ficción, habla de la “ficcionalidad científica” como “un sentido de aspiración tecnosocial enredada con los límites y deseos de la vida social concreta” (Csicsery-Ronay 2). Esta visión de la ciencia ficción permite pensar las complejas interrelaciones entre figuraciones tecnocientíficas y las configuraciones afectivas y sociales que operan en colectividades humanas: los valores culturales, las metáforas, la memoria colectiva, las construcciones identitarias, la territorialidad, las estructuras de poder y, sobre todo, los sueños y temores futuristas. Crear ciencia ficción desde Latinoamérica es una forma de reconocer el poder del margen, de la hibridez (o mestizaje) y de la fuerza de las culturas e historias propias en la producción de futuros que no simplemente reproducen las aspiraciones euroamericanas, sino que las reconfigura; ofrece la posibilidad de reclamar el derecho de narrar la modernidad, sus antecedentes y sus secuelas. Como argumenta Amadís Ross: “En el margen conviven en tensión valores modernos y premodernos, míticos y racionales, homogéneos y heterodoxos. Su ambivalencia le otorga la posibilidad de narrar la ciencia ficción desde nichos únicos que para la visión occidental resultan ajenos, originales e incluso contestatarios” (s/p).

¿Y el escenario? La representación de la *ciencia ficcional* casi siempre ha sido a través de la literatura o, desde el siglo pasado, el cine. Sin embargo, los escenarios también han servido, como se verá en este dossier, como espacios de creación de la ciencia ficción.<sup>1</sup> El teatro y

---

<sup>1</sup> La aportación teatral al imaginario de la ciencia ficción se remonta a 1920, cuando aparece por primera vez la palabra “robot” en la obra *R.U.R. (Rossumovi univerzální roboti)*, del dramaturgo checo Karl Čapek (ver

el performance implican generar experiencias distintas a las del sujeto lector o consumidor de obras cinematográficas. Ofrecen la posibilidad de la cocreación de estos futuros especulativos, de la participación corpórea y multimodal en reflexiones sobre ciencia y tecnología y de la producción de imaginarios colectivos.

## Los textos

El dossier empieza con un artículo de Felipe Cervera sobre las posibilidades del performance como arte y teoría para construir perspectivas críticas sobre el espacio exterior. Basa su argumento en el análisis de dos eventos: primero, un performance interactivo realizado por el artista Nahum, que construyó una experiencia subjetiva de viaje a la Luna, a partir de la hipnosis y la meditación guiada; segundo, el famoso discurso del presidente estadounidense John F. Kennedy, en el cual busca persuadir al público de su país sobre el valor de la exploración espacial en el contexto de la Guerra Fría. Cervera toma prestados conceptos de los estudios sociales del espacio, las teorías de performance y los acercamientos al poshumanismo para proponer un concepto nuevo, la relacionalidad planetaria, que permite cuestionar los discursos cósmicos hegemónicos al definir el espacio como continuo con la Tierra en vez de la frontera que se puede conquistar y dominar.

En el siguiente artículo, Anne W. Johnson extiende las consideraciones sobre el espacio exterior como asunto performático que permite visibilizar alternativas a los futuros proyectados desde los centros hegemónicos. Toma como punto de partida al artista-músico-mago mexicano Nahum, abordado por Cervera en su texto, además de describir la creación de un satélite artístico por parte del Colectivo Espacial Mexicano, liderado por Juan José Díaz Infante, para reflexionar sobre la producción de una mirada crítica y poética del espacio desde México que Johnson, tomando prestado un término de la crítica cultural Svetlana Boym, caracteriza como “*off-moderno*”. Concluye su texto con una discusión sobre las posibilidades y limitaciones del arte para cambiar la conversación sobre los futuros humanos en el espacio.

En el tercer artículo, Antonio Prieto Stambaugh reflexiona sobre las figuras del robot y del alienígena –tropos ciencia ficcionales por excelencia– a través de una serie de obras creadas por artistas que pertenecen al mundo chicano-latino, argumentando que estas “*performas* extrañas” les permiten jugar crítica y lúdicamente con la otredad de sujetos

---

Willingham y Langford s/p). El título se refiere a una fábrica de máquinas en forma humana que tienen la capacidad de razonar.

inmigrantes, “ilegales” y *queer*. Después de una introducción al arte chicano en su relación histórica con la representación política, Prieto describe cómo el robot/androide/ciborg es usado por el Teatro Campesino de Luis Valdez, el colectivo Asco y La Pocha Nostra de Guillermo Gómez-Peña para desestabilizar nociones identitarias fijas y jugar con las posibilidades de la otredad.

El dossier concluye con un conversatorio entre tres dramaturgos y creadores escénicos mexicanos, quienes han llevado la ciencia ficción a los escenarios del país: Stephanie León, creadora de la obra *Mulberry*; Richard Viqueira, autor de *Bozal*, y Jorge Maldonado, autor de *Vórtice: universo paralelo para tres aeroplanos*. En el conversatorio, llevado a cabo en el marco del Tercer Encuentro Estéticas de Ciencia Ficción del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, la y los creadores comparten sus experiencias en la producción de sus obras y reflexionan sobre los retos de escenificar la ciencia ficción, así como la importancia de representar los futuros ciencia ficcionales en México mediante el teatro.

## Fuentes consultadas

- Bastidas Pérez, Rodrigo. “Desmantelar Patentes para Crear Universos Propios”. *El tercer mundo después del sol: antología de ciencia ficción latinoamericana*, editado por Rodrigo Bastidas Pérez. Bogotá: Minotauro, 2021, p.9.
- Csicsery-Ronay, Istvan. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.
- Hart, Emily. “Ciencia ficción latinoamericana: disidentes zombis y extraterrestres en la Amazonia”. *New York Times*, 10 de junio, 2023, <https://www.nytimes.com/es/2023/06/10/espanol/ciencia-ficcion-latinoamericana-autores.html>, consultado el 10 de agosto, 2023.
- Ross, Amadís. “Ciencia ficción latinoamericana: el margen como potencia”. *Espejo Humante: Revista Latinoamericana de Ciencia Ficción*, vol. 7, 2020, <https://espejohumanterevista.wordpress.com/2020/11/28/ciencia-ficcion-latinoamericana-el-margen-como-potencia-amadis-ross/>, consultado el 10 de agosto de 2023.
- Willingham, Ralph y David Langford. *The Encyclopedia of Science Fiction*, editado por John Clute y David Langford. Londres: SFE Ltd/Ansible Editions, 2022, <https://sf-encyclopedia.com/incoming.php?entry=theatre>, consultado el 10 de agosto de 2023.

# 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.



## Relacionalidad planetaria: el espacio exterior desde la teoría del performance

Felipe Cervera\*

\* Departamento de Teatro, Universidad de California en  
Los Ángeles, Estados Unidos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3904-9333>

*e-mail*: [fcervera@tft.ucla.edu](mailto:fcervera@tft.ucla.edu)

**Recibido:** 14 de febrero de 2023

**Aceptado:** 2 de agosto de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2748

## Relacionalidad planetaria: el espacio exterior desde la teoría del performance

### *Resumen*

Este artículo aborda la intersección entre los estudios del performance y el estudio crítico del espacio exterior. Se ofrece, para empezar, un análisis del discurso “Elegimos ir a la Luna”, que John F. Kennedy dictó en 1962. A continuación el autor elabora su argumento a partir de los siguientes enfoques teóricos: 1) la matriz que Henri Lefebvre propone para analizar la construcción social del espacio; 2) la teoría general de performance postulada por Jon McKenzie, y 3) la performatividad posthumana propuesta por Karen Barad. A partir de estas teorías, se propone el concepto de *relacionalidad planetaria* para vislumbrar cómo desde los estudios del performance es posible descolonizar las narrativas y prácticas que marcan el cielo como una frontera susceptible de conquista y dominio.

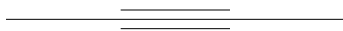
*Palabras clave:* performance; discurso; espacio; astronomía; extraterrestre.

## Planetary Relationality: Performance Studies of Outer Space

### *Abstract*

This article addresses the intersection between performance studies and the critical inquiry of “outer space”. It begins with a rhetorical analysis of the speech “We Choose to Go to the Moon”, delivered by John F. Kennedy in 1962. The next section presents the following theoretical angles: 1) the matrix that Henry Lefebvre proposes to analyse the social construction of space; 2) the general theory of performance postulated by Jon McKenzie, and 3) the concept of posthuman performativity proposed by Karen Barad. The author puts forward the concept of *planetary relationality* to consider how performance studies can contribute to the decolonization of narratives and practices that mark the sky as a border susceptible to conquest and domination.

*Keywords:* performance; discourse; space; astronomy; extraterrestrial.



## Relacionalidad planetaria: el espacio exterior desde la teoría del performance

**M**i primer viaje a la Luna fue el 9 de junio de 2017. El sitio de lanzamiento fue el quinto piso de un edificio en Hamburgo, Alemania, durante el vigésimo tercer congreso anual de la asociación Performance Studies International. La ocasión: el lanzamiento del Programa Espacial de Estudios de Performance (PSSP), una plataforma de investigación creada en colaboración con Maaïke Bleeker de la Universidad de Utrecht, como parte de mi proyecto doctoral. La “misión” del PSSP fue un performance titulado *Un viaje: una sesión para recordar*, del artista mexicano Nahum Romero (conocido por su nombre Nahum), quien, a través de una combinación de performance, hipnosis y meditación guiada, evocó el recuerdo de una estancia lunar en la mente y experiencia de todos los asistentes. La “tripulación” incluía aproximadamente 20 personas, todos académicos de teatro y performance, sin ningún tipo de entrenamiento astronáutico. La experiencia fue conmovedora porque, ya sea que nos hayamos quedado dormidos o que realmente hayamos entrado en hipnosis, cada vez que la evocamos es posible recordar que viajamos a la Luna juntos sin cohetes y sin las aspiraciones colonialistas de la astronáutica contemporánea. Compartir esa “memoria lunar” es importante para establecer maneras de relacionarse con el cosmos desde una mirada anticolonial y posthumana. Si bien es innegable que estará matizada por nuestros propios recuerdos visuales de cómo se ve la Luna en las películas de ciencia ficción, los reportajes televisivos del aterrizaje del Apolo 11 en 1969 y nuestra propia imaginación, el encuentro personal con lo “celestial” tiene un gran potencial político.

Este artículo aborda la intersección de los estudios teatrales y de performance con el estudio crítico del “espacio exterior”. Parto de una mirada crítica que aspira a postular



que las posibilidades de los estudios del performance ofrecen alternativas epistemológicas a nuestra experiencia planetaria para rehabilitar una política espacial y celestial separada de aspiraciones territorialistas e imperiales. En la primera sección del presente trabajo ofrezco un análisis retórico del discurso conocido como “Elegimos ir a la Luna”, que John F. Kennedy dictó en la Universidad de Rice en 1962. Me interesa demostrar la importancia que puede tener un análisis performativo básico en el proyecto de trazar la historicidad del concepto “espacio exterior”. En el siguiente apartado, presento la metodología que ofrecen los estudios del performance para contribuir con el estudio crítico del espacio exterior. Para ello, hago referencia a los siguientes enfoques teóricos: 1) la matriz que Henri Lefebvre propone para analizar la construcción social del espacio; 2) la teoría general del performance postulada por Jon McKenzie, y 3) la performatividad posthumana propuesta por Karen Barad. A partir de estas perspectivas, propongo el concepto de *relacionalidad planetaria* para vislumbrar cómo las acciones (verbales y físicas, humanas y no humanas) crean y actualizan epistemologías que permiten o no diferentes versiones de nuestra relación con el cosmos y con nosotros mismos como especie. Hacia el final, regreso a mi experiencia durante el performance de Nahum para recalcar la principal contribución que considero que pueden hacer los estudios del performance al estudio crítico de nuestra *terrestrialidad*: politizar acciones colectivas para descolonizar las narrativas y prácticas neocoloniales que marcan el cielo como una frontera susceptible de conquista y dominio.

## Elegimos ir a la Luna: creando el espacio con palabras

Hemos decidido ir a la Luna. Elegimos ir a la Luna en esta década y hacer lo demás, no porque sean metas fáciles, sino porque son difíciles, porque ese desafío servirá para organizar y medir lo mejor de nuestras energías y habilidades, porque ese desafío es un desafío que estamos dispuestos a aceptar, uno que no queremos posponer, y uno que intentaremos ganar, al igual que los otros.

John F. Kennedy, 12 de septiembre de 1962 (traducción original de JFK Library).

Con su discurso, Kennedy demostró ser un gran *performer*. El entonces presidente de los Estados Unidos repitió tres veces la frase “elegimos ir a la Luna” durante el que se conoce oficialmente como el “Discurso en la Universidad de Rice sobre el esfuerzo espacial de la nación”. Este es uno de los discursos más famosos de Kennedy, por la habilidad que mostró para moldear la visión del programa espacial de Estado Unidos durante el apogeo de la

Guerra Fría, junto con el “Discurso especial al Congreso de los Estados Unidos”, que pronunció previamente, en mayo de 1961. Al repetir la frase “elegimos ir a la Luna”, Kennedy parecía profetizar la victoria de su país en la carrera espacial entablada con la Unión Soviética, al enviar por primera vez en la historia a un ser humano a la Luna.

La retórica de Kennedy estuvo enmarcada en un contexto geopolítico hostil. La URSS se había adelantado en asuntos espaciales, y el liderazgo geopolítico en la Tierra se asociaba cada vez más al éxito de la exploración extraterrestre. Kennedy se vio obligado a presionar política y económicamente a favor de un viaje a la Luna. Sin embargo, para lograrlo se enfrentaba al desafío de reunir suficiente apoyo legislativo y popular para sus planes de sobrepasar “la brecha espacial”, a diferencia de su rival soviético. Tales planes fueron primordiales para el éxito de su campaña presidencial de 1960 (Kalic 63; Byrnes 37). Para que el pueblo americano pudiera siquiera concebir que Estados Unidos estaba en posibilidades de “conquistar” la Luna, las palabras de su discurso tenían que representar el espacio extraterrestre de tal manera que se justificara una empresa de alto costo que muy probablemente sufriría fallas. Kennedy debía establecer sin lugar a duda que un alunizaje era el siguiente paso natural en el proyecto histórico de la identidad nacional de los Estados Unidos. “Zarpamos en este nuevo océano [...] hemos elegido ir a la Luna [...] hemos elegido ir a la Luna [...] hemos elegido ir a la Luna [...] sólo si los Estados Unidos ocupan una posición de supremacía podremos ayudar a decidir si este nuevo océano será un mar de paz o un nuevo teatro de guerra aterrador” (Kennedy s/p). El énfasis en la primera persona del plural es innegable, así como la identificación de ese sujeto plural con el Estado nación. Pero ¿quiénes son los que eligen?, ¿quiénes son estos “nosotros” que “elegimos”?

El discurso de Kennedy empleó varios dispositivos retóricos y estrategias para representar lo extraterrestre como un recurso sobre el que la agencia humana puede deliberar. De manera decisiva, este énfasis en la primera persona del plural y la identificación de esa identidad colectiva con su eventual hegemonía geopolítica estuvieron anclados en la tarea crucial de producir una nueva forma de conocer el universo. Es decir, las inquietudes geopolíticas de su gobierno frente a su rivalidad con la URSS estaban cuidadosamente vinculadas a la búsqueda de nuevos conocimientos, de una nueva frontera y, por lo tanto, de cimentación científica, tecnológica, política y militar del liderazgo de los Estados Unidos de América. Esta estrategia retórica se expresa al principio del alegato, cuando Kennedy utiliza un paralelismo entre varias dimensiones de tiempo y espacio para sugerir que su discurso estaba siendo pronunciado en un momento histórico clave, un momento en el que Estados Unidos sólo tendría éxito si se aseguraba su dominio en asuntos relacionados con el espacio exterior. Es decir, era necesario “elegir” ir hacia esta nueva frontera si el país quería sobrevivir y triunfar. Tomemos en cuenta los dos párrafos siguientes:

Nos reunimos en una universidad célebre por el conocimiento, en una ciudad célebre por el progreso, en un estado célebre por la fuerza, y tenemos necesidad de los tres, ya que nos reunimos en un momento de cambio y desafío, en una década de esperanza y temor, en una era de conocimiento e ignorancia. Mientras más aumenta nuestro conocimiento, más evidente es nuestra ignorancia.

Así que no es de extrañar que algunos prefieran que nos quedemos donde estamos un tiempo más para descansar y esperar. Pero esta ciudad de Houston, este estado de Texas, este país de los Estados Unidos no fue construido por quienes esperaban o descansaban y deseaban mirar detrás de ellos. Este país fue conquistado por aquellos que se adelantaron, y lo mismo sucederá con el espacio (Kennedy *s/p*).

La conquista de esta nueva frontera, todavía exterior, era natural. El paralelismo histórico que ayudaba a establecer esa ambición estaba coloreado por un imaginario romántico, y es así como la nostalgia por el pasado colonialista de Estados Unidos ayudó a Kennedy a crear el impacto necesario para que su discurso resonara entre su público y más allá.

Después del asesinato del presidente, el paralelismo entre la identidad nacional y la exploración extraterrestre que dio forma a las estrategias retóricas de su discurso siguió dando forma a las sensibilidades estéticas usadas por el programa espacial del país. John W. Jordan realiza un análisis similar y observa cómo “tanto en contextos ficticios como reales, la retórica romántica y trascendente de Kennedy se unió exitosamente para caracterizar al programa lunar, por lo que continúa resonando en la imaginación del público” (225).

De hecho, las imágenes de Kennedy no sólo se repiten en futuras promulgaciones de actividades espaciales realizadas por políticos y figuras públicas (Jordan rastrea similitudes en la retórica espacial de Nixon, Carter, Reagan, Bush padre, Clinton y Bush hijo), sino también en las formas en que se colorea y modela la fotografía interestelar más reciente.

Después de realizar historias orales del personal que trabaja en las imágenes coloreadas, capturadas por el Telescopio Hubble (los datos sin procesar son en blanco y negro), la historiadora Elizabeth Kessler ha identificado que muchas de éstas resultan “tener un parecido sorprendente con los datos geológicos y meteorológicos terrestres, y con formaciones especialmente representadas en los paisajes románticos del oeste americano” (5). Más concretamente, Kessler encuentra sorprendentes similitudes con la obra de pintores y fotógrafos como Thomas Moran (1837-1926), Albert Bierstadt (1830-1902), William Henry Jackson (1843-1942) y Timothy O’Sullivan (1840-1882). Esto no quiere decir que los científicos que trabajan con Hubble necesariamente intentaron emular a estos pintores con las imágenes del telescopio. En cambio, es importante notar la influencia tan fuerte que las sensibilidades estéticas, culturales e históricas particulares de Estados

Unidos tuvieron en el discurso de Kennedy, y cómo éste, a su vez, ha moldeado también la epistemología empleada para conocer el cielo desde la Guerra Fría y hasta ahora.

La historia del espacio exterior es performativa y el discurso de Kennedy fue una performance de dimensiones planetarias. Estableció, promulgó y jugó con la relación entre el espacio terrestre y extraterrestre de acuerdo con las necesidades contextuales de la época y de la economía política estadounidense.

Kennedy utilizó sus palabras para manifestar el universo. Es decir, se valió de la acción verbal como método para enmarcar la producción de conocimiento sobre nuestro planeta y otros planetas de manera determinada. Empleó una serie de técnicas retóricas y actorales para dar cuerpo a una visión específica para la formación discursiva del “espacio exterior”. Esta visión se definió de acuerdo con la triangulación entre historias y ambiciones científicas, tecnológicas, culturales, geopolíticas y astropolíticas específicas. Sobre la base de esas historias y ambiciones, el discurso de Kennedy ayudó a determinar, en gran medida, las formas en que el espacio exterior apareció como objeto de estudio científico y búsqueda social durante el resto del siglo xx. Su discurso esgrimió un paradigma performativo propio de la contingencia geohistórica de ese siglo. Es decir, su performance del espacio exterior se volvería paradigmático para la formación discursiva moldeada por las formas en que “lo extraterrestre” fue determinado por su frontera con “lo terrestre”, cimentando así cómo estas categorías serían interpretadas y referidas en las próximas décadas. Pero lo crucial aquí es entender que –como Vivian Appler demuestra en su artículo “Titan’s ‘Goodbye Kiss’: Legacy Rockets and the Conquest of Space”– esa relación tiene sus raíces históricas más allá del siglo xx, ya que se comenzó a fraguar con el advenimiento del proyecto colonial europeo en el siglo xv, y en especial con la proyección de alteridad radical que se erigió como fundamento epistémico para la conquista de los territorios indígenas en América. Es decir, el performance de Kennedy echó mano de la historicidad discursiva de nuestro planeta formada como justificación de la conquista de Las Américas.

Para definir “formación discursiva”, me baso aquí en lo que articula Michel Foucault en *La arqueología del conocimiento* (1972): “Siempre que entre objetos, tipos de enunciados, conceptos o elecciones temáticas se puede definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones y funcionamientos, transformaciones), diremos [...] que estamos ante una formación discursiva” (38); por lo tanto, “[el] campo de relaciones que caracteriza una formación discursiva es el lugar en el que las simbolizaciones y los efectos pueden ser percibidos, situados y determinados” (163). Para Foucault, una formación discursiva se configura según las prácticas discursivas, que a su vez se establecen en consonancia con un sistema de relaciones que produce el objeto como tal. “Estas relaciones se establecen entre instituciones, procesos económicos y sociales, patrones de comportamiento, sistemas de normas,

técnicas, tipos de clasificaciones, modos de caracterización” (44-45). Sin embargo, como insiste Foucault, si bien una formación discursiva “presenta el principio de articulación entre una serie de eventos, transformaciones, mutaciones y procesos discursivos”, debemos recordar que “no es una forma atemporal, sino un esquema de correspondencia entre varias series temporales” (74).

La de Kennedy fue sin duda una práctica discursiva y performativa, pero no estaba actuando en un vacío: reiteró y luego actualizó la performatividad de lo extraterrestre que precedió a su discurso. Esto quiere decir que, si bien tal discurso fue un evento crucial para el futuro de la exploración y observación extraterrestre, no fue ni el primero de tales actuaciones ni el último. Históricamente, las acciones y enunciados performativos han sido importantes para la producción de conocimiento sobre el espacio planetario: su conceptualización, descubrimiento, exploración, anuncio, politización y expresión artística. Los contextos en los que se pueden encontrar estas representaciones, acciones y expresiones performativas varían. Se pueden hallar en ocasiones de descubrimiento y avance científico, en eventos políticos, en teatro y otras disciplinas artísticas, en deportes, en arte contemporáneo, en rituales arcaicos, etcétera. Muy a menudo, estos casos pueden identificarse como representaciones en una forma u otra, mientras que aquellas que son más difíciles de precisar como performance (la fotografía intergaláctica, por ejemplo) contienen inevitablemente una fuerza performativa. La historia cultural de la astronomía, por lo tanto, tiene en su centro una historia performativa. Esta historia se puede trazar a partir de la identificación de la historicidad de lo extraterrestre mediante el análisis de las acciones que reafirman u ofrecen epistemologías planetarias de diversa índole.

En esta sección he procurado demostrar cómo acontecimientos como el discurso de Kennedy son exactamente el tipo de objeto que los estudios de performance pueden analizar en el proyecto de desarrollar miradas críticas que, desde posturas decoloniales, feministas e indigenistas, puedan romper con la hegemonía y la violencia ejercida por y en nombre de la idea de que el cielo es nuestra última frontera. He aquí el poder performativo del viaje lunar conducido por Nahum: contra la exclusividad de aquellos que escogen ir a la Luna para demostrar su poder geopolítico, hay otros que prefieren viajar para compartir el espacio interior de su imaginación. Y si a ello le aunamos que Nahum es un artista mexicano, la política celestial expresada en su performance es aún más potente. Aquí no estamos hablando de películas de ciencia ficción, sino del poder que nace al relacionarse con el cielo desde perspectivas críticas y performativas.

## De las palabras a la teoría: otros espacios son posibles

A continuación, amplío el argumento metodológico que los estudios de performance pueden ofrecer al estudio crítico del espacio exterior a través de la calidad poliparadigmática del concepto *performance* y de la noción de performatividad posthumana. En los últimos años se ha visto un aumento de los estudios en ciencias sociales y humanidades que examinan de manera crítica la producción del espacio ultraterrestre como objeto de investigación científica, social y cultural. Dos nombres importantes en esa literatura son Peter Dickens y James Ormrod. En *The Palgrave Handbook of Society* y en *Culture and Outer Space*, Dickens, Ormrod y sus colaboradores enmarcan en gran medida sus diferentes perspectivas dentro del marco que Henri Lefebvre sugirió en su libro germinal *La producción del espacio* (1991). Como argumentó enérgicamente Lefebvre, para “conocer el espacio” uno debe construirlo, y esto requiere la realización de dicho espacio en diversos grados y extensiones. Lefebvre propone estudiar y entender la performatividad del espacio social de la siguiente manera:

1. Práctica espacial: que abarca la producción y la reproducción, y las ubicaciones particulares y los conjuntos espaciales característicos de cada formación social. La práctica espacial asegura la continuidad y cierto grado de cohesión. En términos de espacio social, y de la relación de cada miembro de una sociedad dada con ese espacio, esta cohesión implica un nivel garantizado de competencia y un nivel específico de performance.
2. Representaciones del espacio, que están ligadas a las relaciones de producción y al “orden” que esas relaciones imponen, y por tanto al conocimiento, a los signos, a los códigos ya las relaciones “frontales”.
3. Espacios de representación, que encarnan simbolismos complejos, a veces codificados, a veces no, vinculados al lado clandestino o subterráneo de la vida social, como también al arte (que eventualmente puede llegar a definirse menos como un código de espacio que como un código de espacio de representación) (33).

La tríada no indica necesariamente una secuencia (del punto 1 al 2 al 3), sino que es una herramienta conceptual que habilita un análisis de los diferentes procesos que producen el espacio socialmente. Dickens y Ormrod traducen esta tríada de asuntos extraterrestres con los denominadores “prácticas espaciales exteriores”, “representaciones del espacio exterior” y “el espacio exterior como un espacio de representación”. Para ellos, “las prácticas espaciales exteriores incluyen el desarrollo de tecnologías satelitales y la infraestructura terrestre asociada con ellos y su integración en los intercambios sociales y económicos”

(Dickens y Ormrod 35). Teniendo en cuenta la diversificación del espacio exterior en la actual explosión de proyectos de exploración extraterrestre, señalan que “el espacio exterior ahora está representado en una amplia gama de campos diferentes y a través de varios paradigmas y discursos en competencia” (*ibidem*). Y, por último, con respecto a la categoría del espacio exterior como un espacio de representación, señalan que los ejemplos ubicados aquí “pueden referirse tanto a imaginaciones sobre el espacio exterior como un sitio espacial y temporalmente alejado de prácticas sociales alternativas y al uso del espacio exterior como un lugar material desde el cual se pueden producir significados y prácticas sociales alternativos” (Dickens y Ormrod 36).

En el esquema original de Lefebvre, los vínculos entre representaciones, performance y performativo son importantes. Esto porque, mientras los espacios de representación son performativos de una ideología, el performance (entendido aquí en un sentido cultural y artístico) puede expresar representaciones de ese espacio, o incluso intervenir en su orden sociosemiótico, con el propósito de interrogar la ideología detrás de su construcción. Por último, las prácticas espaciales son haceres que reiteran y modifican el orden espacial establecido. La tríada de Lefebvre es útil para entender cómo una sociedad específica produce su propio espacio. Tal producción tiene características performativas porque es un proceso que ordena distintas prácticas lingüísticas y corpóreas que generan representaciones y códigos, posibilitando, a su vez, procesos de resignificación y recodificación.

El trabajo de Dickens y Ormrod nos puede ayudar a identificar las diferentes formas en que el espacio exterior se está produciendo hoy como un espacio social a través de prácticas performativas. Para entender este punto crucial, es necesario hacer referencia al estudio de Jon McKenzie en *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Un punto central señalado por McKenzie es que el “performance debe entenderse como un estrato emergente de poder y conocimiento” y que, por lo tanto, “será en los siglos xx y xxi lo que la disciplina fue en los siglos xviii y xix, que es, una formación onto-histórica de poder y conocimiento” (McKenzie 18). El autor articula así una “teoría general del performance” estructurada de acuerdo con un “estrato de performance global” que “se fusionó en los Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial [...] expandiéndose especialmente rápido con el deshielo de la Guerra Fría” (*ibidem*). Su afirmación se apoya en una estructura múltiple de paradigmas de performance, todos los cuales implican el uso de la “acción cuantificable” como unidad de práctica discursiva. Tal vez este trabajo del teórico estadounidense se ha convertido en una referencia clásica en la teoría del performance porque precisamente trajo a colación la consideración –al menos para las percepciones dentro de dicho campo de estudios– de que “performance” ya era un indicador en los ámbitos de la práctica humana, más allá de lo lingüístico, artístico y cultural. McKenzie demostró cómo el performance, como unidad y objeto del conocimiento, no es exclusivo de lo que

la formación disciplinaria de los estudios de performance ha denominado en general el paradigma de la eficacia cultural/artística/lingüística; en cambio, uno puede encontrar paradigmas similares operando en otros lugares: predominantemente, argumenta, en los ámbitos organizativo y tecnológico.

Para ilustrar su punto, McKenzie hace referencia al espacio planetario y extraterrestre, primero como ejemplo y luego como una metáfora de su teoría. Emplea el lanzamiento fallido del transbordador espacial Challenger el 28 de enero de 1986 y hace referencia al libro *The Challenger Launch Decision: Risky Technology, Culture and Deviance at NASA* (1996) de Diane Vaughan para señalar que:

La decisión de lanzamiento del Challenger demuestra cómo los campos de performance cultural, organizacional y tecnológico, aunque separados por diferentes historias y paradigmas de investigación, se superponen y se retroalimentan entre sí. Decir que convergen totalmente en un desempeño unificado sería inexacto, ya que los desafíos planteados por cada uno siguen siendo distintos y, a veces, divergen marcadamente entre sí. No obstante, a través de la optimización y satisfacción conjuntas, los desafíos de eficacia, eficacia y efectividad [sic] se pueden negociar, se pueden tomar decisiones y se pueden tomar acciones (McKenzie 151).

Dicho autor argumentó así que las genealogías epistémicas individuales de cada paradigma de performance identificado y examinado pueden superponerse y fusionarse entre sí e ilustró esto con un momento ejemplar en la historia de los vuelos espaciales tripulados. Vemos así que cuando hablamos de que el espacio exterior se produce socialmente a través de acciones discursivas verbales y físicas –o sea, a través del performance– lo que queremos decir es que estas acciones emanan desde prácticas diversas que incluyen, por lo menos, las prácticas tecnocientíficas, las organizacionales y las artísticas y culturales. En otras palabras, los procesos mediante los cuales nuestra relación espacial con el universo es producida son performativos, en tanto que crean o actualizan una realidad material discursiva, y así determinan y son determinados por paradigmas epistémicos basados en la construcción performativa del espacio.

Sin embargo, pensar que la performatividad del espacio exterior, y de lo extraterrestre, es sólo producto de las prácticas humanas y masculinas sigue siendo un enfoque limitado para la articulación de paradigmas más justos y reales. En esta dirección, el último referente teórico básico para configurar una mirada crítica del concepto y práctica del espacio exterior desde los estudios del performance es el trabajo de Karen Barad sobre el realismo agencial y la performatividad poshumana. En su libro *Meeting the Universe Halfway*, Barad combina dos enfoques diferentes del performance y la performatividad: aquel formulado



---

desde la filosofía de la ciencia y otro desde la lingüística, y argumenta que “los relatos performativos en estos dominios han llevado vidas paralelas con sorprendentemente poco intercambio entre ellos, lo que refuerza la percepción, que cada conjunto de académicos rechazaría rápidamente, de que las preocupaciones sociales y científicas están separadas” (Barad 49-50). En adelante, y basándose en el trabajo de Niels Bohr, Barad ve en la performatividad el remedio contra el representacionalismo y, por lo tanto, para abordar los problemas que surgen de la división ontoepistémica entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido. Como solución al problema de las “palabras y las cosas” –como lo plantea Foucault–, Barad entonces introduce el concepto de “intra-acción”, en oposición a “interacción”, que se utiliza para colapsar la relación de exterioridad entre el “conocedor” y el “conocido”. Luego, gira su argumento sobre la causalidad ontoepistémica y la relacionalidad entre los instrumentos que usamos y las formas en que observamos y medimos el universo. Más específicamente, analiza el concepto del aparato científico (un telescopio, por ejemplo), y en cómo éste siempre surge en relación con la cosa que aspira a conocer. Para Barad, un aparato es un proceso performativo que actualiza una relación causal, lo que ella llama “un corte agencial”, a través del cual una parte del universo se revela a otra parte, en un proceso performativo que crea relaciones de exterioridad e interioridad mediante las cuales el conocimiento es posible. Al respecto, Barad explica que en el proceso de producción y definición de aparatos y prácticas discursivas:

El significado no es una propiedad de palabras individuales o grupos de palabras, sino *una performance* continua del mundo en su danza diferencial de inteligibilidad e inteligibilidad. En su intra-actividad causal, una parte del mundo se vuelve determinada delimitada y apropiada en su inteligibilidad emergente a otra parte del mundo, mientras que las materias vivas, las posibilidades y las imposibilidades se reconfiguran. Las prácticas discursivas son prácticas de creación de límites [...] (149).

Barad articula que los aparatos no son meros arreglos estáticos en el mundo, sino que son (re)configuraciones dinámicas del mundo –performances específicos a través de los cuales se promulgan límites de exclusión específicos–. Los aparatos, ya entendidos como cualquier tecnología epistémica (desde el lenguaje hasta un acelerador de partículas) no tienen un límite “externo” inherente porque son prácticas abiertas mediante las cuales el universo se divide a sí mismo.

Si bien el dinamismo teórico que se puede establecer al confabular la teoría espacial de Lefebvre con la de McKenzie nos permite identificar cómo ciertas acciones tienen la potencia de reconfigurar nuestra relación con el planeta y con el universo, la agudeza en la propuesta de performatividad posthumana de Barad nos da la posibilidad de romper totalmente con

la idea modernista que posiciona a la agencia humana masculina como “exterior” y “neutral” al universo. Para Barad, el universo es una constante *intra-acción* y, por lo tanto, lo discursivo es siempre la consecuencia del performance intrínseco de dimensiones cosmológicas. Como ella dice: “*matter matters*” (lo material importa). Desde este punto de vista, nos es entonces posible argumentar que la producción del espacio planetario no sólo se expresa a través de acciones performativas, sino que éstas son el resultado de una relacionalidad permanente y dinámica entre el universo consigo mismo, y que la agencia humana es sólo parte de esa ecuación. Siempre estamos encontrado al universo porque siempre nos estamos encontrando a nosotros mismos como parte de ello. Desde esta mirada, es entonces evidente que la formación discursiva “espacio exterior” no sólo es teórica y socialmente problemática, sino que es físicamente inadecuada para describir la experiencia terrestre.

### **Relacionalidad planetaria: de la teoría a la historicidad de las acciones<sup>1</sup>**

Es necesario politizar las acciones mediante las cuales el espacio planetario se define, ya que lo que está de por medio es nada menos que la articulación de procesos epistémicos que reconectan la experiencia terrestre con lo celeste y lo habilitan como un espacio de prácticas de emancipación y justicia social. Para ello, y a manera de consolidar el aparato crítico que he ido armando en este texto, propongo la noción de *relacionalidad planetaria* como la dinámica material-discursiva entre el espacio y el tiempo terrestre y extraterrestre. Es un circuito, por así decirlo, definido por las dinámicas físicas, los predicados epistémicos, las sensibilidades estéticas, los contextos políticos, los axiomas científicos más amplios y distintos, y las agencias humanas, no humanas y más que humanas, que muestra a su vez cómo los “espacios” se determinan en relación uno con el otro, contribuyendo así a una acepción de nuestro propio planeta. En otras palabras, una relacionalidad planetaria es una topología que define lo terrestre y lo extraterrestre dentro de un continuo.

¿Por qué un continuo y no una frontera, como la figura de la frontera final que distingue más claramente lo que permanece dentro de cada categoría? Lo que está en juego al contemplar las definiciones y las conexiones entre lo terrestre y lo extraterrestre es una concepción de este planeta en relación con la posibilidad de otros planetas, de estrellas, sistemas y del

---

<sup>1</sup> El argumento que presento en esta sección nace del texto “Planetary Performance Studies”, publicado en la revista *Global Performance Studies* en 2017. Allí, articulo el potencial que las discusiones sobre las nociones de lo planetario en el trabajo de Gayatri Spivak, entre otros, puede tener para la rearticulación de los estudios de performance como un campo con políticas multipolares (ver Cervera).

universo en general. La noción de “lo extraterrestre” hasta ahora siempre ha estado alojada en epistemes terrestres. Esto podría deberse simplemente a que todavía tenemos que experimentar la vida en otros lugares y, hasta ahora, como comenta Rosi Braidotti en su trabajo *The Posthuman* “la dimensión terrestre o planetaria [...] no es una preocupación como cualquier otra. Es más bien el tema que es inminente para todos los demás, en la medida en que la Tierra es nuestro punto medio y común” (81). Esto también ha significado que en la medida en que las epistemes terrestres se basan en el cosmos para producir conocimiento sobre lo terrestre (por ejemplo, mapas, calendarios, etcétera), los saberes terrestres siempre han tenido un grado de “extraterrestre” en ellos. Esta relacionalidad ha sido definida y redefinida a lo largo de los siglos por diferentes prácticas performativas (humanas, no-humanas, culturales, políticas, rituales, científicas, etcétera) que han establecido la intersección entre lo terrestre y lo extraterrestre en una multitud de maneras. El “espacio exterior” es sólo la más reciente, y la más global, de tales configuraciones ontoepistémicas. Sin embargo, lo terrestre y lo extraterrestre son, en términos materiales, mejor expresados como un entretejido extra/terrestre, por así decirlo.

Las relacionalidades planetarias son procesos performativos ontohistóricos. Como describe el geógrafo Jason Beery:

[...] considerar el espacio exterior y la Tierra como producidos socialmente es reconocer que la construcción tanto del espacio exterior como de la Tierra ha variado entre diferentes grupos de personas y organizaciones sociales a lo largo del tiempo. Quizás obviamente, la construcción del espacio exterior y de la Tierra que domina hoy no siempre ha sido dominante (74).

Llevado esto al nivel más fundamental, la denominación de estrellas y planetas puede iluminar aún más cómo el conjunto de conocimientos sobre el espacio planetario realiza ese espacio, de acuerdo con un conjunto determinado de referencias y percepciones.

El argumento de que una metodología para el estudio crítico del espacio exterior parta desde los estudios del performance lleva entonces un intento *astropolítico* de cuestionar y desestabilizar la noción de espacio exterior y su legado cultural, social y político, con el fin de articular futuras relacionalidades planetarias que, al ser menos exclusivas, tengan el poder de contribuir a una reevaluación profunda de la relación que guardamos con nuestro planeta y, en consecuencia, con el universo. El “nosotros” implícito en el discurso de Kennedy no es un nosotros global; no es inclusivo, sino exclusivo para aquellos que tienen el poder de monopolizar el acceso a los cielos de acuerdo con sus intereses geopolíticos. Y esa división se filtra de regreso a la Tierra, impactando diferentes órdenes sociales y prácticas culturales, militares y científicas. Aquí, ejemplos como el performance hipnótico

de Nahum se vuelven también parte de un activismo celestial necesario para recalibrar y definir la relacionalidad planetaria que urgentemente reconsidere la relación con nuestro planeta mismo. La formación y práctica discursiva del espacio exterior incluye la concepción de nuestro planeta como uno que podemos destruir y, por extensión, la promesa de un futuro que siempre se está alejando hacia las estrellas. Es decir, el espacio exterior es, en sí, una epistemología que parte de la idea de la Tierra como un hábitat desechable y que sólo unos pocos merecen tener la opción de sobrevivirlo.

El discurso de Kennedy también incluyó la siguiente declaración:

Zarpamos en este nuevo mar porque hay nuevos conocimientos que adquirir, nuevos derechos que ganar, los cuales se deben adquirir y usar para el progreso de todas las personas. Porque la ciencia espacial, al igual que la ciencia nuclear y toda la tecnología, no tiene su propia conciencia. Si se convertirá en una fuerza para bien o para mal depende del hombre, y sólo si los Estados Unidos ocupan una posición de supremacía podremos ayudar a decidir si este nuevo océano será un mar de paz o un nuevo teatro de guerra aterrador. No estoy diciendo que debemos estar o estaremos más desprotegidos contra el mal uso hostil del espacio de lo que lo estamos contra el uso hostil de la tierra o el mar, sino que afirmo que el espacio se puede explorar y conquistar sin alimentar el fuego de la guerra, sin repetir los errores que el hombre ha cometido al expandirse por todo el mundo (Kennedy s/p).

Decir “elegimos ir a la Luna” significa que ir allí es producto del libre albedrío: es una decisión, producto del ingenio humano. Elegimos ir allí porque podemos, porque queremos, porque creemos que necesitamos hacerlo. A primera vista, esta abrumadora presencia del libre albedrío humano y la capacidad intelectual puede oscurecer dos hechos fundamentales: en primer lugar, no todos en este planeta pueden optar por esa elección, y, en segundo, la concepción de la capacidad de tener esa elección es reciente (un par de cientos de años). Además, esta capacidad de elección no sólo depende de la existencia de la tecnología de los vuelos espaciales, sino también del dinamismo en y de las preocupaciones existenciales mordaces y las estructuras de pensamiento que han subrayado históricamente la idea de lo extraterrestre y, por extensión, las formas en que la humanidad ha concebido su relación con el universo. Kennedy mencionó las posibilidades de guerra o paz como los dos resultados de la exploración extraterrestre, como si ese binomio fuera el único tipo de trama que se puede desarrollar en el drama extraterrestre, pues puede haber más. Si el cosmos es un escenario, podríamos decir, entonces, que sus actores no se limitan a los habitantes terrenales del siglo xx, o simplemente a aquellos que pueden pagar las “luces de fantasía”.

Mientras tanto, miles de nuevos planetas y galaxias se descubren casi a diario, los robots hechos por el ser humano aterrizan en cometas en movimiento y las personas han estado viviendo en órbita desde el año 2000. Muchos afirman que estamos en el advenimiento de una edad de oro de la astronomía y la exploración extraterrestre, y esta misma revolución también ejerce presión sobre la conceptualización de la agencia humana. Los hallazgos científicos y las innovaciones tecnológicas, como el descubrimiento de las ondas gravitacionales y el advenimiento de la astronomía gravitacional, están revolucionando toda nuestra concepción del espacio y el tiempo, de la materia y la energía, y del lugar de la Tierra en el enredo espaciotemporal que llamamos universo. Las relacionalidades planetarias son procesos performativos, pero a la luz de estos descubrimientos nos damos cuenta de que la agencia en esos procesos no es sólo humana ni masculina.

Conceptos como la relacionalidad planetaria nos permitirán apreciar el impulso actual en la exploración espacial desde una perspectiva histórica y, por lo tanto, contribuir a un creciente cuerpo de literatura que examina críticamente la producción de conocimiento planetario y ofrece nuevos paradigmas más adecuados para el futuro, los cuales hacen entendernos como acciones relacionales entre cuerpos y entre planetas.

## **Conclusión: memorias comunes de la Luna**

Como expongo al inicio de este artículo, la memoria colectiva de todos los que participamos en aquel performance hipnótico de Nahum es políticamente potente. Juntos, también decidimos ir a la Luna, y lo hicimos en una manera que se acerca más a los ritos trascendentales de los chamanes en el noreste de Siberia que a los ritos tecnológicos que celebran las erecciones transorbitales de falos de fuego. Nuestro “viaje a la Luna” fue hacia lo interior, y hacia el momento compartido. Así, ese momento es en sí un performance planetario tan potente como el de Kennedy, ya que en ese momento reconfiguramos nuestro espacio planetario como uno en el que lo sideral es lo íntimo, lo lunar es lo común y nuestro cuerpo es la nave. El mito del espacio exterior se cae a pedazos cuando nos damos cuenta de que viajar en el cosmos es ya una condición de nuestra existencia.

## **Fuentes consultadas**

Appler, Vivian. “Titan’s ‘Goodbye Kiss’: Legacy Rockets and the Conquest of Space”. *Global Performance Studies*, vol. 2, núm. 2, 2019, <https://doi.org/10.33303/gpsv2n2a5>, consultado el 29 de agosto de 2023.

- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press, 2007.
- Beery, Jason. "Terrestrial Geographies in and of Outer Space". *The Palgrave Handbook of Society, Culture and Outer Space*, editado por Peter Dickens y James S. Ormrod. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 314-316.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Malden, Polity Press, 2013.
- Braidotti, Rosi. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theater Journal*, vol. 40, núm. 4, 1988, pp. 519-531.
- Byrnes, Mark. *Politics and Space, Image Making by NASA*. Londres, Praeger, 1994.
- Cervera, Felipe. "Planetary Performance Studies", *Global Performance Studies*, vol. 1, núm. 1, 2017, <https://doi.org/10.33303/gpsv1n1a3>, consultado el 29 de agosto de 2023.
- Dickens, Peter, y James S. Ormrod. *Cosmic Society: Towards a Sociology of the Universe*. Londres, Routledge, 2007.
- Dickens, Peter, y James S. Ormrod. "Introduction: The Production of Outer Space". *The Palgrave Handbook of Society, Culture and Outer Space*, editado por Peter Dickens y James S. Ormrod. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 1-43.
- Dickens, Peter, y James S. Ormrod. "Conclusion: The Future of Outer Space". *The Palgrave Handbook of Society, Culture and Outer Space*, editado por Peter Dickens y James S. Ormrod. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 445-464.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Traducido por A. M. Sheridan Smith, Londres, Tavistock Publications, 1972.
- Jordan, John W. "Kennedy's Romantic Moon and Its Rhetorical Legacy for Space Exploration". *Rhetoric & Public Affairs*, vol. 6, núm. 2, 2003, pp. 209-231.
- Kalic, Sean. *US presidents and the militarization of space, 1946-1967*. College Station, Texas A&M University Press, 2012.
- Kennedy, John F. "Address at Rice University on the Nation's Space Effort [12 de septiembre de 1962]". Traducción original al español. *Kennedy Presidential Library and Museum*, <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/address-at-rice-university-on-the-nations-space-effort>, consultado el 29 de agosto de 2023.
- Kessler, Elizabeth A. *Picturing the Cosmos: Hubble Space Telescope Images and the Astronomical Sublime*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford, Wiley-Blackwell, 1991.
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres, Routledge, 2001.
- Vaughan, Diane. *The Challenger Launch Decision: Risky Technology, Culture and Deviance at NASA*. University of Chicago Press, 1996.

# 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.



## Cambiando la conversación: *astronoética,* performance y lo *off-moderno* en México

Anne W. Johnson\*

\* Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8758-9169>

*e-mail:* [anne.johnson@ibero.mx](mailto:anne.johnson@ibero.mx)

**Recibido:** 18 de enero de 2023

**Aceptado:** 20 de julio de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2749

## **Cambiando la conversación: *astronoética*, performance y lo *off-moderno* en México**

### *Resumen*

La autora aborda la relación entre el performance y el espacio exterior en México a partir de obras realizadas por los artistas Nahum y Juan José Díaz Infante. Ellos crean imaginarios espaciales desde el arte y la ciudadanía que producen efectos de maravilla, conexión y extrañamiento en sus públicos. Se argumenta que el objetivo de estos artistas es “cambiar la conversación” del debate sobre el espacio exterior y visibilizar alternativas a los futuros proyectados desde los centros hegemónicos de las carreras espaciales.

*Palabras clave:* arte; espacio exterior; futuros; gravedad; Latinoamérica.

## **Changing the Conversation: Astronoethics, Performance and the Off-Modern in Mexico**

### *Abstract*

This article addresses the relation between performance and outer space in Mexico, focusing on the work of the artists Nahum and Juan José Díaz Infante, who create space imaginaries by means of art and citizenship. Their work aims to produce effects of wonder, connection, and estrangement in their audiences. By doing so, the author argues they both aim to “change the conversation” of the debate around outer space and bring up alternatives to the futures projected from the hegemonic centers of the space race.

*Keywords:* art; outer space; futures; gravity; overview effect; Latin America.

---

---

---



## Cambiando la conversación: *astronoética*, performance y lo *off-moderno* en México

### “Ya no es sobre la Tierra donde vive el Hombre”

Se dice que el mundo, con todas sus maravillas y extrañezas, se desencantó con la llamada modernidad y el advenimiento de las ciencias; sobre todo, con el desarrollo de las tecnologías que permitían nuevas miradas y visibilidades escalares. Entre los siglos XVI y XVII, el telescopio abrió el cosmos al ojo humano, mientras que el microscopio abrió el universo de lo extremadamente pequeño. Más recientemente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, los seres humanos pudieron ver por primera vez en la historia a su propio planeta desde fuera, gracias a la fotografía espacial y a los satélites de observación terrestre. Para algunos, la imagen de la Tierra vista desde el espacio exterior tiene una fuerte carga simbólica y sentimental, más allá de la mirada desinteresada del científico. Heidegger, por ejemplo, se pronunció horrorizado después de ver las primeras imágenes en blanco y negro transmitidas por el satélite lunar Lunar Orbiter 1 en 1966: “Ya no es sobre la Tierra donde vive el Hombre” (Lazier 604).

Las fotos, que fueron tomadas de manera automática por el objeto tecnológico, muestran un paisaje austero de luz y sombra con el creciente visible de la Tierra en la parte superior, y el paisaje grisáceo de la Luna en primer plano. Heidegger no fue el único filósofo alemán impactado por la experiencia de ver la Tierra desde arriba, pero su contemporáneo Hans Blumenberg reaccionó de otra forma. Seducido por la visión cósmica, aunque manteniendo los pies sobre la Tierra, propuso la creación de lo que él denominó la *perspectiva astronoética* para sustituir el interés tecnológico de la disciplina astronáutica. La *astronoética* sería una forma de habitación especulativa del

espacio que combinaría la curiosidad centrífuga inspirada por el viaje a las estrellas con el cuidado centrípeto que demandara el compromiso con el futuro del planeta de origen (Harries 320).

La pasión ejemplificada en las nociones de Blumenberg dominaría sobre el escepticismo de Heidegger, y después de la toma de estas imágenes desconcertantes por una máquina, otras se constituirían como fuente de inspiración, especialmente las fotografías, ahora ubicuas, de una Tierra distante pero humanizada, tomadas por los astronautas del programa espacial Apolo. Las imágenes tituladas *Earthrise* (1968) y *La canica azul* (1972) dieron pie a una nueva imaginación global que derivó en un abanico de visiones y lenguajes sobre procesos y sistemas planetarios y sociales (Lazier 606). Estas fotografías de la Tierra como unidad, sin fronteras políticas, están íntimamente ligadas a la llamada “visión del conjunto” (*overview effect*) que varios astronautas han descrito como resultado de su experiencia en el espacio. De alguna manera, esta visión pictórica de un mundo sin barreras y estéticamente sublime se ha convertido en una manera de “reencantar” la relación entre los humanos y sus entornos, estableciendo una distancia entre la experiencia cósmica sublime y el contexto social, político y económico en que se han desarrollado las actividades espaciales, desde la Guerra Fría de la segunda mitad del siglo xx hasta el *astrocapitalismo*<sup>1</sup> del siglo xxi.

Además de la fotografía, otras expresiones artísticas han emergido en y alrededor del espacio, en compañía de las actividades científicas, comerciales y militares que suelen dominar el discurso de la exploración espacial. Si bien escritores y artistas visuales habían producido obras sobre el espacio mucho antes de los viajes de tripulaciones humanas y/o robóticas, a partir de la década de 1960 algunos artistas empezaron a acompañar estas actividades espaciales, como parte de los programas institucionales de exploración o como acciones artísticas independientes más críticas o reflexivas (Triscott 419).<sup>2</sup> Felipe Cervera se refiere a este periodo como el inicio de la “astroestética contemporánea”. Según este autor, “mientras el surgimiento de performances... en y alrededor del Espacio ofrece una variedad de oportunidades para percibir e interactuar con el

---

<sup>1</sup> Ver Dunnett *et al.*, para una exploración del astrocapitalismo, entendido como una ampliación de las actividades del capitalismo terrestre (procesos de producción y consumo, estilos gerenciales, extractivismo, globalización de la fuerza de trabajo, y todas las desigualdades y exclusiones que implican) hacia el espacio.

<sup>2</sup> Un ejemplo de estas acciones tempranas fue El Museo Lunar, un chip de computadora sobre el cual fueron grabados dibujos de artistas modernistas de la época, como Andy Warhol (un pene), Robert Rauschenberg (una línea recta) y Claes Oldenburg (Mickey Mouse), entre otros. El grupo intentó enviar el chip a la Luna con la misión Apolo 12, pero no es claro si esto se logró (Triscott 419).

Cosmos, el aumento en las posibilidades expresivas requiere un modo de atención crítica que las tome en cuenta en sus particularidades científicas, geopolíticas y formales” (Cervera 259).<sup>3</sup>

El objeto de reflexión del presente artículo es el performance *astronoético* que se realiza en México. En comparación con el teatro de corte mimético, el performance implica la ejecución de una acción que produce un acontecimiento y tiene efectos performativos que pueden trascender la intencionalidad de la acción en las y los participantes. Es decir, se trata de una combinación procesual de acción, producto y efecto. Aunque el concepto *performance* también se aplica a los procesos y acontecimientos sociales, aquí me limito a los performances artísticos, ya que en este caso se trata de obras que son motivadas por intereses sobre todo estéticos y realizadas por personas que se identifican como artistas.<sup>4</sup> Y, dado que su referente es el espacio exterior intervenido desde la Tierra –es decir, mezclan la curiosidad cósmica y el cuidado terrenal–, caracterizo estos actos y los acontecimientos que producen como performances *astronoéticos*.

En los siguientes apartados reflexiono sobre las posibilidades poéticas del espacio visto desde un país marginado, pero no del todo alejado de las carreras espaciales añejas y actuales. Pregunto sobre las posibilidades de las obras de arte y performance que hacen referencia al espacio exterior desde México, considerándolas técnicas *astronoéticas*. ¿Participarán en la producción de miradas espaciales alternativas que coadyuven a construir un pensamiento a la vez planetario y local, centrado en relaciones justas y más equilibradas?, ¿cuál es el “sabor” particular del performance *astronoético* mexicano?

Al final del artículo regresaré a estas preguntas a través del concepto de lo *off-moderno*, acuñado por Svetlana Boym, crítica cultural rusa exiliada en Estados Unidos –condición que marcó fuertemente su perspectiva filosófica y política–, quien describe dicho concepto como “una crítica a la fascinación moderna por la novedad y a la no menos moderna invención de la tradición. En la tradición *off-moderna*, la reflexión y el anhelo, el distanciamiento y el afecto, son indisociables” (Boym 15). Muchos “off-modernistas”, dice, “proceden de tradiciones excéntricas (*i.e.*, aquellas a las que se suele considerar como marginales o provincianas con respecto a la corriente cultural dominante, desde la Europa del Este a América Latina)” (*ibidem*). Para Boym, el prefijo *off* (que es difícilmente traducible al español, pero gira alrededor de nociones de lo lateral, lo fuera de, hasta lo ligeramente podrido) “complica nuestro sentido de dirección; nos obliga a examinar las

---

<sup>3</sup> Todas las traducciones de fuentes originales en idioma inglés son mías.

<sup>4</sup> En otros espacios he hablado más extensamente sobre el concepto de performance y las conexiones entre el performance artístico y el sociocultural (Ver Johnson).

sombras que aparecen en los márgenes y los callejones que se encuentran fuera del camino recto del progreso; nos permite desviarnos de la narrativa determinista de la historia del siglo xx” (*ibidem*).

En mi siguiente abordaje dialogo principalmente con dos artistas: Nahum y Juan José Díaz Infante, quienes han tenido encuentros y desencuentros en sus colaboraciones. Ambos tienen obras individuales, además de colectivos que ellos mismos fundaron: el Instituto Kosmica, en el caso de Nahum, y el Colectivo Espacial Mexicano, en el caso de Juan José; ambos han trabajado con otros artistas, con agencias y organizaciones espaciales, ingenieros y científicos. Asimismo, ambos emplean la tecnología en sus obras; son mexicanos y cosmopolitas, creen que “hay que cambiar la conversación” sobre el país y el planeta, a la par que le apuestan al espacio como inspiración para este cambio.

## Poética orbital

*Imagina una agencia espacial, pero de artistas, que se encarga de nuestra conexión personal con el cosmos.*

Nahum

Nahum Romero, también conocido como Nahum Mantra o sencillamente Nahum, es un “artista espacial” nacido en México en 1979 y actualmente radicado en Berlín. Su trabajo es una mezcla de artes musicales, artes plásticas y magia. En mayo de 2019, en un auditorio de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, presentó “Poética orbital”, una especie de conferencia-espectáculo, género performático híbrido que, como explica Patrice Pavis: “participa tanto de la pedagogía como del arte” (59). Vestido de negro de pies a cabeza, Nahum se paró frente a su theremín (instrumento que emite sonidos a partir de la interacción entre el campo magnético del aparato y el cuerpo del músico) y con él empezó a envolver a su público en un entorno fuera de este mundo.<sup>5</sup> Al inicio de este metaperformance, Nahum habló de la historia de la carrera espacial, centrada en conflictos geopolíticos entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Proyectó un video detrás del podio; en él, un astronauta pisa la luna y declama: “*One small step for man, one giant leap for mankind*”. “*Mankind*” o “humanidad” para Neil Armstrong es una referencia irreflexiva al sujeto colectivo que, supuestamente, se podía entender como el

---

<sup>5</sup> La descripción y citas de la obra provienen de la grabación en audio que realicé de la conferencia (Ver Nahum).

agente de la “conquista del espacio” o, por lo menos, como el recipiente de sus beneficios futuros. En lo que restó de su presentación, Nahum volvió una y otra vez sobre esta idea de “lo humano” y sus inclusiones y exclusiones, explícitas e implícitas. Mientras resaltaba las posibilidades del arte y el performance espacial como una manera de acercamiento distinto al espacio, describió un conjunto de obras artísticas, realizadas de manera individual, como cofundador del ITACCUS (el Comité para la Utilización Cultural del Espacio de la Federación Astronáutica Internacional), y como director del colectivo de Kosmica, un grupo de artistas internacionales con interés en crear piezas a partir de la reflexión sobre el espacio exterior.<sup>6</sup>

En una de sus intervenciones, sacó un papel grande de una caja que tenía enfrente mientras decía: “Todos nosotros estuvimos en una escuela donde usamos mapas, ¿no?, ¿en la pared? Y crecimos con esta perspectiva de lo que es nuestro planeta” (Nahum s/p). Señaló el papel, que contenía los contornos familiares del continente americano, norte y sur, con sus divisiones políticas a la vez que decía: “sin embargo, desde el espacio, si pudiéramos ver este mapa desde el espacio, algo sucedería” (*ibidem*). Volteó el mapa hacia abajo y pasó el papel sobre la flama de la vela que había prendido al inicio de su conferencia-performance. La luz transparentó el papel y, al voltearlo de nuevo, solamente se veía el contorno. “Cuando se ve el mapa desde el espacio, se borran las fronteras. No en Tijuana” (*ibidem*), admite, riendo, al ver que un poco del trazado había resistido, justo en la parte que corresponde a la frontera entre California y Baja California. “No en Tijuana, pero es importante recordar esto, porque los astronautas, cada vez que regresan de una misión, vemos este tipo de comentarios” (*ibidem*). En la pantalla apareció un conjunto de citas de astronautas y cosmonautas sobre su experiencia en el espacio, José Hernández (astronauta mexicano-americano): “Tuve que dejar este mundo para darme cuenta de que las fronteras son un concepto humano”; Chris Hadfield, astronauta canadiense: “En el espacio, reconoces esa unidad de nuestra existencia”. Nahum explicó: “este efecto tiene un nombre llamado *overview effect*. La definición es un cambio cognitivo en la forma en la que entendemos a la Tierra. Freud hablaba de otro concepto, que llamaba el amor oceánico, ese sentimiento de ser uno en el universo” (*ibidem*).

El artista matizó esta experiencia sublime y universal con el siguiente proyecto que describió. *Kosmica Journeys* se trata de:

---

<sup>6</sup> Entre estas obras estaba *Viaje*, una sesión interactiva en la cual Nahum hipnotiza al público para construir el recuerdo de un viaje imaginado a la Luna, un viaje al espacio exterior mediante el viaje interior, que provoca la experiencia de estar en un lugar donde el o la participante nunca ha estado, ni estará, mediante la manipulación de los sentidos y las percepciones (Ver artículo de Felipe Cervera “Performatividad y relacionalidad planetaria”, en este número de *Investigación Teatral*).

Un programa para trabajar con aquellas personas que sufren más que nadie estas fronteras mentales que hemos implementado en nuestro planeta que, por cuestiones de bombas en el aire, por cuestiones de falta de oportunidades en sus tierras, por desplazamientos y también por cuestiones de amor, tienen que moverse a otros lugares (Nahum s/p).

Mostró una serie de imágenes de bardas y muros; luego, las manos de niños pintando astronautas y escenas espaciales.

Vamos a albergues de migrantes en México y Europa, y a lo largo de un mes desarrollamos con ellos misiones espaciales ficticias. Al final de la misión el mensaje es salir de la Tierra, y que ellos puedan ver esta perspectiva que les acabo de enseñar sobre nuestro planeta y que se comunique que lo importante es que no importa el lugar donde estén o su andar, la Tierra es el lugar de todos. Y creemos que la mirada espacial es algo que pueda apoyar a las personas en situaciones vulnerables. Aquí pueden ver en estas imágenes uno de los albergues donde trabajamos en Berlín con pequeños que hablan farsi, árabe... y había una niña, y les damos herramientas para que ellos escriban sus propias historias, para que imaginen cómo verían a la Tierra si salen al espacio, qué se llevarían de la Tierra al espacio. [...] Dentro de las conversaciones que tuvimos con los niños en los albergues en Berlín, había una niña que comenzó a escribir una historia. Y me gustaría platicarles esa historia (*ibidem*).

Nahum abrió un cuaderno, y empezó a leer lo que escribió la niña:

Yo soy la Luna. Y he acompañado a la Tierra durante millones de años. La he visto cambiar, los continentes mover, y los asteroides caer. En el transcurso del tiempo, he visto cómo algunos pequeños seres se mueven adentro de este lugar. Cada noche, ellos hacen a la Tierra destellar en la oscuridad. En un día pacífico, vi cómo un objeto metálico salió y comenzó a bailar alrededor de la Tierra. Desde sus entrañas, abrió y salieron dos entes. Comenzaron a caminar, saltar y montaron una bandera que me hizo cosquillas. Después de haber tenido algo de diversión, regresaron a casa. Después, otro grupo de criaturas vino a visitarme. En esta ocasión, caminaron y recolectaron piedras (*ibidem*).

Mientras leyó el relato, Nahum manipulaba una hoja de papel chino, torciéndola con sus dedos.

Después de algunas visitas, yo creí saber todo de estas criaturas. Era muy sencillo. Todas reían igual, y todas sonaban igual. Pero un día, las cosas cambiaron. Un nuevo grupo de seres vino a visitarme. Pero ahora, todos se veían diferentes. Hablaban diferentes melodías que yo nunca había escuchado. Con mucho cuidado, ellos hicieron un pequeño edificio en la superficie y colocan un objeto frágil y colorido (*ibidem*).

Levantó la hoja de papel, convertida en flor blanca. Con la flor de papel, tocó la flama de la vela y esta se esfumó. En su lugar, Nahum sostenía una rosa. “Las criaturas de la Tierra le llamaron una rosa, yo le llamé amor’. Y esta fue una historia de una jovencita de 13 años” (Nahum s/p).

A decir de las reacciones de las y los asistentes, el tema de la migración y las fronteras nacionales claramente resonó con el público mexicano. La yuxtaposición de imágenes y narrativas de fronteras, cuyas huellas materiales y efectos violentos son tan visibles desde abajo con la imagen tomada desde arriba de un mundo íntegro y pacífico, sin las cicatrices de muros fronterizos, crea un poderoso efecto performativo. Así, Nahum busca convencer a las personas que asisten a sus obras sobre la relevancia del tema del espacio exterior, provocar una respuesta emocional y convencerlas sobre la posibilidad de participar en la determinación de los futuros humanos en el espacio.

Existe una contradicción fundamental en los discursos del espacio y en las justificaciones para la inversión en su exploración. Por un lado, históricamente, mucha de la actividad espacial fue motivada por el deseo de ganar terreno en la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Los logros espaciales alimentaban y eran alimentados por el nacionalismo. Armstrong plantó la bandera de los Estados Unidos en la Luna. En México, hasta la fecha se habla (sin ningún sentido de ironía) de una “colonización mexicana del espacio” mediante el lanzamiento de satélites.

Por otro lado, se habla de “for all mankind”. *One small step*, “un pasito para el Hombre”. Felipe Cervera nos recuerda que aquellas legendarias palabras no eran simplemente un comentario para acompañar el hecho de caminar en la Luna, sino una frase performativa que “codifica y define el Espacio como una extensión de asuntos humanos hacia la Luna” (258). Pero, como enfatiza Nahum, “la humanidad” referida por Armstrong no es toda la especie, sino una minoría privilegiada de la misma.

Sin embargo, el *overview effect*, o efecto del conjunto, interpela a la humanidad en términos universales. Según esta noción, ir al espacio permite a un astronauta ver la Tierra como una entidad compleja y conectada, sin fronteras y divisiones políticas. Tal acepción fue acuñada por Frank White en 1987 a partir de una serie de entrevistas que el autor realizó con un gran número de astronautas sobre sus experiencias en el espa-

cio. Muchos reportaron haber experimentado un sentimiento de maravilla o asombro y, además, de haber dejado atrás el egocentrismo y antropocentrismo para adquirir una perspectiva planetaria (White 36). A decir de White, el efecto es cognitivo y ocurre en el cerebro, pero es producido a partir de la experiencia de la persona en el espacio, y no como resultado de un ejercicio mental. La hipnosis que efectúa Nahum y las prácticas para estimular la imaginación mediante el arte y la literatura buscan producir un efecto análogo al *overview effect* astronáutico.

Nahum y varios de los artistas que colaboran con Kosmica se encuentran en una posición de enunciación compleja; si bien juegan con la escala cósmica, actúan desde México y como artistas explícitamente mexicanos. Hasta cierto punto, el *overview effect* es una ilusión, porque cada mirada es una mirada desde y hacia un lugar particular: ver el “conjunto” es, en realidad, imposible. Aun así, sigue siendo una ilusión seductora para muchos.

## El Colectivo Espacial Mexicano

Juan José Díaz Infante, artista y fotógrafo mexicano nacido en 1961, también ha participado con algunas de las obras de Kosmica, pero la mayoría de sus esfuerzos se han dirigido hacia el establecimiento del Colectivo Espacial Mexicano, una “agencia espacial civil” fundada por él y sus colaboradores en 2010. La larga plática que tuvimos hacia enero de 2021, en un café al sur de la Ciudad de México, resultó ser una conversación que, igual que la presentación de Nahum en la Universidad Iberoamericana (aunque en un marco menos formal y con un público más reducido), funcionó como performance *astronoético*, en parte entrevista, en parte conferencia participativa.<sup>7</sup>

Díaz Infante, quien había decidido hacer un satélite, me dijo que en aquel entonces “México declara la guerra al narcotráfico, y yo digo: necesitamos cambiar la conversación, necesitamos hacer satélites. Sputnik, entonces, es esencial para el cambio del imaginario” (Díaz, entrevista). Soñó con hacer un Sputnik mexicano pero artístico, hecho por ciudadanos comunes y corrientes en vez de instituciones gubernamentales o empresas. Se inspiró en un artículo sobre satélites pequeños ciudadanos publicado por Pang y Twiggs en la revista *Scientific American* y empezó a juntar a sus amigos artistas para armar un proyecto satelital y, así, “cambiar la realidad” de México, un país que se encontraba en medio de la “guerra contra el narcotráfico”, “sin gobernabilidad y sin agencia espacial” (Díaz, entrevista).

---

<sup>7</sup> Las citas de Díaz Infante son de la entrevista personal realizada el 17 de enero de 2021.



ta). Me citó las famosas palabras de John F. Kennedy, pronunciadas en 1961 para anunciar su apoyo al programa espacial estadounidense: “Nosotros escogimos ir a la Luna, no porque es fácil, sino porque es difícil” (*ibidem*). Pero para Díaz Infante y sus colaboradores, la meta era otra: “Nosotros escogimos ir a la Tierra, no porque sea fácil, sino porque es difícil” (*ibidem*).<sup>8</sup> Pero para el Colectivo Espacial Mexicano, “ir a la Tierra” implicaba primero escaparse de ella.

Díaz Infante llamó a su satélite Ulises, una triple referencia al viajero legendario de Homero, la novela de James Joyce y al cuentista y artista mexicano Ulises Carrión. Lo creó “porque Kubrick no me cumple su promesa” del futuro que proyectó para el año 2001. Originalmente, el contenido del satélite iba a ser un homenaje al fútbol, “el lenguaje universal”, según el artista, que evocaría el espíritu triunfador y el trabajo en equipo, pero las y los artistas del proyecto terminaron inclinándose por un ensamblaje de obras diversas, incluyendo varias composiciones musicales, visuales y poéticas. La transmisión de la señal de Ulises tomaría la forma del mensaje “Yo amo el camino” en código Morse. Hubo negociaciones fallidas para su lanzamiento con la agencia espacial japonesa, empresas privadas e instituciones científicas mexicanas. Un Ulises llegó a la estratósfera desde la Feria de Libros de Guadalajara en 2016, pero se perdió luego de unos pocos minutos de vuelo. Aun así, una nueva versión de Ulises está proyectada. Esta, dice Díaz Infante, llevará una cámara para tomar un *group shot*, una foto grupal de todo lo que es la vida: “bacterias, ballenas, seres humanos”.

Le pregunté: “Pero para ti, ¿cuál es el valor de lanzar un satélite?”. Díaz Infante me respondió que el satélite conduce al efecto *overview*, tal y como lo evocaba Nahum: “Yo lo que hago es generar marcos de pensamiento alrededor del espacio y cómo ver el mundo desde arriba [...]. Es una *tête à tête relationship* con el mundo” (*ibidem*). Y cuando le pedí que elaborara más, expresó:

Es que el espacio es *alucinante*, y es el *overview effect*, que creo que se logra a través de la pasión por el espacio. Porque yo ya no puedo ver el mundo de la misma manera, es decir, yo ya no puedo platicar con la gente. Y los astronautas tampoco pueden platicar con la gente. Es decir, hay un fenómeno importante, alrededor de ver la Tierra, desde allá. Y yo creo que eso es lo importante del espacio, ¿no? Ninguna otra cosa (Díaz, entrevista).

Efectivamente, cuando Frank White conceptualizó el efecto *overview*, reconoció que la experiencia sería de poca utilidad si se limitase a las y los astronautas. En el afán de extender

---

<sup>8</sup> La Agencia Espacial Mexicana “oficial”, del gobierno federal, se constituiría en 2012 (Ver “Agencia Espacial Civil 2019”).

su potencial a los seres cautivos en la Tierra, propone el “efecto *overview* tecnológico”, producido a través de la perspectiva obtenida analógicamente por medio de “satélites y sondas no-tripuladas” (White 4).

Los satélites son más que instrumentos tecnológicos; son extensiones prostéticas de lo humano en el espacio, “nuestros cuerpos subrogados, sirviendo nuestros deseos e intereses”, “*performers* en el escenario cósmico”, como anunció Bureaud (83). Permiten a los humanos escaparse, de alguna manera, de la gravedad que los ancla en la tierra “ya que dan forma a los sueños y la imaginación, permiten la apropiación vía la materialización de lo que es imposible, y de lo que constituye una alternativa” (Bureaud 84).

A decir de White, este efecto producido mediante la tecnología tendría el potencial de convertir a quienes lo experimenten en “terranautas”, o seres que “han logrado el estatus de astronauta sin orbitar la Tierra o ir a la Luna. Se han dado cuenta de que la Tierra es una nave espacial natural... y de que todos somos, verdaderamente, los astronautas que componen su tripulación” (White 169). Nahum y Díaz Infante quieren seducir a sus públicos con esta visión. “No tenemos que ir al espacio”, me dijo Nahum, “porque ya estamos en él”. Y el performance es una manera de recordarnos esa realidad, mediante experiencias análogas (producidas por la representación mimética, la tecnología o hasta la hipnosis) a las de las y los astronautas. Es posible experimentar el efecto de conjunto y gozar de sus beneficios sin tener que ir al espacio.

Pero de nuevo, el performance *astrooético* está marcado por la tensión entre la universalidad del efecto *overview* y la particularidad del performance espacial mexicano. Por un lado, se aboga por una perspectiva de conjunto, desde arriba y desde lejos, que posibilita pensar un planeta compartido por todos los seres humanos y no humanos, sin fronteras ni divisiones políticas. La diversidad que se aprecia desde esta perspectiva tiene que ver con los contornos geológicos y las variaciones atmosféricas. Pero al invisibilizar la diversidad humana, las huellas de los procesos de inclusión y exclusión, el efecto *overview* también puede ser problemático. Jordan Bimm, por ejemplo, argumenta que debe verse como el producto de una visión cibernética del planeta ligada al pensamiento sistémico que emergió después de la Guerra Fría (42). Y para Ceridwen Dovey, la visión romántica de la humanidad en el espacio, mirando con benevolencia hacia la Tierra, “ignora el hecho de que el espacio ya es una zona militarizada y comercializada” (Dovey). Como Bimm, Dovey nos recuerda que la mayoría de quienes han experimentado el efecto (en su versión astronáutica original) han sido hombres blancos de países poderosos.

No tenemos idea de cuál efecto tendría, en la mayor parte de las poblaciones mundiales, ver la Tierra desde el espacio, y nadie ha prestado atención al hecho de que las

diferentes culturas o religiones podría experimentar respuestas totalmente distintas, y no todas positivas. Para algunos, el efecto *overview* podría producir una crisis de fe, o psicosis espacial, o desesperación y desesperanza, o hasta nihilismo al enfrentar la incomprendibilidad del universo y nuestro lugar en él (Dovey).<sup>9</sup>

Por otro lado, cada mirada, sea desde arriba o desde abajo, es una mirada desde algún lugar concreto. ¿Cambia la visión cuando la Tierra es mirada desde arriba, pero a través de los ojos de un satélite hecho en México por ciudadanos-artistas en vez de gobiernos o empresas?, ¿qué significa este comentario de Bureauud sobre la obra del Colectivo Espacial Mexicano?: “en un mundo que es global, pero en donde no todas las naciones tienen el mismo acceso al espacio, Ulises I estaba hablando español con acento mexicano” (Bureauud 80).

Y dicho todo esto, no hay que olvidar la perspectiva de conjunto más añeja, el efecto *overview* al revés: esa sensación sublime de ver el cielo oscuro, sin satélites, salpicado por una infinidad de estrellas. Pero el derecho al cielo oscuro está siendo amenazado cada vez más por la combinación de contaminación lumínica en la Tierra y la creciente cantidad de objetos brillantes artificiales en el cielo. En este sentido, algunos artistas están cuestionando las consecuencias de lanzar objetos al espacio, aunque sean objetos artísticos. Como pregunta Bureauud: “¿Tenemos el derecho de colocar objetos en los cielos de otras personas, aun para propósitos pacíficos y culturales, sin haberles pedido permiso? ¿A quién le pertenece el cielo?” (*ibidem*).<sup>10</sup>

## La gravedad de los asuntos

Ambos artistas me lo han dicho: a pesar de la fuerza inescapable de la gravedad, la verdad es que todos en este planeta estamos en caída libre permanente. Nahum terminó *Poética orbital*, su plática performance, con la descripción de un proyecto titulado *La gravedad de*

---

<sup>9</sup> Vale la pena mencionar que Frank White y otro colaborador mencionado por Dovey publicaron una respuesta un poco indignada a este artículo. Ahí discuten algunos de los detalles descritos por la autora, donde expresan cierto resentimiento respecto al uso de la frase “el mito del efecto de conjunto” en el título del artículo, ya que consideran que “mito” implica algo “falso”. Además, aseveran que se incluirán testimonios de interlocutores mucho más diversos en una edición próxima de su estudio sobre el *overview effect* (Taylor y White).

<sup>10</sup> Otro ejemplo son las obras del artista chileno Tomás Saraceno (Ver Verlichak). Es notable también los esfuerzos poético-caóticos del Comité para la Abolición del Espacio Exterior (Ver Kriss).

*los asuntos*, del colectivo Kosmica. Más allá de las preocupaciones con la diversidad y las fronteras, dijo:

Hay un segundo elemento que para mí es importante en mi trabajo, y es nuestra relación íntima y personal que tenemos con el lugar donde vivimos. Inicié una serie de proyectos que exploran precisamente esta relación, más que una experiencia, con el tejido del universo. Con la gravedad. Con el tiempo. Con el espacio (Nahum s/p).

Mostró una imagen de dos personas en arnés, haciendo maromas en el aire, dentro de una cabina de avión.

Hicimos este proyecto en 2014. Hicimos una misión espacial en el Centro de Entretenimiento Gagarin en Ciudad Estrella en Rusia. Donde entrenan a los astronautas. Bueno, cosmonautas. Y teníamos una pregunta muy clara: ¿cuál es nuestra relación con la gravedad? La gravedad es la fuerza más débil del universo, pero es una fuerza que nos ha modelado físicamente, pero también intelectualmente. Nuestro lenguaje está lleno de referencia al peso... “Me cae” o “me siento pesado”. En el pensamiento cristiano, todo lo que cae tiene una connotación negativa, ¿no? Diabólica. El Ángel Caído. La serpiente que se arrastra. Y, por el otro lado, aspiramos a algo no natural, la pérdida de la gravedad. Todo lo que asciende es divino. Y aspiramos a eso. Entonces, queríamos explorar con este proyecto nuestra relación con la gravedad, pero cómo hacerlo si siempre hemos tenido la experiencia de la gravedad. Hay lugares donde puedes tener esta perspectiva de la no-gravedad. Y eso es en una misión espacial (*ibidem*).

Comenzó un corto video sobre la obra *La gravedad de los asuntos*. En él, Nahum, en inglés, explica el objetivo del proyecto:

Intenta contestar la pregunta: ¿qué es la fuerza de gravedad? Cuando nacemos, pasamos en un instante de la oscuridad a la luz. De la ingravidez a la pesadez. Aquí es nuestro primer contacto con la vida. En nuestros sueños, recordamos este estado primitivo de ligereza, y así, soñamos con volar. Nuestro planeta y nuestras vidas son modelados por la gravedad. Y, sin embargo, esta fuerza es la más débil del universo. Encontramos su presencia misteriosa en nuestros cuerpos, en nuestro lenguaje, y luchamos en contra de ella para crecer y alcanzar las estrellas (*ibidem*).

El video muestra al conjunto de artistas (y un científico) mexicanos a punto de abordar el avión que les permitirá experimentar el estado de no-gravedad.

*La Gravedad de los Asuntos* es un proyecto que incluye a nueve artistas, y un científico, que se embarcaron en una misión espacial para reflexionar acerca de la gravedad por medio de su ausencia. Un equipo de consejeros internacionales y dos años de seminarios, talleres y simposios nos ayudaron a diseñar los distintos proyectos que íbamos a ejecutar en nuestra misión espacial. Una residencia en un parque temático en la Ciudad de México nos sirvió como un primer centro de entrenamiento cosmonáutico (*ibidem*).

Se veía en la pantalla a los artistas subiendo en el juego conocido como la Torre de libre caída. “Después, pasamos por revisiones médicas largas y detalladas” (Nahum s/p). Estaba el cuerpo de uno de los participantes lleno de sensores y cables.

Para asegurar que estaríamos preparados para lo inesperado. Cuando por fin llegamos a la Ciudad Estrella en Rusia, y subimos al icónico Ilyushin 76MDK, se ejecutó una serie de parábolas, haciéndonos experimentar dos y hasta tres gravedades. Dos veces el peso de nuestros cuerpos, nuestras células, nuestra sangre y también de nuestras mentes. Después de 30 segundos de un exceso de gravedad, experimentamos la ingravidez, en una caída libre de seis kilómetros, con los motores del avión apagados. De repente, la gravedad había desaparecido, y entramos en un entorno desconocido por nuestros cuerpos y nuestras mentes, aunque tal vez ya conocido por nuestras almas. Desagradable y encantador al mismo tiempo (*ibidem*).

Los artistas giraban, tomaban fotos, se abrazaban, manipulaban objetos. Y luego se veían imágenes de las obras producidas a partir de la experiencia de la no-gravedad.

(Esto es) *La Gravedad de los Asuntos*, en que unos pocos segundos fueron suficientes para experimentar la eternidad. Contar una historia, romper un paradigma, liberar una molécula, tener una ilusión, experimentar el movimiento sin referencias, crear poesía a partir de los cuerpos en caída, convertir lo inútil en útil y buscar el abrazo imposible (*ibidem*).

Nahum concluyó:

Cuando estuve por primera vez, cuando estás en el espacio, cuando pierdes la gravedad, cada célula de tu cuerpo está en ingravidez, en ese momento, tú y la nada, la no-existencia, son prácticamente lo mismo. Dejas de sentir tu cuerpo. Pero cuando extiendes tus brazos y abrazas al otro, te sientes a ti mismo, y te das cuenta de que sólo podemos existir si estamos juntos (*ibidem*).

Pero claro, ni Nahum ni Juan José han estado en el espacio, por lo menos físicamente. Han experimentado condiciones análogas al espacio que produjeron sensaciones semejantes a las que tendrían si estuvieran en él. A través de sus obras –el viaje interior de la hipnosis, el satélite subrogante– intentan crear estas experiencias miméticas para sus públicos. Y el subjuntivo, el “como si” que está en el corazón de toda actuación o performance, es fundamental en la creación de otros imaginarios, capaces de escapar a la gravedad de este mundo: las inercias, las instituciones, las estructuras, las limitaciones.

Según la curadora Nicola Triscott, el arte contribuye a “una comprensión crítica de la dimensión humana del espacio” cuando “desarrolla y expande nuestro imaginario social del espacio”; además, continúa, tiene el potencial para “retar las ideologías predominantes e imaginar mundos alternativos” (414-415). El performance en particular implica la generación de interacciones corpóreas y afectivas entre artistas y públicos y, por ende, la producción de imaginarios emergentes.

## El peso de la Tierra

Según Díaz Infante, la obra *La gravedad de los asuntos* fue “la primera misión mexicano-rusa espacial” (entrevista). Era importante, enfatizó, ya que se trataba de una noticia buena para que los mexicanos empezaran a pensar de otra manera sobre sus capacidades y sus posibles futuros. Pero resultó que “el mismo día que desaparecen los 43 de Ayotzinapa, era el día que estábamos volando (*ibidem*).<sup>11</sup> A raíz de lo que esos días reportó la prensa, Díaz Infante me dijo: “Diez artistas cumplen su sueño de volar. Y por el otro lado, 43 estudiantes desaparecidos. Entonces, el grupo se dividió a partir de eso, si había que hacerlo, si no había que hacerlo” (*ibidem*). Díaz Infante quería seguir con la misión: “Tienes que cambiar la conversación. *Good news is more important than bad news*. Lo que pasa es que la gente no entiende eso. Que tu realidad tú la construyes” (*ibidem*). Pero hablando de la construcción de realidades, otro tripulante de misión, el astrofísico Miguel Ángel Alcubierre del Instituto de Ciencias Nucleares de la UNAM, el único científico participante, recordó que la misión no se llevó a cabo el mismo día de la desaparición de los 43 estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, sino un mes después. Amén de las discre-

---

<sup>11</sup> Se trata de la desaparición forzada de 43 estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, Guerrero, en el poblado de Iguala la noche del 26 de septiembre del 2014. Aunque los funcionarios del gobierno mexicano en turno intentaron esconder el involucramiento del Estado en el crimen al atribuir la responsabilidad solamente a grupos delictivos locales, investigaciones posteriores demostraron la participación de agentes del Estado en la desaparición de los normalistas.

pancias en el recuerdo de las fechas, para ambos la misión está vinculada con la tragedia de los normalistas. Alcubierre concordó que hubo tensiones en el grupo, ya que no todos querían celebrar en ese momento con la piñata que habían subido para ver si se podía romper sin la gravedad.

A fin de cuentas, a pesar de las diferencias de opinión sobre lo apropiado en circunstancias de duelo e indignación nacional, el equipo realizó el vuelo, y sometieron sus obras a la baja gravedad, análoga a como sería en el espacio. Había fotografías, poemas, un reloj de arena, instrumentos musicales, instrumentos científicos. Una de las artistas, Marcela Armas, me contó después que había llevado una muestra geológica “para quitarle el peso de la Tierra de manera simbólica”. Y Díaz Infante sí intentó romper una piñata plateada, sin éxito. La tripulación rusa, por cierto, pensó que se trataba de una representación del Sputnik.

Pero aquí radica la riqueza paradójica de los performances en y alrededor del espacio: el peso de la Tierra realmente nunca se desvanece, aun en presencia del anhelo hacia lo cósmico. Se rompe una piñata y se hace flotar un núcleo mineral, pero el duelo y la indignación respecto a un acto de violencia estatal hacen de la gravedad terrestre una fuerza imposible de escapar. A diferencia, quizás, de los escenarios terrenales, el espacio llamado exterior no es “un espacio vacío”, como Peter Brook señaló hace décadas con respecto al teatro (9). Tampoco se trata de un lienzo sin pintar, como suele decir Nahum cuando habla poéticamente del espacio como “un lienzo en negro”. El espacio está lleno de cultura material moderna, como satélites, naves, miles y miles de pedacitos de chatarra; pero también está lleno de las huellas de relaciones geopolíticas, ahora *cosmopolíticas*, de proyectos comerciales que buscan extender el extractivismo capitalista más allá de la atmósfera, y de las esperanzas, las aspiraciones y los temores de los seres humanos, ya en camino a convertirse en una especie “posplanetaria” (Tabas 65).

La noción de lo posplanetario es sugerente para pensar en la extensión de la humanidad (o parte de ella) hacia arriba. Pero me parece más útil un concepto que propone Svetlana Boym, quien esquivo el uso de los prefijos “pos”, “neo”, “anti”, “trans” o “sub” como referencias a la condición contemporánea al sustituirlos con la noción de *off*. Boym caracteriza la temporalidad actual a partir de lo *off-moderno*, lo fuera de lo moderno, lo no moderno que mantiene una cercanía friccionada con lo moderno, un no-moderno-del-todo para contraatacar lo moderno. Abre las posibilidades de formas alternativas de pensar tanto el espacio como el tiempo, y busca redescubrir los procesos de experimentación creativa que dieron origen a la ciencia moderna. Es ambivalente, ya que, como práctica artística, combina “el extrañamiento y el involucramiento; extrañamiento *para* el mundo y no *del* mundo” (Boym 423). Hace eco de la llamada de Blumenberg para establecer una *astronoética*, con y contra la astronáutica. Los performances *astronoéticos* de Nahum, Juan José Díaz Infante y otros artistas que han colaborado con Kosmica y el Colectivo Espacial Mexicano tienen

algo del *off-moderno*; son obras de reencantamiento romántico-crítico, ambivalentes, inspiradas por el cosmos y preocupadas por la Tierra, que hablan en lengua “humana” pero con acento mexicano.

El espacio “exterior”, que no es vacío (si bien es casi un vacío), se está convirtiendo en un espacio público. Y para poder volverlo más público, más accesible a una variedad de públicos, el performance y el arte espacial juegan un papel importante. A través de la creación de experiencias cuasi espaciales (el vuelo parabólico, el lanzamiento de satélites, la hipnosis) o la evocación performativa de éstas (la conferencia, la narración, la exposición museográfica, la imagen satelital), se produce una resonancia entre Tierra y Espacio. Y con una mirada *off-moderna*, estos artistas cuestionan las fuerzas tecnocientíficas, empresariales y militares que parecieren dominar al cosmos y los futuros posibles. Su tecnología artística, o arte tecnológico, se condensa en la noción del *techne*, “un ensamblaje de arte, ciencia y magia que produce una tecnología encantada de lo maravilloso” (Boym 434). Pueden cambiar no solamente “la conversación” de cómo hablan las personas, sino también cómo se imaginan en términos de relaciones posibles, agencias desplegadas, mundos habitables. “El futuro” no está escrito en las estrellas, porque hay múltiples futuros posibles, a la vez siderales y planetarios, todavía por escribirse.

## Fuentes consultadas

- “Agencia Espacial Civil 2019”. *Altamira*, [https://www.altamiracave.com/www.altamiracave.com/Agencia\\_Espacial\\_2019.html](https://www.altamiracave.com/www.altamiracave.com/Agencia_Espacial_2019.html), consultado el 22 de noviembre de 2022.
- Bimm, Jordan. “Rethinking the Overview Effect”. *Quest: The History of Spaceflight Quarterly*, vol. 21, núm. 1, 2014, pp. 39-47. <https://www.spacehistory101.com> Consultado el 5 de septiembre de 2022.
- Boym, Svetlana. “Nostalgic Technology: Notes for an Off-modern Manifesto”. *The Svetlana Boym Reader*. Londres, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 474-478.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona, Grupo Editorial, 1968.
- Bureau, Annick. “It’s a Beautiful Name for a Satellite: Paradoxical Art Objects Somewhere between Politics and Poetics”. *Leonardo*, vol. 54, núm. 1, 2021, pp. 9-91.
- Cervera, Felipe. “Astroaesthetics: Performance and the Rise of Interplanetary Culture”. *Theatre Research International*, vol. 41, núm. 3, 2016, pp. 258-275.
- Díaz, Juan. Entrevista personal. 17 de enero de 2021.
- Dovey, Ceridwen. “Pale blue dot: The myth of the ‘overview effect’, and how it serves space industry entrepreneurs”. *The Monthly*, diciembre de 2020, <https://www.themonthly.com.au/issue/2020/december/1606741200/ceridwen-dovey/pale-blue-dot#mtr>,



- consultado el 24 de noviembre de 2022.
- Dunnett, Oliver, Andrew S. Maclaren, Julie Klinger, K. Maria D. Lane y Daniel Sage. "Geographies of outer space: Progress and new opportunities". *Progress in Human Geography*, vol. 42, núm. 2, 2017. pp. 1-23.
- Harries, Karsten. *Infinity and Perspective*. Boston, Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- Johnson, Anne. "¿Qué hay en un nombre?: una apología del performance". *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 9-21.
- Kriss, Sam. "Manifiesto of the Committee to Abolish Outer Space". *The New Inquiry*, 2 de febrero de 2015, <https://thenewinquiry.com/manifiesto-of-the-committee-to-abolish-outer-space/>, consultado el 21 de marzo de 2023 .
- Lazier, Benjamin. "Earthrise; or, The Globalization of the World Picture". *The American Historical Review*, vol. 116, núm. 3, 2011, pp. 602-630.
- Nahum. "Poética orbital". Conferencia, Auditorio Ernesto Meneses Morales, S. J., Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 15 de mayo de 2019. Transcripción de la conferencia-espectáculo realizada por la autora.
- Pang, Alex Soojung-Kim y Bob Twiggs. "Citizen Satellites". *Scientific American*, vol. 304, núm. 2, 2011, pp. 48-53.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de Gato, 2016.
- Tabas, Brad. "Hatred of the Earth: Climate Change and Post-Planetary Culture". *Ecozone*, vol. 11, núm. 1, 2020, pp. 63-79.
- Taylor, Dylan y Frank White. "Response to 'Pale blue dot'". *The Monthly*, 22 de enero de 2020, <https://www.themonthly.com.au/blog/2020/22/2020/1579654796/response-pale-blue-dot>, consultado el 21 de marzo de 2023
- Triscott, Nicola. "Transmissions from the Noosphere: Contemporary art and outer space". *The Palgrave Handbook of Society, Culture and Outer Space*, editado por Peter Dickens y James Ormrod, Londres y Nueva York, Palgrave MacMillan, 2016, pp. 414-444.
- Verlichak, Victoria. "Tomás Saraceno: La ciudad futura". *ArtNexus*, vol. 11, núm. 85, 2012, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64034190cc21cf7c0a3431/85/tomas-saraceno>, consultado el 25 de noviembre de 2022.
- White, Frank. *The Overview Effect: Space Exploration and Human Evolution*. Reston, American Institute of Aeronautics and Astronautics, 1987.

# 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.



## *La performa* extraña de la ciencia ficción chicana

Antonio Prieto Stambaugh\*

\* Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, México.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8981-2563>  
*e-mail*: [anprieto@uv.mx](mailto:anprieto@uv.mx)

**Recibido:** 30 de junio de 2023

**Aceptado:** 28 de agosto de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2750

## **La *performa* extraña de la ciencia ficción chicana**

### ***Resumen***

Este artículo aborda el imaginario de ciencia ficción en obras de teatro y performance realizadas por El Teatro Campesino, el grupo chicano Asco y el grupo La Pocha Nostra, los cuales se valieron de los tropos del robot y el extraterrestre para cuestionar el miedo que genera en la sociedad dominante un grupo social visto como extranjero y amenazante, integrado por “illegal aliens”. Sus obras ponen en escena *performas* extrañas que materializan la otredad mediante personajes distópicos que juegan con los estereotipos del latinoamericano invasor. El robot y alienígena extraterrestre sirven para alegorizar la deshumanización social y la marginación política de la comunidad latina en Estados Unidos. Se argumenta que la ciencia ficción chicana tiene potencia descolonizadora a la vez que, en su variante *queer* de la poeta Gloria Anzaldúa, propone a la entidad alienígena como un puente hacia la alteridad.

***Palabras clave:*** xenofobia; robot; alienígena; otro; *Unheimliche*; teatro; performance.

## **The Strange Performance of Chicano Science Fiction**

### ***Abstract***

This article addresses how science fiction imagery is represented in performances of the Chicano and Latino groups El Teatro Campesino, Asco and La Pocha Nostra, who used the robot and the extraterrestrial as tropes that question the fear and prejudice surrounding communities seen as populated by dangerous “illegal aliens”. The performances discussed stage strangeness and otherness by means of dystopic characters that play with the stereotype of the dark skinned Latin American as invader. The robot and the alien work as allegories of the social and political marginalization suffered by Latinos in the United States. Chicano science fiction has a decolonial potential that is *queered* by poet Gloria Anzaldúa, who posits the alien entity as a bridge towards alterity.

***Keywords:*** xenophobia; robot; alien; other; *Unheimliche*; theatre; performance art.

---

---

## La *performa* extraña de la ciencia ficción chicana

*This ain't performance art, but pure Chicano science fiction.*

Guillermo Gómez-Peña

Las personas de origen latinoamericano que viven en Estados Unidos son percibidas como alienígenas, una presencia incomprendida y aún temida. Incluso quienes llevan muchas generaciones viviendo ahí pueden ser vistos como extraños, debido a que no “cazan” con el imaginario dominante de un país que, pese a su patente multietnicidad y multirracialidad, sigue bajo control de la población blanca y protestante (WASP = *White, Anglo-Saxon, Protestant*). A la ficción de una *White America* se contraponen la realidad de un país cuya ciudadanía es sumamente diversa en color de piel, religión, prácticas socioculturales y lengua. Las y los artistas de las comunidades chicanas y latinas se han aprovechado de esta ansiedad generalizada que provoca el “Otro” de piel morena para dotar sus obras con un imaginario de ciencia ficción poblado por robots, *aliens* y criaturas híbridas como *El Mexterminator* y *El CyberVato* del colectivo *La Pocha Nostra*.

Aunque existe una tradición de literatura de ciencia ficción latinoamericana, el género ha sido principalmente desarrollado por autores blancos, probablemente por la idea de que sus temáticas giran en torno a la tecnología y sus usos en el futuro (Goodwin pos. 268).<sup>1</sup> En años recientes ha habido un auge de ciencia ficción desarrollada por creadores de color

---

<sup>1</sup> Cuando en la referencia de citas se indica “pos.,” remite a la “posición” señalada en el dispositivo lector del *e-book*.

en movimientos como el afrofuturismo, que expone una postura crítica de la ciencia occidental desde una perspectiva subalterna y afrocéntrica. En la primera década del presente siglo surgieron los conceptos del chicanofuturismo y el latinofuturismo, que combinan elementos del género con realismo mágico, ficción especulativa e imaginarios utópicos/distópicos (Goodwin pos. 294). Aunque en las artes escénicas chicano-latinas son pocas las obras que se acercan al género de la ciencia ficción, sus incidencias son significativas en tanto que articulan un imaginario que juega con la aparente incongruencia de asociar este género con una comunidad de personas percibidas por la sociedad dominante como pobres y provenientes de países subdesarrollados. Como señala el autor chicano Ondine Chavoya, siguiendo a Mirzoeff, “la ciencia ficción es un género que convencionalmente aborda los miedos y deseos del presente para proyectarlos al futuro. [...] Es decir la ciencia ficción crea alegorías en las que las historias del futuro son en realidad sobre el presente” (Chavoya 156). En este sentido, el latinofuturismo es un campo de creación en el que artistas de origen latinoamericano en Estados Unidos pueden problematizar los estereotipos del latino como ente extraño, a la vez que especulan sobre futuros alternativos.

En las páginas que siguen abordaré ejemplos que van desde El Teatro Campesino, pasando por el grupo Asco, hasta La Pocha Nostra, con obras presentadas entre 1967 y principios del siglo XXI. Argumento que, a través de sus obras, artistas chicanos/as y latinos/as ponen en escena *performas* extrañas mediante personajes distópicos que interrogan la representación xenofóbica del *illegal alien*. Con el término *performas* me refiero a un repertorio corporal, gestual y simbólico que adquiere forma en el proceso de su realización escénica. En las obras de los grupos mencionados, la *performa* de sus personajes hiperboliza estereotipos de la otredad con intención crítica o desconstruccionista (ver Imagen 1).

## Representar la otredad en el arte chicano<sup>2</sup>

La representación artística chicana está vinculada a la lucha por la representación política; ambas dependen de la capacidad de cobrar forma, de ser visibles. Así, las artes escénicas

---

<sup>2</sup> El término “chicano” se refiere a una categoría política e identitaria puesta en circulación a partir del movimiento social de campesinos y estudiantes de origen mexicano en Estados Unidos. Dicho movimiento tuvo su auge sobre todo en el estado de California entre los años 1965 y 1980, con líderes como César Chávez, Dolores Huerta y Rodolfo “Corky” Gonzales. Por su parte, el término “latino” no necesariamente se asocia con este movimiento y abarca a todas las personas de origen latinoamericano que viven en el vecino país del norte. En la actualidad se suelen usar los términos *chicanx* y *latinx* como gesto incluyente.



**Imagen 1.** *We are all aliens.* Acción realizada por participantes de un taller de La Pocha Nostra, en el Laboratorio de Arte Variedades, Guadalajara, 2016. Foto del archivo de La Pocha Nostra.

y plásticas producidas durante los años iniciales del movimiento chicano (1965-1975) se encargarán no sólo de materializar la emergente identidad de aquella comunidad, sino que harán intervenciones en espacios públicos a fin de territorializar una comunidad vista como excéntrica y “otra” por la sociedad dominante. Los medios preferidos para lograr esto serán el teatro, los carteles y los murales, elaborados con un espíritu de creación colectiva.<sup>3</sup>

Tenemos entonces un arte que surgió en respuesta al movimiento político y que, en su primera fase, actuó directamente al servicio del mismo. Tomás Ybarra-Frausto identifica dos periodos en el arte chicano del siglo pasado: el primero va de 1965 a 1975, y el segundo

<sup>3</sup> En las páginas que siguen de esta sección y la siguiente recupero aspectos de mi investigación para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos (Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 65-67; 75-85).

de 1975 a 1990 (“The Chicano Movement” 166). El primer periodo inicia con la fundación de El Teatro Campesino, y vio el surgimiento de los primeros murales en los barrios con población de origen mexicano. La etapa se caracteriza por el advenimiento de arte público no comercial, orientado, sobre todo, a la comunidad chicana y con temas abiertamente políticos o étnicos, plasmando acontecimientos históricos de un México idealizado. Otros temas fueron los derechos civiles, las revoluciones mexicana y cubana, los movimientos estudiantiles, la denuncia a la guerra de Vietnam, el neoindigenismo, el movimiento campesino, la deportación de “ilegales”, la unidad racial, la opresión policiaca, la drogadicción y las guerras de bandas juveniles. En términos generales, el arte de este periodo tenía los siguientes objetivos: crear una imagen de “lo chicano” que fuera positiva en contraposición a la imagen racista promovida por medios anglosajones, denunciar las injusticias de la sociedad dominante, advertir a los chicanos de sus problemas internos y despertar una conciencia de historicidad, así como de pertenencia al territorio.

Entre 1975 y 1990, muchos artistas manifiestan una tendencia a la desconstrucción crítica de los discursos nacionalistas iniciales, a tono con el giro posmoderno de la época. El énfasis en los temas comunitarios cambió hacia el manejo de temas referentes a la identidad, lo que abrió la puerta para voces femeninas y LGBTQ+. El tono experimental, que algunos artistas chicanos abordaron desde principios de los años sesenta, encontró empuje en las décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado.

Un grupo fundamental en este nuevo ambiente cultural fue Asco, de Los Ángeles, integrado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie F. Herrón III y Patssi Valdez. Formado en 1971, Asco fue el primer grupo chicano en experimentar con los lenguajes conceptuales del *performance art*, la fotografía y el cine Super-8. Según el investigador Chon Noriega, “el arte de performance de Asco rompió con el realismo didáctico que era base del nacionalismo cultural [...] y en su lugar presentaron a la identidad chicana como performativa” (Noriega 24).<sup>4</sup> Más adelante abordaré al grupo Asco, que jugó performáticamente con significantes de lo extranjero y alienígena. Los integrantes de Asco se separaron en 1987 para trabajar de forma independiente, pero su obra fue revalorada a fines del siglo pasado al grado de que se consideran como precursores de generaciones posteriores interesadas en trabajar con la autorrepresentación, las culturas juveniles y las problemáticas urbanas.

Según Harry Gamboa Jr., integrante fundador de Asco, la sociedad dominante relega a los chicanos, particularmente los que habitan en su ciudad natal de Los Ángeles, a una “cultura fantasma” (Gamboa citado en Fox 75). La metáfora de lo fantasmal fue clave para organizar en 2008 una magna exposición titulada *Phantom Sightings: Art After The*

---

<sup>4</sup> Todas las traducciones del inglés al español son mías.

*Chicano Movement* (Apariciones fantasmas: arte chicano después del Movimiento) en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA, por sus siglas en inglés); exposición significativa, dado que en 1972 ese mismo museo fue objeto de una intervención vandálica de grafiti por parte del grupo Asco, como protesta por la exclusión en el recinto de artistas chicanos. Los creadores expuestos en *Phantom Sightings*<sup>5</sup> ya no se ocupan de las temáticas tradicionales (el campesino, la historia de México, la familia, el indigenismo) que Noriega identifica como una presencia fantasmal en el imaginario de la comunidad (21). Se evidencia un creciente interés por la contracultura urbana y juvenil, la violencia, la autorrepresentación performativa y la apropiación irónica de la cultura popular, a menudo valiéndose del arte conceptual. El sujeto chicano es un fantasma en tanto que se resiste a ser invisibilizado, hace actos de aparición que le dan un giro de tuerca al estereotipo y pone en jaque la “normalidad” de la cultura dominante. Las y los artistas de *Phantom Sightings* ejercen una estética de la infracción o de la violación (“*aesthetic of trespass*”), en el sentido no tanto de transgredir como de posicionarse donde uno no es reconocido (Fox 78). Howard Fox lo explica de la siguiente manera:

Un infractor puede ser un extraño en una situación social, fuereño en un acontecimiento cultural, o un entrometido en alguna actividad, culpable no necesariamente de algo ilegal, o de causar problemas, sino simplemente de estar fuera de lugar, ser una presencia aberrante (*ibidem*).<sup>6</sup>

Las representaciones artísticas de lo extraño y aberrante pueden ser leídas a la luz de la categoría psicoanalítica de lo *Unheimliche* que, tras su postulación inicial por Freud, es trabajada en los estudios culturales para examinar “una estructura de sentimiento particular en la cual lo más familiar es invadido por lo furtivo, lo clandestino, lo misterioso, lo escondido, lo siniestro o lo secreto” (Johnson, Guzmán y Díaz 12-13). Lo *Unheimliche* es un concepto útil para entender la ansiedad que provocan las *performas* extrañas puestas en escena por el teatro y el arte acción chicano-latino en las páginas que siguen. La categoría freudiana “se volvió en un concepto capaz de hacer frente a las inquietudes e incertidumbres provocadas por lo que a fines del siglo xx se llegó a percibir como una profunda inestabilidad de las

---

<sup>5</sup> Entre los artistas y grupos participantes se encuentran Scoli Acosta, Asco, Margarita Cabrera, Juan Capistrán, Carolyn Castaño, Adrián Esparza, Carlee Fernández, Christina Fernández, Gary Garay, Delilah Montoya, Rubén Ochoa, Rubén Ortiz-Torres y Shizu Saldamando (Ver González, Fox y Noriega).

<sup>6</sup> El original dice: “A stranger in a social setting, an outsider at a cultural happening, or an interloper into a social activity might be a trespasser – guilty not necessarily of anything illegal nor of stirring up trouble, but just out of place, an aberrant, misfitting presence”.



relaciones sociales y representaciones simbólicas” (Johnson, Guzmán y Díaz 13). Las apariciones fantasmales del arte chicano abordan esta inestabilidad desde un posicionamiento tangencial que irrumpe en la sociedad dominante, poniendo en evidencia su estructura racista y clasista.

Desde las últimas décadas del siglo pasado, se dieron a conocer voces anteriormente silenciadas de artistas y escritoras abiertamente *queer*, tales como Gloria Anzaldúa y la dramaturga Cherie Moraga. Por su parte, los jóvenes creadores Ricardo Bracho, David Zamora Casas y Luis Alfaro cuestionaron el machismo y la homofobia de su comunidad con potentes obras de teatro y performance (ver Prieto Stambaugh “La actuación de la identidad”). Según el investigador Chon Noriega, las y los artistas chicanas/os que se dan a conocer a principios del siglo XXI ven la identidad como algo ambiguo y fluido (20). En las obras que abordo a continuación se ponen en escena personajes cuya identidad excéntrica es reforzada por el imaginario de la ciencia ficción, comenzando por la figura del androide que aparece en *Los vendidos* (1967), del legendario grupo El Teatro Campesino.

## Sujetos robóticos en *Los vendidos* de El Teatro Campesino

El Teatro Campesino, compañía fundada por Luis Valdez y Agustín Lira en 1965, tuvo el objetivo inicial de acompañar las marchas de los campesinos de la *National Farm Workers Association* (NFWA) y de animarlos durante las huelgas. En un principio, Valdez y sus colegas crearon un estilo de teatro que combinaba lenguajes de la carpa mexicana con el *agit prop*, el teatro de agitación y propaganda surgido con la revolución rusa y popularizado en Alemania por Erwin Piscator. Luis Valdez llamó “actos” a las pequeñas historias que escenificaban con base en la improvisación colectiva y que se representaban en escenarios temporales contruidos *ad hoc* cerca de los campos de cultivo de tal forma que, como quería Valdez, “la raza” no tenía que ir al teatro, sino que el teatro era llevado a la raza. Los personajes eran arquetipos fácilmente identificables por el campesino: “el patroncito”, “el coyote”, “el esquiro”, “don Sotaco”, por mencionar algunos.

Un *acto* novedoso por presentar la idea de que los chicanos pueden ser androides dispuestos a recolonizar Estados Unidos es *Los vendidos*, estrenado en 1967. El personaje protagonista es una secretaria de origen mexicano que trabaja para el gobierno republicano del gobernador Ronald Regan. La mujer, vestida de traje sastre y hablando perfecto inglés, acude a una tienda de *Used Mexicans* (mexicanos usados) en donde se presenta como “Miss Jimenez” al vendedor Honest Sancho (interpretado originalmente por Luis Valdez), y le explica que busca comprar un “*Mexican American*” que participe en una

campana republicana como estrategia de inclusión de minorías asimiladas. El recorrido por la tienda que le da Sancho a la cliente ocupa la mayor parte del *acto*, ofreciendo una oportunidad para satirizar los diferentes estereotipos del chicano. Los “modelos” (sobre todo hombres) van desde el campesino “programado para ir a la huelga”, pasando por el pachuco y llegando hasta el mexicano-estadounidense que finalmente compra Miss Jimenez para salir en las fotos del *rally* político. Varios de los modelos robóticos se descomponen o tienen que ser desactivados cuando se ponen excesivamente agresivos o coquetos con la compradora.

Las reacciones de Miss Jimenez están llenas de *lapses* en los que revela su mezcla de deseo y rechazo por cada modelo; deja escapar señales de su mexicanidad, e incluso “ventanea” la corrupción del gobierno. Por ejemplo, cuando el modelo del pachuco hace el gesto de robarle la bolsa, ella reacciona “¡No, no, no!, ¡no podemos tener más ladrones en la administración estatal!, ¡regréselo!” (Valdez 46). El racismo interno de Miss Jimenez sale a relucir cuando regatea la compra del modelo *Mexican American*, cuyo precio Sancho pone en \$15,000 dólares, cantidad considerable para la época.

SECRETARIA: ¿Quince mil dólares?, ¿por un mexicano?

SANCHO: ¿Mexicano?, ¿pero de qué está hablando?, ¿este es un mexicano-americano!, ¡tuvimos que derretir dos pachucos, un campesino y tres gabachos para hacer este modelo! Si quiere calidad, ¡que le cueste! Esta no es una imitación barata, ¡tiene clase!

SECRETARIA: *Okay*, me lo llevo (Valdez 50).

El diálogo se da en inglés, hasta el final de la obra cuando los androides comienzan a gritar proclamas chicanistas en español. Como en un *thriller* de ciencia ficción, los androides amenazan con atrapar a Miss Jimenez quien, aterrada, escapa de la tienda. El giro sorpresivo se da cuando se revela que en realidad es Sancho el androide y que los modelos son jóvenes chicanos que montaron la tienda para engañar a clientes incautos y quedarse con su dinero para organizar fiestas. Ese es el final que se lee en el libreto publicado, pero un par de años después Valdez escribió un nuevo final que aparece en la versión montada para una cadena televisiva de California (KNBC) en 1972.<sup>7</sup> Allí se ve a Miss Jimenez salir de la tienda satisfecha con su compra, después de lo cual los “mexicanos usados” se despojan de su actitud robótica y le quitan los billetes a Honest Sancho, el verdadero robot. En lugar de usar

---

<sup>7</sup> Esta versión televisiva de *Los vendidos* se puede ver en el archivo digital del Instituto Hemisférico de Performance y Política, disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/592-campesino-vendidos.html>.

el dinero para una fiesta, como en la primera versión, ahora los chicanos son activistas que recaudan fondos para “la causa” del Movimiento y comentan sobre el éxito de su táctica de infiltración –por medio de los falsos robots– en todas las ciudades estadounidenses. En el video Valdez interpreta a uno de los exandroides, quien saca un mapa para apreciar el alcance de la infiltración. Otro personaje se queja de que la población cree que los chicanos son robots, ante lo que el personaje de Valdez responde: “*God help us all to be men and women, hermanos*”. Es una respuesta extraña, porque Valdez pide que Dios les ayude a ser (¡porque *todavía no lo son!*) verdaderos hombres y mujeres. Es probable que con esta frase Valdez intentara hacer una crítica al movimiento chicano que para 1972 había caído en actos de violencia guerrillera y que por lo tanto se podía “deshumanizar”. Como expondré más adelante, esta perspectiva contrasta radicalmente con la representación de los “etno-cíborgs” de La Pocha Nostra, cuya intención ya no es advertir sobre la deshumanización de los chicanos o latinos, sino deconstruir sus estereotipos, poniendo en escena un imaginario descolonial y posthumano.

*Los vendidos* es una farsa claramente didáctica, cuyo mensaje crítico se dirige a la misma comunidad chicana. El título se refiere, ostensiblemente, a los mexicanos de segunda mano que vende Sancho, pero también a Miss Jimenez, quien es presentada como una chicana asimilada a la cultura dominante, traidora de “la raza”, a causa de su malinchismo autorracista. En esta problemática representación de género, Miss Jimenez se ha dejado “rajar” por los valores anglosajones. Pero una lectura más atenta revela un revés en los roles tradicionales cuando su misión de comprar al *Mexican American* adopta el subtexto de cacería sexual en la que Honest Sancho actúa como “padrote” mediador en la transacción.

El recurso de los chicanos como androides le confiere a la obra un toque de ciencia ficción, hasta ese momento inédito en la dramaturgia y narrativa de aquella comunidad, pero conlleva contradicciones internas en cuanto la representación del chicano como simulacro. En congruencia con la ideología socialista del movimiento, el sujeto chicano se presenta mecanizado por el capitalismo que explota su mano de obra. En la obra cobra venganza simbólica al adoptar deliberadamente la fachada de robot para infiltrar –como *undercover Chicano*– los centros de poder. El problema que se lanza al final es cómo, una vez dentro de esos centros, recuperar la condición humana. En un escenario en el que la frontera entre lo simulado y lo real amenaza con borrarse, la labor de recuperar la humanidad perdida requiere de intervención divina.

Al igual que en otras obras de El Teatro Campesino, en *Los vendidos* hay un lúdico manejo del *rascuachismo* que el teórico cultural chicano Tomás Ybarra-Frausto define como:

[...] un sistema y un gusto vernáculo que no es deliberado o auto-reflexivo, sino intuitivo y sincero. Es una manera de elaborar tu apariencia (*putting yourself together*) o de elaborar un ambiente lleno de color, textura y diseños; un sentido decorativo incontenible cuyo lema podría ser “demasiado no es suficiente”. El rasquachismo deriva su esencia de lo roto, lo desechado, lo remendado (“Rasquachismo” 21).

Los robots de *Los vendidos* dan la impresión inicial de ser perfectos androides chicanos, pero su rasquachismo se pone en evidencia cuando, para representar la descompostura del “*Mexican American*”, aparecen chispas detrás de su cabeza, producto de unas muy visibles luces de bengala.

La estética popular y didáctica encontrada en grupos como El Teatro Campesino y El Teatro de la Esperanza será sin duda muy importante para el movimiento chicano en sus primeros años. No obstante, esto empezará a cambiar con la aparición del grupo Asco, que hacia 1971 inauguró un giro conceptual, posmoderno y performativo en el arte de esta comunidad, como expongo a continuación.

## La ficción performativa de Asco

Harry Gamboa Jr. llamó “exiliados urbanos” a su colectivo de artistas: “el artista exiliado se encuentra libre de cuestionar, de denunciar, de pronunciar erróneamente, de traer a la superficie verdades poco agradables” (Gamboa 54). Esta condición de marginalidad crítica aparece a lo largo del corpus artístico de Asco, que plasma, en términos de Gamboa, “*the glitter and gangrene of urban reality*” (“el brillo y la gangrena de la realidad urbana”) (*ibidem*). Es una realidad habitada por personajes altamente estilizados, desafiantes, sexualmente ambiguos, o bien sacados de películas de ciencia ficción rasquache.

Según Howard Fox, la obra del colectivo Asco se puede caracterizar como un “teatro de lo inauténtico”, ya que en sus trabajos fotográficos, de cine Super-8 y performance, se aprecia “una fascinación con la impostura” (81). En diciembre de 1972, los integrantes de Asco realizaron el que quizás sea su más conocido performance: el *Walking Mural*. Se trató de una procesión a lo largo de la avenida Whittier de Los Ángeles, en la que Gronk, Patssi Valdez y Willie F. Herrón III buscaron hacer un mural cinético por medio de personajes estrafalarios y surrealistas que contrastaban con el realismo socialista de los murales chicanos. Patssi Valdez se disfrazó de “Guadalupe-in-Black”, Willie Herrón como un monstruo de cuatro cabezas, y Gronk como un arbolito navideño con vestido de chifón invertido en alusión a la indumentaria tehuana (ver Prieto Stambaugh, “Performance transfronterizo” 26-27). En otro trabajo expongo la estética de este grupo:

Una característica de Asco era la hiper-estilización suntuaria, inspirada en la moda juvenil urbana de los llamados *jetters*. Ya desde la violencia que habían sufrido los pachucos a manos de la policía por su vestimenta estafalaria, los chicanos habían sido blanco de una sociedad que rechaza lo diferente y que, dentro de una supuesta democracia, controla la forma de actuar y vestir de la gente. Asco representaba una amenaza a los sectores conservadores tanto de la sociedad dominante como de la chicana, agrediendo frontalmente a la xenofobia racista de la primera y al nacionalismo machista de la segunda. El grupo incurría en provocaciones por medio, por ejemplo, de los vestuarios andróginos de Gronk que subvertían las fronteras tanto culturales como sexuales establecidas para cada grupo y género. Antes de que se pusieran de moda las políticas feministas de identidad, Asco trasgredía los binarismos hombre-mujer, chicano-gabacho; un despliegue de *la identidad como puesta en escena* que anticipó las estrategias a las que actualmente recurren algunos *performancers* y *performanceras* (Prieto Stambaugh, "Performance transfronterizo" 27).

La obsesión de Asco por la impostura y lo inauténtico se extendió a series fotográficas en las que adoptan poses performativas de todo tipo, a menudo en referencia irónica a las fotonovelas. La serie más interesante de imágenes es la que titularon *No Movies*, que evoca películas de género *thriller* o al *film noir* con giro experimental. Siendo artistas que vivieron cerca de la fábrica cinematográfica de Hollywood, los integrantes de Asco hicieron una apropiación rascuache y conceptual del medio:

Asco utilizó las limitaciones de los recursos materiales a su disposición para alegorizar su situación política y construir intervenciones espaciales que la transformarían a la vez que le darían difusión [...] Los integrantes de Asco después realizaron presentaciones públicas de estas imágenes, acompañadas de audiodramatizaciones previamente grabadas que acompañaban la proyección de las diapositivas en los muros de edificios del barrio (James 184).

Al proyectar los *No Movies* como intervenciones audiovisuales en edificios de la ciudad, el grupo Asco transformó la tradición de los murales chicanos en un lenguaje interdisciplinario en el que confluyen la fotografía, el cine, la pintura y el performance. Hay una serie que me interesa destacar aquí: *Gores*, de 1974. Consiste en tres fotografías a color tomadas por Harry Gamboa Jr. en las que se ve un trío de personajes estrambóticos y futuristas interpretados por Patssi Valdez, Gronk, y Willie Herrón; todos calzando estilizadas botas negras de suela y tacón elevado que recuerdan la estética *heavy metal*. Este extraño trío se ve en dos de las imágenes atacando un hombre vestido como reportero o



Imagen 2. Harry Gamboa Jr.  
*Gores* (Whittier Blvd+Axe),  
1974 de la época Asco.  
Performers (de izq. a der.):  
Willie F. Herrón III, Humberto  
Sandoval, Patssi Valdez, Glugio  
Gronk Nicandro. Imagen  
©1974, Harry Gamboa Jr.

*paparazzi* (interpretado por Humberto Sandoval), quien carga una enorme cámara hecha de cartulina (ver Imagen 2). La cámara aparece en otras series fotográficas del grupo e imita los costosos modelos tipo Réflex, pero su hechura rascuache bien podría ser la de una piñata. Sobre su lente, donde generalmente se ubica el logotipo de Nikon o Canon, luce el nombre “Asco”.

Las imágenes fueron tomadas de noche en el *downtown* angelino, dos de ellas en el *lobby* de una tienda de zapatos. Patssi Valdez destaca por su maquillaje e indumentaria futurista que la hace parecer una *vedette* extraterrestre. En una de las imágenes, cuyo escenario es la referida tienda, ella sostiene en lo alto una enorme hacha dorada (que también luce el nombre de “Asco” en el mango) y parece estar a punto de partir en dos al *paparazzi* que yace en el piso, sostenido por los otros dos personajes. El cuadro evoca los sacrificios humanos de la cultura mexicana, pero en un contexto urbano y distópico. Los personajes están rodeados de aparadores, al fondo hay letreros que anuncian “CLOSED” y “SALE” tras los cuales se aprecia una oscura calle. La violencia estilizada que plasman las imágenes explica el título de la serie, ya que *Gores* sugiere personajes sanguinarios.

Esta pieza, como otras de Asco, rompe con el imaginario del arte chicano, poblado por campesinos y nostálgicos significantes de lo mexicano que circulaba en esos años. *Gores* es el *No Movie* de Asco que más claramente se vincula con la ciencia ficción, anticipando por ocho años la estética *cyber-punk* de *Blade Runner*. Esta legendaria película de Ridley Scott (1982) es celebrada por su representación de una distópica ciudad de Los Ángeles en la que es imposible distinguir entre seres humanos y sus rebeldes “replicantes” cibernéticos. El paisaje urbano de *Blade Runner* es el de una “*dark city*”, como señala Scott Bukatman (47),

en cuyas densamente pobladas calles, empapadas por la constante lluvia, hay un ambiente de “ambigüedad moral y un aire de irresolución” (50). Como se sabe, algunas escenas de la cinta fueron rodadas en el barrio mexicano de Los Ángeles, a la par que el legendario actor chicano Edward James Olmos interpretó al personaje de Gaff, oficial policiaco que supervisa a los *Blade Runners*, agentes encargados de exterminar a los replicantes fugados. Otro dato que conecta esta película con la experiencia chicana reside en que el guion original fue escrito por Hampton Fancher, nacido en un barrio al este de Los Ángeles, de madre mexicana y padre estadounidense.<sup>8</sup> No es descabellado especular que algún miembro del equipo de producción conociera la obra de Asco y que *Gores* sirviera como referente para el diseño de arte.

*Blade Runner* fue inicialmente una película poco taquillera e incomprendida por la crítica, pero a los pocos años adquirió el estatus de cine de culto, especialmente entre espectadores que notaron la manera en cómo su temática interpela las inquietudes de la posmodernidad:

[La película] apareció justo cuando las problemáticas de la identidad –ansiedad corporal y tensiones en torno al género, la raza y la experiencia subjetiva– se hacían presentes en la cultura popular. En la ciencia ficción, cada vez más central en la cultura de masas, los *aliens*, cíborgs y androides interpretaban una amplia gama de construcciones identitarias (Bukatman 73-74).

El grupo Asco se adelantó a estas reflexiones, problematizando la representación del sujeto chicano mediante obras atravesadas por una lúdica performatividad. En los años 80, Guillermo Gómez-Peña fue uno de los artistas que dieron continuidad a esta exploración para llevarla a su límite, como desarrollo a continuación.

### ***Performas etno-cibernéticas***

Dos años después del estreno de *Blade Runner*, la teórica feminista Donna Haraway publicó su célebre *Manifiesto cíborg* (1984), en el que usa la metáfora del organismo cibernético

---

<sup>8</sup> Fancher adaptó el cuento de ciencia ficción de Philip K. Dick, “*Do Androids Dream of Electric Sheep?*”, y en su guion introdujo el personaje chicano de Gaff (ver Goodwin 10). El guion final contó con la coautoría de David Peoples. Por otro lado, la dramaturga chicana Cherríe Moraga se inspiró en el paisaje urbano de *Blade Runner* para su obra *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (1995), que se ubica en un futuro no lejano cuando las guerras étnicas han fragmentado a los Estados Unidos (*ibidem*).

para realizar una crítica “blasfema” a las nociones esencialistas de la identidad femenina (Haraway 2). Plantea al cibernético como un ente que fusiona lo humano con lo maquínico, en un universo donde “las fronteras entre ciencia ficción y realidad son una ilusión óptica” (*ibidem*). Esta posibilidad de identidades fluidas y poshumanas aparece en un poema de la escritora chicana Gloria Anzaldúa, quien, en su libro *Borderlands/La frontera* (1987), presenta *Interfaz*, un sorprendente relato poético en el que la autora se imagina en relación erótica con una entidad no humana llamada Leyla. La voz poética describe cómo le enseña amorosamente a comportarse como persona, hasta que la puede llevar un convivio familiar. El poema concluye con las siguientes líneas:

La Navidad pasada la llevé a casa, en Texas.  
A mi madre le agradó.  
¿Es *lez*?<sup>9</sup> Preguntaron mis hermanos.  
No, les dije, solo es *alien*.  
Leyla se rió (Anzaldúa 209).

Aquí, Anzaldúa le da un giro *queer* al relato de ciencia ficción y plantea la entidad extraterrestre como un agente capaz de borrar las fronteras entre tú y yo, femenino-masculino, nacional-extranjera. Esto hace eco con el *Manifiesto cibernético* que enuncia “un canto al placer en la confusión de fronteras” (Haraway 3). El cruce de fronteras conceptuales, incluyendo la frontera cuerpo-tecnología, también será un tema en la obra de Guillermo Gómez-Peña.

Nacido en la Ciudad de México en 1955, Gómez-Peña emigró a Estados Unidos para estudiar en el California Institute for the Arts hacia 1978, atraído específicamente por el prospecto de “abrazar la experiencia chicana”, poco comprendida en México (Gómez-Peña, “A Binational Performance Pilgrimage” 20). Fue miembro fundador del *Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF), un grupo multidisciplinario y binacional de artistas, periodistas y activistas chicanos, mexicanos y anglosajones con sede en la ciudad de San Diego, California. El BAW/TAF cobró notoriedad a mediados de los años ochenta como un colectivo que se valía del arte conceptual (particularmente instalaciones y performance) para visibilizar las candentes condiciones políticas y culturales de la frontera México-Estados Unidos (ver Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 163-164). Gómez-Peña inició su trayectoria individual con el performance *Border Brujo* (1988-89), en el que se presenta como chamán posmoderno sentado frente a un altar decorado con veladoras *Mexican curios* y robots de juguete. Como enuncia el texto del performance:

---

<sup>9</sup> *Lez*: caló de lesbiana.



El Border Brujo es un ritual lingüístico y performático a través de la frontera EU/México. [...]

El Border Brujo exorciza con la palabra a los demonios de la cultura dominante.

El Border Brujo articula el pavor, el trauma, el deseo, la rabia y el desarraigo.

El Border Brujo sufre en carne propia el dolor de su comunidad fragmentada (Gómez-Peña, “El Border Brujo” 121).

Con este unipersonal, Gómez-Peña dio continuidad a su interés por “experimentar con imágenes mediáticas generadas por el miedo al mexicano” (Gómez-Peña, “Los archivos vivientes” 18), a través de personajes híbridos o de identidad ambigua. Muchos de estos personajes encarnaban la fusión fronteriza entre el norte “desarrollado” y el sur “subdesarrollado”, de tal forma que el imaginario latinofuturista poco a poco fue cobrando relevancia en el trabajo del artista. En *Border Brujo II*, performance presentado en San Diego en 1990, Gómez-Peña expuso la “Casa de cambio” en la que, además del cambio de monedas, se pueden cambiar las identidades; por ejemplo, el Brujo que muta “*from Aztec to high tech without missing a beat*” (citado en Garza, s/p).<sup>10</sup> Este performance dio origen al personaje del Aztec High-Tech que aparecerá en el proyecto *The Year of the White Bear*, de 1991-1992, realizado en colaboración con la artista cubano-estadounidense Coco Fusco en el marco de las contraconmemoraciones del quincentenario del “descubrimiento de América”. En 1993, Gómez-Peña publicó el manifiesto “The New World (B)order / El nuevo *border* mundial” que adaptó como performance acompañado inicialmente de Fusco y después del joven chicano Roberto Sifuentes.<sup>11</sup> Según el artista, esta fue “una pieza de ciencia ficción basada en la siguiente metaficción: la cultura fronteriza y las identidades híbridas ya son cultura oficial, mientras que los anglo-estadounidenses se han convertido en una ‘minoría’ perseguida” (Gómez-Peña, “Los archivos vivientes” 26).

A mediados de la década de los noventa, Gómez-Peña desarrolló los personajes de El Mad Mex y El Mexterminator como respuesta “chicana” a películas de ciencia ficción como *Mad Max* (1979) y *Terminator* (1984) (ver Imagen 3).<sup>12</sup> En 1993 fundó el colectivo La Pocha Nostra, junto con Roberto Sifuentes y Nola Mariano, con sede en San Francisco, California. En el sitio web de Gómez-Peña se indica que La Pocha Nostra es una organización

---

<sup>10</sup> La traducción aproximada sería: “(cambiar) de azteca a sujeto de alta tecnología en un instante”.

<sup>11</sup> El manifiesto-performance le daba un giro poscolonial a la declaración de “un nuevo orden mundial” hecha por el presidente George Bush para justificar la guerra del Golfo de 1990-1991.

<sup>12</sup> Debe aclararse que, si bien Gómez-Peña no se autodefine como chicano, la estética de dicha comunidad ha sido punto de referencia fundamental para su obra.



Imagen 3. Guillermo Gómez-Peña como *El Mad Mex*, 1997. Fotografía de Eugenio Castro, archivo de La Pocha Nostra.

transdisciplinaria, compuesta por artistas de diferentes nacionalidades, grupos étnicos y orientaciones sexuales dedicados “a erradicar las fronteras entre arte y política, práctica y teoría, artista y espectador” mediante performances de “ciber-punk chicano y arte etno-tecno” (Gómez-Peña, “La Pocha Nostra” s/p).

Uno de los proyectos más conocidos de La Pocha Nostra fue bautizado con el nombre del personaje emblemático El Mexterminator. Gómez-Peña lo realizó en colaboración con Sifuentes y Sara Shelton Mann entre 1997 y 2000, con el objetivo de “utilizar el internet como una herramienta de ‘antropología inversa’, para investigar la psique estadounidense con respecto a las relaciones entre anglosajones y latinos y para desarrollar un repertorio de personajes performativos a partir de esta investigación” (Gómez-Peña, “Los archivos vivientes” 27).

En marzo de 1996 asistí, en el Museo de la Ciudad de México, a un performance que sentó las bases para este proyecto, titulado *El museo de la identidad congelada*. Se trató de una instalación inmersiva en la que, sobre una enorme tarima central pintada como tablero de ajedrez, había figuras de cera de Porfirio Díaz, Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro Infante y un *performer* representando al Subcomandante Marcos escribiendo sobre una computadora *laptop*. Cito parte de la descripción que hago de este performance en otro trabajo:

Sobre unas tarimas ubicadas hacia los extremos del tablero estaban los “replicantes fronterizos” el *Mex-Terminator* (Gómez-Peña) y la *Clepto-Mexican Gringa* (Shelton-Mann). [...] Gómez-Peña estaba sentado en una silla de ruedas y posaba con distintos objetos fálicos, como pistolas, cuchillos y machetes [...]. En el pequeño letrero museográfico frente a la tarima del *Mex-Terminator* se exponían sus características: “Indocumentado, narco, extremadamente violento, hipersexual, politizado, habla en *Spanglish*, practica brujería, karate y performance, es indestructible. Proyecto político: recuperar Aztlán *by any means*” (Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 202-203).

En performances como éste, el extraterrestre robotizado y blanco de la película *Terminator* se transformaba en un moreno *performer* transfronterizo que corporizaba todos los estereotipos del inmigrante, chicano o mexicano violento. En otras intervenciones del proyecto, Roberto Sifuentes acompañaba a Gómez-Peña como el CyberVato, luciendo una indumentaria de cholo fronterizo y una prótesis mecánica en el brazo (ver Imagen 4). Este personaje representaba a un “miembro de una ‘pandilla robótica’ cuya parafernalia tecnológica incluía un teclado de computadora que usaba para comunicarse con el Internet durante los performances” (Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers* 46). La violencia estilizada de estos personajes híbridos, como en los *Gores* del grupo Asco, estaba imbuida de ironía, en este caso con la intención de provocar al espectador a que confronte sus miedos y deseos frente a los estereotipos del Otro.

En una entrevista que le realicé a Gómez-Peña en diciembre de 1993, a propósito de la presentación de *El nuevo border mundial* en la Ciudad de México, le pregunté si su escenificación de estereotipos chicano-latinos no acabaría por reforzarlos ante la mirada del público. Me respondió afirmando: “El chiste, Antonio, está en personificar al estereotipo, asumiendo una cachondez estilizada, y de pronto romper el espejo frente al público, acabando con sus expectativas” (Gómez-Peña citado en Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 188).

La estrategia performática de Gómez-Peña fue un referente para las reflexiones poscoloniales del teórico Homi K. Bhabha quien, en el capítulo introductorio de su libro *The*



---

**Imagen 4.** *Roberto Sifuentes como el CiberVato Prototipo #227, del proyecto El Mexterminator, 1997.*  
Fotografía de Eugenio Castro, archivo de La Pocha Nostra.

*Location of Culture* (publicado originalmente en 1994 y traducido al español como *El lugar de la cultura*) dedica un espacio considerable a la importancia de reconocer la articulación de nuevas subjetividades e identidades fronterizas, por su capacidad de resistirse al poder hegemónico del colonialismo (Bhabha 1-12). Este autor advierte sobre la calidad ambivalente de los estereotipos. Sostiene que un poder colonial o hegemónico manipula y reproduce el estereotipo del Otro como un objeto que evoca simultáneamente temor y deseo, de tal forma que se reconoce al subalterno en su imagen fetichizada, pero se desconoce en su dimensión humana (Bhabha 121-131). La mirada racista hacia los cuerpos de color, afirma Bhabha, “se desplaza hacia signos de bestialidad, genitalia, lo grotesco, que

revela el mito fóbico del cuerpo blanco indiferenciado” (131). Así, los performances de La Pocha Nostra escenifican el estereotipo para, en palabras de Gómez-Peña, “dejar sueltos los demonios colonialistas; abrir la caja de Pandora” (citado en Schibsted 142). Sus cuerpos híbridos articulan *performas* extrañas que problematizan la representación del Otro y, como afirma Bhabha, la mirada racista de deseo y rechazo a la diferencia. Bhabha menciona a Gómez-Peña como ejemplo de artistas que “pueden desplegar la hibridación cultural de sus condiciones fronterizas para ‘traducir’ y, por lo tanto, reinscribir el imaginario social tanto de la metrópolis como de la modernidad” (Bhabha 9).

Con sus ametralladoras, armas láser y machetes de plástico en alto, los personajes de La Pocha Nostra parecen amenazar con una “invasión cibernética poscolonial” (Deosaran 26), lo que evoca el miedo por la invasión del extranjero o bien del extraterrestre. Es posible identificar una línea genealógica de estos “etno-ciborgs” con los *Gores* del grupo Asco. La diferencia estriba en que, mientras los extraños personajes del *No Movie* asaltan a un *parazzi* de piel morena como ellos –quizás parodiando el rechazo y actitud sensacionalista que la obra de Asco provocaba entre críticos chicanos–, los *performers* de La Pocha Nostra buscan desafiar la mirada *objetivante* de los espectadores. Como señalo arriba, las obras de los dos grupos tienen resonancias con las películas *Blade Runner* y *Terminator*, ambas ambientadas en un Los Ángeles intervenido por amenazantes androides blancos. Los etno-ciborgs morenos de La Pocha Nostra refuerzan su extranjería alienígena, desafiando no sólo el miedo por los sujetos migrantes del sur, sino por la disolución de la frontera humano-máquina.

En los años que vieron el cambio del siglo xx al xxi, el cuerpo poshumano se convirtió en un tema central de numerosos artistas. Las representaciones de las películas arriba citadas, así como de los artistas conceptuales Sterlac, Orlan y Mathew Barney, se realizaron a la par de investigaciones en el campo de la ciencia que en su conjunto abrieron paso al llamado “poshumanismo”, un “*movimiento cultural que afirma la posibilidad y deseo de alterar fundamentalmente la condición humana por medio de la tecnología*”<sup>13</sup> (Mejía 31). Las representaciones de este movimiento a menudo celebran las posibilidades expansivas y utópicas del cuerpo poshumano. En cambio, los *Used Mexicans* de *Los vendidos* y los etno-ciborgs de La Pocha Nostra articulan una distopía crítica. Dichos personajes desafiaron el estereotipo del latino subdesarrollado, presentándolo en cambio como un sujeto no solamente hábil en el manejo de las nuevas tecnologías, sino fusionado con la misma tecnología. Ante un público prejuiciado, estas *performas* extrañas pueden resultar tan sorprendentes como inquietantes. No obstante, el tono irónico de los performances, así como

---

<sup>13</sup> Cursivas en el original.

su manejo del humor, permiten ir más allá de la imagen amenazante para procurar en el espectador un ejercicio de autorreflexión descolonial.

Los experimentos de “arte etno-tecno” de Gómez-Peña y Sifuentes fueron parte de su proyecto de “antropología inversa” mediante la que indagarían el imaginario xenofóbico de la cultura dominante para utilizarlo en sus acciones. Un procedimiento novedoso en su momento fue el de activar un sitio web al que subieron un cuestionario en el que los usuarios podrían dar rienda suelta –sin censura alguna– a sus fantasías y prejuicios. Gómez-Peña escribe que la intención fue “infiltrar el espacio virtual como ‘ciber-inmigrantes’ o ‘Web-backs’ y contrabandear ideas subversivas a la manera de coyotes conceptuales” (*Dangerous Border Crossers* 45-46). Los materiales “contrabandeados” a partir de estas intervenciones virtuales sirvieron como materia prima para una serie de performance-instalaciones llamados *The Temple of Confessions*, título que alude a las “confesiones” colonialistas que los usuarios de la página web externaron, y que fueron usadas para crear un nuevo repertorio de personajes que serían exhibidos en vitrinas e instalaciones.

Con el título *Chicano Vivant*, una versión del proyecto se presentó en la galería x'Teresa Arte Alternativo de la Ciudad de México en febrero de 1995. Asistí a esta instalación que evocaba un ambiente simultáneamente museográfico y religioso. El centro de atención eran dos vitrinas museográficas dentro de las cuales estaban sentados Gómez-Peña y Sifuentes, quienes permanecían mudos durante las ocho horas continuas que se mantuvo abierta la instalación al público. Sus acciones consistieron en movimientos lentos para posar con distintos objetos como pistolas futuristas, crucifijos, iguanas vivas y corazones de plástico. Sobre la vitrina de Gómez-Peña había un letrero luminoso en el que se leía: “[...] *Exotic Homo Fronterisus, Rechazado por el Museo de Antropología, El Eslabón Perdido de la Identidad Nacional, Híbrido, Andrógino, Inauténtico* [...]” (ver Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 198-200). Gómez-Peña describe la manera como evolucionó el proyecto hacia instalaciones interactivas:

Los visitantes a nuestros extraños museos de etnografía futurista son invitados a “interactuar con los especímenes” de distintas formas: pueden alimentarnos, tocarnos, apuntarnos con réplicas de armas, usar nuestros accesorios, “alterar nuestra identidad” cambiándonos de maquillaje, peinado y disfraces [...] (“Techno-performance y etno-cíborgs” 243).

El *performer* es claro en la intención inicial de subvertir los estereotipos de la otredad latina que circulan principalmente en Estados Unidos y explica que como resultado de leer las miles de respuestas obtenidas de las confesiones anónimas, “mis colegas y yo

concluimos que existe una perversa dialéctica de violencia intercultural y deseo interracial que es central a la percepción/proyección de la otredad cultural en Estados Unidos” (Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers* 50). En las presentaciones de estas piezas en México y otros países, La Pocha Nostra encontró respuesta gracias a “la diseminación global de la cultura masmediática estadounidense con sus imágenes estereotipadas de latinos” (*ibidem*).

Aunque la estética posmoderna y las reflexiones sobre la hibridación cultural hoy parecieran demodé, el reciente fortalecimiento de las políticas antiinmigrantes en Estados Unidos y casi todos los países europeos hacen urgente la necesidad de seguir problematizando la representación xenofóbica del sujeto migrante.

### **Conclusión: el Otro eres tú**

La apropiación que han hecho artistas de las comunidades chicana y latina del imaginario de la ciencia ficción permite escenificar irónicamente sus *performas* extrañas, es decir, su estereotipación como androides o *illegal aliens* que amenazan la supuesta integridad cultural anglosajona. La confluencia del inmigrante indocumentado con el alienígena extraterrestre sirve para alegorizar la deshumanización social y la marginación política de las personas de origen latinoamericano en Estados Unidos:

La distorsión del extraño inmigrante en un Otro alienígena y, en el caso del sujeto hispano, el paso que se da del estereotipo étnico a la criatura extraterrestre, pone en evidencia problemáticas angustiantes. Quienes investigan las prácticas de estereotipación han observado el papel que juegan la percepción social y el estereotipo para entender los comportamientos socialmente destructivos que pueden alcanzar grandes escalas, como en el caso de los genocidios étnicos o del Holocausto (Ramírez Berg citado en Goodwin pos. 460).

La ansiedad y fascinación que provoca el tropo del extraterrestre tiene como antecedente el imaginario del sujeto exótico que pulula en narrativas colonialistas del ámbito occidental. Como señala Gabriel Weisz, esta figura tiene una larga genealogía de personajes salvajes, primitivos y grotescos que sirvieron como parapeto para reforzar la noción del “hombre civilizado” y justificar sus empresas colonialistas: “el sujeto exótico representa el lugar colonizado y los peligros que acechan en los parajes lejanos y desconocidos” (Weisz 11). Un análisis crítico de estas construcciones, no obstante, revelan que responden “a una necesidad de enunciar el papel simbólico que tiene la otredad para definir nuestra propia otredad” (*ibidem*).

La conversión del inmigrante indocumentado en alienígena del espacio exterior parece reforzar su alteridad, pero a la vez es síntoma del miedo al Otro invasor. El alienígena sólo existe en un campo relacional, en oposición a un “yo” humano y terrestre (Goodwin pos. 493). Las y los artistas de las comunidades chicano-latinas le dan una vuelta al tropo del alienígena invasor, lo reclaman y hacen propio, subvirtiendo su otredad producto del imaginario blanco y xenofóbico. Goodwin propone considerar al alienígena no como un “Otro” sino como una “multitud”, para expandir su campo de posibilidades más allá de lo extraño y amenazante (pos. 476). Así, el extraño del espacio exterior puede contener una poliglosia subalterna, una cualidad mutante y performativa con la que los grupos Asco y La Pocha Nostra crean representaciones que desafían la mirada colonizadora. Por su parte, Gloria Anzaldúa imagina una “interfaz” afectiva con su misteriosa amante que en el poema presenta inicialmente como una entidad virtual que solamente ella puede ver:

Una vez mi brazo atravesó  
Por accidente su cuerpo  
sentí calor a un lado de la cara.  
Ella no era sólida.  
El *shock* me empujó contra el muro.  
Siguieron un raudal de días vertiginosos  
antes de que yo intentara “verla” otra vez.  
Ella nunca quiso ser de carne y hueso, me dijo,  
hasta que me conoció.  
Al principio era difícil mantenerse  
en la frontera entre  
el mundo físico  
y el suyo.  
Sólo en la interfaz  
podíamos vernos la una a la otra.  
¿Ver? Queríamos tocar.  
Yo deseaba poder convertirme en  
color pulsante, sonido puro, incorpóreo como ella.  
Era imposible, me dijo,  
que los humanos fueran numerales (Anzaldúa 204).

Para la poeta chicana, la figura alienígena se convierte en una entidad *queer* que desdibuja la frontera entre el yo y la otra. Si consideramos que el término *queer* significa ‘extraño/a’



Anzaldúa parece sugerir en su poema que la afectividad lésbica posibilita un puente hacia la alteridad. Aquí la autora expande sus *borderlands* más allá del espacio geopolítico que divide y une a México con los Estados Unidos, hacia un espacio conceptual de interconexión solidaria y amorosa con lo no humano.

Tanto el alienígena como el robot cibernético son figuras extrañamente familiares –“*strangely familiar*”, como dice Gómez-Peña (*Dangerous Border Crossers* 50)– que detonan las ansiedades de lo *Unheimliche*. Una lectura poscolonial de esta categoría la desplaza de su acepción ominosa hacia otra que reconoce la desubicación de los sujetos subalternos frente a la cultura dominante. Bhabha prefiere el término “*unhomely*”, que se puede traducir como lo des-familiar o bien lo desprovisto de un hogar, y lo entiende como “una condición paradigmática de lo colonial y poscolonial” en la que comunidades diaspóricas o marginadas negocian su diferencia cultural (Bhabha 13). Si lo *Unheimliche* es, desde la perspectiva psicoanalítica, “el nombre de aquello que debe mantenerse secreto y escondido pero sin embargo emerge a la luz” (*ibidem*), Bhabha expone su significado en el campo poscolonial: “El momento *unhomely* relaciona las ambivalencias traumáticas de una historia personal y psíquica con las desconexiones más amplias de la existencia política” (15).

En los montajes de teatro, fotografía y performance abordados a lo largo de este trabajo, artistas chicanos y latinos ponen en escena las *performas* extrañas del androide/extraterrestre. En el caso de El Teatro Campesino y Asco, estas representaciones estaban principalmente dirigidas a los espectadores de su propia comunidad, a fin de examinar sus contradicciones internas: las tendencias a “venderse” a la cultura dominante o bien rechazar a quienes subvierten el discurso chicanista. Por su parte, Gómez-Peña y La Pocha Nostra ejercen una “antropología inversa” en la que hiperbolizan los estereotipos del latino exótico para desafiar la mirada colonizadora. En sus performances parece afirmarse la intuición de Julia Kristeva: “Lo extraño está dentro de mí, por ello todos somos extranjeros” (citado en Weisz 102).

Estas obras, realizadas durante el *boom* del posmodernismo, resuenan hoy día cuando han cobrado nuevo auge los debates en torno las inteligencias artificial y extraterrestre. El arte chicano y latino ancla estas preocupaciones en comunidades históricamente discriminadas. Sus estereotipos performáticos van más allá de la mera provocación; buscan *descolocar* al espectador para llevarlo a enfrentar sus fantasmas colonialistas, así como extranjería propia. Se trata de escenarios que, mediante la desconstrucción performativa, pueden conducir al reconocimiento de una extraña *posthumanidad* compartida.

## Fuentes citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Traducción de Norma Elia Cantú. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Chavoya, C. Ondine. "Customized Hybrids: The Art of Ruben Ortiz Torres and Lowriding in Southern California". *CR: The New Centennial Review*, vol. 4, núm. 2, 2004, pp. 141-184.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge Classics, 2004.
- Bukatman, Scott. *Blade Runner*. Londres: The British Film Institute, 1998.
- Deosaran, Ashleigh, "Guillermo Gómez-Peña's Barriopunk Performance and Postcolonial Cyborg Invasion", *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* vol. 1, núm. 12, 2019, pp. 26-41, <https://digitalrepository.unm.edu/hemisphere/vol12/iss1/2>, consultado el 5 de junio de 2023.
- Fox, Howard N. "Theatre of the Inauthentic". *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, editado por Rita Gonzalez, Howard N. Fox y Chon A. Noriega. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008, pp. 74-98.
- Gamboa, Harry Jr. "Urban Exile". *Urban Exile. Collected Writings of Harry Gamboa*, editado por Chon A. Noriega. Minneapolis: University of Minnesota, 1998, pp. 51-55.
- Garza, Gerard. "Performance Art Review: 'Border Brujo': From Aztec to High Tech: Performance Art: Guillermo Gomez-Pena's twisted border travelogue offers live and video versions of life through the eyes of a shaman". *Los Angeles Times*, 20 de enero de 1990 (s/p), <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-01-20-ca-145-story.html>, consultado el 20 de junio de 2023.
- Gómez-Peña, Guillermo. "Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña". *Guillermo Gómez-Peña. Mexican (in)documentado*, coordinado por Sylvia Navarrete. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo de Arte Moderno, 2017, pp. 11-45.
- Gómez-Peña, Guillermo. "El Border Brujo (Fragmentos de un monólogo)". *Bitácora de cruce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 119-139.
- Gómez-Peña, "Techno-performance y etno-ciborgs (Fragmento de crónica, 1999)". *Bitácora de cruce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 242-243.
- Gómez-Peña, Guillermo. *Dangerous Border Crossers*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- Gómez-Peña, Guillermo, "A Binational Performance Pilgrimage", *Warrior for Gringostroi-ka*. Canada: Graywolf Press, 1993.
- Gómez-Peña, Guillermo. "La Pocha Nostra". *Guillermo Gómez Peña*, <https://www.guillermo-gomezpena.com/la-pocha-nostra>, consultado el 10 de marzo de 2023.
- Gonzalez, Rita, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, editores. *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008.
- Goodwin, Matthew David. *The Latinx Files: Race, Migration, and Space Aliens*. Nuevo

- Brunswick, Rutgers University Press, 2021. Formato *eBook*.
- Haraway, Donna. "Manifiesto cibernético. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado". Traducción de Manuel Telens. *Centro de Investigación en Estudios de la Mujer*, Universidad de Costa Rica, <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/81>, consultado el 12 de mayo de 2023.
- James, David Edward. "No Movies: Projecting the Real by Rejecting the Reel". *Asco: Elite of the Obscure. A Retrospective, 1972-1987*, editado por C. Ondine Chavoya y Rita Gonzalez. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011.
- Johnson, Anne W., Adriana Guzmán y Rodrigo Díaz Cruz. "Introducción: la cultura sinies-trá". *Extrañezas íntimas: inquietudes en torno a Das Unheimliche en la sociedad y el arte*, coordinado por Anne W. Johnson, Rodrigo Díaz Cruz y Adriana Guzmán. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Gedisa, 2019, pp. 11-20.
- Mejía R., Iván. *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Noriega, Chon A. "The Orphans of Modernism". *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, editado por Rita Gonzalez, Howard N. Fox y Chon A. Noriega. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008, pp. 17-45.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Performance transfronterizo como subversión de la identidad: los (des)encuentros chicano-chilangos". *Hacia otra historia del arte mexicano. Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, coordinado por Issa Benítez Dueñas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 21-59.
- Prieto Stambaugh, Antonio. *Artes visuales transfronterizas y la (des)construcción de la identidad*. Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay". *Debate feminista*, vol. 13, abril de 1996, pp. 285-315.
- Schibsted, Evantheia. "Confessions of a Webback", *Wired*, 1 de enero de 1997, <https://www.wired.com/1997/01/ffpena>, consultado el 15 de noviembre de 2022.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "Rasquachismo: A Chicano Sensibility", *Chicano Art. Resistance and Affirmation, 1965-1985*, editado por Richard Griswold del Castillo, et. al. Los Angeles: Wright Gallery, University of California in Los Angeles, 1991.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art", editado por Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Valdez, Luis. *Early Works: Actos, Bernabé, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990.
- Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la Otriedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

# 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.



## Teatro de ciencia ficción en México: hablan sus creadores

Stephanie León\*

\* Creadora independiente, México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2564-5401>

*e-mail*: [stephankat99@gmail.com](mailto:stephankat99@gmail.com)

**Recibido:** 18 de mayo de 2023

**Aceptado:** 28 agosto de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2751

## Teatro de ciencia ficción en México: hablan sus creadores

### *Resumen*

Los creadores escénicos mexicanos Stephanie León, Richard Viqueira y Jorge Maldonado conversan sobre los retos de vincular el arte teatral con el género de la ciencia ficción. El diálogo, moderado por la antropóloga Anne Johnson, aborda los procesos de creación emprendidos para escribir y dirigir sus proyectos.

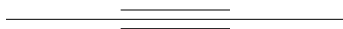
*Palabras clave:* espacio exterior; astronauta; creación; futuro; México.

## Science Fiction Theater in Mexico: A Conversation

### *Abstract*

The following is a conversation between the Mexican theatre creators Stephanie León, Richard Viqueira and Jorge Maldonado, moderated by anthropologist Anne Johnson. They address the challenges of undertaking theatre projects with stories from the science fiction genre. The dialogue touches upon the creative processes behind the writing and directing of their projects.

*Keywords:* outer space; astronaut; creative process; future; Mexico.



## Teatro de ciencia ficción en México: hablan sus creadores

La sed de explorar el espacio exterior impulsó la competencia entre dos potencias mundiales en época de la Guerra Fría: la Unión Soviética con su agencia espacial Roscosmos y Estados Unidos con la NASA. ¿Qué tipo de ciencia ficción puede venir de países como México que no tienen una institución espacial de talla internacional?, ¿cómo se percibe y apropia la ciencia ficción en nuestro país?, ¿desde qué lugar creamos arte relacionado al espacio, en particular, arte escénico? Estas y otras preguntas fueron tema de reflexión durante el Tercer Encuentro Estéticas de Ciencia Ficción que se realizó en línea en noviembre de 2021, en la Ciudad de México, por convocatoria del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. A continuación, presento el conversatorio llevado a cabo en el marco del encuentro. En él participé como autora de la obra teatral *Mulberry*, junto con los dramaturgos mexicanos Richard Viqueira, autor de la obra *Bozal*, y Jorge Maldonado, autor de *Vórtice* (ver Cuadro de semblanzas). La mesa fue moderada por la antropóloga Anne Johnson y el texto fue editado por consideraciones de claridad y extensión.

### Cuadro de semblanzas

**Stephanie León** nació en Sheffield, Inglaterra en 1991. Estudió la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas. Sus obras teatrales incluyen: *Más allá del Amor*, dirigida por Rodrigo Murray, presentada en Microteatro México, en octubre del 2014, con cuatro funciones en el Palacio de Bellas Artes; *La Deriva*, estrenada en La Capilla Teatro en mayo 2015. *Mulberry*, su obra de ciencia ficción, estrenó en el Centro Nacional de las Artes en 2017, con temporadas posteriores en el Centro de Cultura Digital y la Noche de las Estrellas en la UNAM en 2018.

**Richard Viqueira** nació en la Ciudad de México en 1975. Es actor, dramaturgo y director de escena formado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fue becario del programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes, de la Fundación Carolina de España y de la Fundación para las Letras Mexicanas. Entre las obras que ha escrito y dirigido destacan *El evangelio según Clark* y *Psico/Embutidos* (publicada en Ediciones El Milagro en 2009 y estrenada en Xalapa, Veracruz, con la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana en 2014). En 2018 estrenó su obra *Bozal*, cuya premisa fue que los espectadores experimenten una sensación parecida a la de "gravedad cero", vivida por los astronautas protagonistas del montaje.

**Jorge Maldonado** nació en la Ciudad de México el 1 de junio de 1988. Es egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, especializado en el área de dirección de escena y actuación. Estudió la especialidad en guion cinematográfico en el Centro de Capacitación Cinematográfica. Como dramaturgo, ha escrito las obras *Last Man Standing*, *Simulacro Boxístico para Actores* (2018), estrenada en el Teatro Xavier Rojas del INBAL y en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico. Su obra *Vórtice: universo paralelo para tres aeroplanos* (2020) estrenó en el Teatro Santa Catarina de la UNAM y tuvo temporada en el Teatro Julio Castillo. Durante la pandemia de Covid-19, estrenó en plataformas virtuales *La piedad de los girasoles*. *Apología sobre el fin del mundo* (2021).

**Anne W. Johnson** es profesora-investigadora del Departamento de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores del Conahacyt, cuenta con doctorado y maestría en Antropología Social por la Universidad de Texas en Austin. Sus trabajos publicados abordan los estudios sociales de ciencia y tecnología, los estudios de performance, la memoria histórica y la cultura material. Su proyecto de investigación actual gira en torno a los imaginarios mexicanos sobre el espacio exterior y el futuro.

**Anne Johnson, moderadora (AJ):** ¿Podemos empezar con algunas reflexiones de ustedes, como creadores, sobre sus obras y los retos para escenificar la ciencia ficción en México?

**Stephanie León (SL):** Desarrollé un proyecto que se llama *Mulberry* (ver Imagen 1), es un montaje complicado que nace a partir de cuestionarme cómo vemos la belleza de manera comercial. Es un concepto muy amplio y se percibe de muchas formas. ¿Por qué escribir una obra sobre la belleza desde la ciencia ficción? Desde mi perspectiva, era importante poner la belleza en tela de juicio. ¿Hasta qué punto podemos llegar para satisfacer nuestra necesidad y las exigencias sociales que marcan los cánones y las modas sobre la belleza? Soy de la generación de los 90. La perspectiva sobre la belleza en esa época residía en operarse la nariz, ser



**Imagen 1.** *Mulberry* de Stephanie León. Estela de Luz, Ciudad de México, octubre de 2018. Fotografía de Fernando Cum, cortesía de la autora.

súper delgada, enseñar el ombligo como Britney Spears y tener la necesidad de que el otro te perciba bella. ¿Cuál es el máximo objetivo humano para mantener una belleza eterna? No envejecer. En *Mulberry*, planteé la cuestión de la belleza como inmortalidad. Escribí el texto dramático que tardé aproximadamente tres años en perfeccionar. Como parte de la historia planteé el problema de la migración hacia Estados Unidos. Mi percepción de la ciencia ficción y del espacio viene de leer escritores estadounidenses y de ver películas estadounidenses. Con el tiempo te vas dando cuenta de que hay muchas cosas más; incluso, ya existe una rama sobre futurismo indígena. Entonces, planteo la migración al espacio; la migración a Estados Unidos pasando del sueño americano al sueño marciano.

Para las cuestiones del escenario, de la escenografía, surgieron muchas preguntas: ¿cómo haces teatro de ciencia ficción?, ¿qué elementos cinematográficos se pueden aplicar



en el teatro?, ¿qué elementos necesitas para teatralizar la ciencia ficción? Si hacer una obra es un reto *per se*, hacer una obra de ciencia ficción es todavía más. Esto es lo que puedo decir de manera breve e introductoria con respecto a *Mulberry*.

**Richard Viqueira (RV):** Aventarse a hacer teatro de ciencia ficción conlleva dificultades muy distintas [con respecto a otro tipo de obras]. Tengo la impresión de que en el teatro falta la llegada del punk y el rock, que vamos un poco atrasados, que se sigue preponderando la música clásica como elemento central o rector de las estéticas y que en realidad ya es menester que irrumpa el rock, que irrumpa el punk, que irrumpa la ciencia ficción. Mi primer interés [con la obra *Bozal*] era replicar de manera más fidedigna la estética de ciencia ficción, pero en el cine ellos usan la fotografía, los efectos especiales, la computadora. Quería recrear esa estética, pero a través de elementos puramente teatrales. ¿Cómo entra la tramoya, cómo entra la iluminación teatral, cómo entran las trampillas para recrear esa estética? Lo segundo y más importante: a mí me interesaba que el espectador volara. Para este efecto, 40 espectadores por función estaban en unas canastillas que se elevaban del piso a diez o quince metros de altura junto con la nave que estaba al centro de los espectadores. Para mí era muy importante que este elemento, que este impulso de volar –que para mí es algo muy íntimo–, de pronto se convirtiera en un anhelo comunitario que 40 desconocidos (así sucede en el teatro, donde conviven extraños) pudieran tener la sensación de flotar, de estar en gravedad cero, de poder volar. Me interesaba poder replicar tres puntos de vista, como hace el cubismo; si no podemos modificar el elemento central que es la perspectiva humana, al menos sí poder modificar el lugar desde donde se mira. Me interesaba que el espectador pudiera ver como un niño, que todo le parece enorme, gigante, mirar hacia arriba a los adultos o a las edificaciones; la segunda, ver como miramos convencionalmente como adultos, a la altura de los ojos; la tercera, y más importante, me interesaba plantear cómo nos vería Dios o cómo nos vería un extraterrestre desde otro planeta. Mostrar cómo somos percibidos desde las alturas. Somos como hormiguitas tratando de encontrar un sentido que para un dios o un marciano sería ridículo.

Esta obra se desarrolló durante 10 años, desde la primera versión escrita. Se basaba en dos personajes que van a la luna en la época de la conquista espacial y empieza un malentendido entre ellos que nadie puede solucionar. Quería alejar a estos personajes de su sistema planetario, de sus creencias planetarias y ver cómo se comportaban en absoluta neutralidad. En un lugar donde no existen las leyes, los policías, la tarjeta de crédito, la iglesia... ver cómo se comportan libremente, ver la condición humana. Parafraseando la locución latina: “El hombre es el lobo del hombre”. Siempre he sido fan de la ciencia ficción y me hace pensar en desarrollar más proyectos venideros en donde se siga problematizando la condición humana. La ciencia ficción desde Ray Bradbury parece estar hablando de Marte, pero en realidad se está hablando de La Lagunilla, de mi casa, de mi cuarto. Extrapolar planetariamente nuestros problemas hace que sean mucho más humanos.



**Imagen 2.** *Vórtice, universo para tres aeroplanos*. Dirección David Psalmon, dramaturgia de Jorge Maldonado. Teatro Julio Castillo, marzo 2021. Fotografía de Héctor Cruz, cortesía de Jorge Maldonado.

**Jorge Maldonado (JM):** Concuero con las dificultades respecto a la ciencia ficción y a las complejidades que supone para el teatro. Hay ciencia ficción en la literatura, ciencia ficción en el cine, pero, ¿qué sucede con el teatro? Yo creo que tiene que ver justo con las convenciones que tiene la literatura de ciencia ficción dentro de las letras y la cinematografía, en la imagen y en los efectos especiales, para poder transportarnos a una realidad que no existe, pero que podría existir en un supuesto de metáfora. De pronto en el teatro, a pesar de las convenciones de su dispositivo, en ocasiones nos cuesta trabajo traducir ciencia ficción al escenario. Ahora, con la gran cantidad de tecnologías que el mismo teatro ha adquirido para sí mismo, esta traducción se vuelve más viable, cada vez hay más experimentación, aunque concuerdo en que se tardó un tiempo en dar el salto.

En mi caso, el año pasado [2020] estrenamos *Vórtice. Universo paralelo para tres aeroplanos* (ver Imagen 2), que se creó junto con el colectivo TeatroSinParedes. La premisa son tres pilotos que existieron en la vida real: Amelia Earhart, que fue la primera mujer en cruzar el océano atlántico y que se perdió en pleno vuelo al tratar de darle la vuelta al mundo; Antoine de Saint-Exupéry (autor de *El principito*), que se perdió volando un avión durante

la Segunda Guerra Mundial, y Roald Amundsen que fue el primer explorador en llegar tanto al Polo Norte como al Polo Sur y que también se perdió volando durante una misión de rescate. Estos tres pilotos se perdieron históricamente en vuelos, y nuestra premisa fue similar una especie de Triángulo de las Bermudas. Estos tres personajes se encuentran dentro de un vórtice que les muestra visiones acerca del futuro, del accionar del ser humano respecto a la naturaleza y cómo es que, si lo seguimos haciendo de la manera en que lo hacemos ahora, posiblemente la ecología del planeta sea devastada por la especie humana.

En paralelo, llevamos al espectador al año 2068, cuando una científica mexicana muy preocupada por la situación ecológica es comisionada por el gobierno francés a estudiar un radio que se cree es el radio perdido de la avioneta de Saint-Exupéry. Con este radio, la científica logra hacer contacto al interior del vórtice. Y hay una tercera línea temporal que es un astronauta que está perdido en el espacio después de que tuvo un problema con su nave, queda flotando a la deriva y empieza a ver al planeta Tierra en el año 3069 ya completamente derruido, pero mostrando signos de regeneración. Este es uno de los grandes postulados que nos permite justificar y dormir tranquilos en la noche: si el ser humano se acaba el planeta, pensamos que en algún momento se recuperará porque “la vida encuentra el camino”.

La pregunta que me interesaba con esta trayectoria era si tendríamos que esperar a que suceda esta catástrofe ecológica o si no podemos hacer algo el día de hoy para evitar que esto pase. Hoy se sabe, por ejemplo, que con el calentamiento global la Tierra experimenta graves desequilibrios climáticos. Este proceso ya es irreversible. No podemos hacer que esto se reduzca, pero si no hacemos algo ahora, el calentamiento va a seguir incrementando. Este es uno de los postulados que teníamos con *Vórtice*, hablar de estos tres pilotos para generar un aparato de fantasía donde se pudieran comunicar con el radio entre ellos y con el astronauta que desde el espacio pudiera ver cómo el planeta se reconstruye. En realidad, la ciencia ficción sirve para cuestionarnos nuestro ahora.

**AJ:** Tengo la gran dicha de haber visto las tres obras en vivo, lo cual me pareció interesante, porque primero no sabía que existiera tal cosa como teatro de ciencia ficción y, mucho menos, en México. Quiero empezar con algunas preguntas para ustedes, dramaturgos y creadores: ¿Por qué teatro?, ¿cuáles son las posibilidades que ofrece el teatro como medio que no existen en la literatura ni en el cine? Después, quisiera que hablaran un poco del proceso de creación. ¿Cómo emprendieron ese proceso?, ¿con qué fuentes de inspiración?, ¿cuáles son las dificultades en México, particularmente, de producir ese tipo de obras que no son las típicas para el teatro mexicano?

**JM:** Para *Vórtice*, voy a empezar con el lugar más común del teatro, que tiene que ver con la copresencia. La diferencia del teatro, con respecto al cine e incluso la literatura, se resume con la convivencia, con el hecho de estar presente ahí con los espectadores. Según

el maestro Peter Brook, necesitamos forzosamente de un actor que se pare [sobre el escenario] y de un espectador que lo observe para que este convivio se genere. La gran dificultad con la ciencia ficción tiene justo que ver con los medios y cómo esta metáfora de la realidad puede ser transportada al teatro. Pienso en la película *2046*, de Wong Kar-Wai, donde hay una especie de viajes en el tiempo. Como la película tuvo muy poco presupuesto, todos los cuadros son súper cerrados. Evidentemente, plantear esta realidad en medios como el cine es muy fácil, gracias a los *close up*, pero en el caso del teatro vas a tener el dispositivo a la vista todo el tiempo, sobre el escenario.

En este caso, con *Vórtice*, gran parte del proyecto buscó una convivencia con la cinematografía, y hacer una especie de homenaje a las películas de ciencia ficción. Diseñamos una gran pantalla en la cual [proyectamos] con formato cinematográfico ciertas escenas [complejas de realizar mediante la convención teatral]. Por ejemplo: el momento en que Amelia se pierde mientras pilotea su avión. O el momento en el que escapan del vórtice en el que también van en un avión. La gran complejidad para *Vórtice* es que [la obra] siempre fue pensada [desde] la cinematografía, además de que todo el discurso ecologista [tenía que considerarse con respecto a los] recursos de producción. Esta obra fue beneficiada con el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en Producción Teatral Nacional. Sin ese apoyo, el proyecto no hubiera sido posible, o el texto se hubiera tenido que ajustar a algo mucho más pequeño. Yo siempre creeré que el gran mecanismo de convenciones del teatro nos puede llevar a cualquier lado. Si no hubiéramos podido suspender en el aire a Osvaldo [Sánchez], uno de los actores, para generar la sensación de gravedad cero, pues lo pondríamos en una plataforma ligeramente alta, con un contraluz, mientras dice “estoy en el espacio” y, a partir de esa convención, el espectador sabría que él está en el espacio.

**AJ:** Stephanie, sobre tu obra *Mulberry*, ¿nos puedes platicar un poco sobre las imágenes y cómo ves el potencial o los límites con respecto al teatro de la ciencia ficción? También, ¿cómo empleaste tu experiencia, tus recursos o falta de ellos, y tus alianzas para llevar a cabo el proyecto?

**SL:** Veo que la ciencia ficción poco a poco se está posicionando como un género atractivo para jóvenes creadores en el teatro mexicano; yo creo que esto apenas empieza. Como espectadores, creo que apenas empezamos a aceptar que el teatro de ciencia ficción es posible. Para *Mulberry*, tuve preocupación de cómo la gente recibiría la obra. Afortunadamente, la Agencia Espacial Mexicana me respaldó y me ayudó a convocar a otro tipo de público, que no había pensado que sería el público ideal para la obra: los científicos. Uno como teatrero, conforme va montando la obra, se pregunta: ¿cómo voy a atraer al público? Exploré y contacté a diferentes personas y personajes para recibir consejos o invitarlos a conocer el proyecto, como a Jaime Maussan o a Sarah Jane Pell, que es una artista visual que fue invitada a hacer una residencia en la Luna y que principalmente se ocupaba de explorar

el océano. También platicué con Nahum, Nahum así a secas, que es un artista mexicano que tuvo la oportunidad de explorar con proyectos artísticos en Roscosmos, Rusia, en un avión que está diseñado para generar la sensación de gravedad cero y colaboró con una pieza artística con la Estación Espacial Internacional. Este proyecto me ayudó a conocer a muchas personas interesantes y a abrirme más a la inmensidad del espacio.

Para el montaje y la creación de la escenografía nos metimos en camisa de once varas. Queríamos que todo fuera grande y que aludiera a ambos mundos, al mar y al espacio. Para esto se creó la estructura de cinco metros de altura que parece una medusa. Primero se diseñó y luego nos preguntamos, ¿de dónde sacaremos el dinero para realizarla? Afortunadamente, entre los contactos conocí a un filántropo que se animó a apostar por el proyecto y nos apoyó monetariamente para poder desarrollarlo, de ensueño. Cuando logramos diseñar la estructura y –dado que el texto contiene un universo preapocalíptico– un universo que ya se encuentra en vías del apocalipsis, consideramos las cuestiones ecológicas. En este caso, tratamos de usar solo luz led. En algún momento planteamos celdas solares, pero desafortunadamente no encontramos patrocinador. Para la música, utilizamos metales reciclados, como sapos de tinacos, ollas, objetos que hicieran ruidos extraños. La idea era lograr un proyecto 360° que en realidad fue 180°, en el que todas las personas se pudieran sentar alrededor de la estructura en el pasto y pudieran ver la obra.

Se trató de generar experiencias, así que al principio de la obra las personas podían interactuar con los instrumentos metálicos o con una serie de *viewmasters* que contenían discos con animales o paisajes que explicaban que ya no existían o que se estaban extinguiendo, generando una prenarrativa a la historia. Queríamos que la gente se involucrara más con todos los elementos que verían en acción. Tratamos también de hacer gravedad cero con un sistema de rieles con cadenas y arneses para los actores. El vestuario planteó la idea de cómo se podría ver la piel ya después de la fusión con *nanobots* con un traje pegado a la piel semimetálica como de lagarto, que es justo para aguantar la radioactividad que hay en Marte. En fin, no fue un proceso sencillo. En mi tesis vendrá mucho más detallado el proceso. Tratar de montar ciencia ficción tiene muchos retos y dificultades, pero los resultados pueden ser hermosos cuando se llevan a la escena.

**RV:** Cuando escribí *Bozal* (ver Imagen 3), la obra tardó un par de años en terminarse pero, en realidad, la mayor complejidad fue la técnica. ¿Cómo hacer que la gente volara? Pasaron muchas opciones al respecto. Cuando nos decidimos por la que quedó, existían otras dos opciones. Uno, que los hiciéramos volar a través de maquinaria o dos, que los hiciéramos volar a través de personas, a través de la gente de tramoya. Yo me decanté sin lugar a dudas por la segunda; no sólo eso, pedí que sobre estas personas se pusieran luces para que el espectador fuera consciente, a la manera de Brecht, de que su vida dependía de otra persona [no de la tecnología que puede fallar]. Me parecía que era el discurso óptimo



**Imagen 3.** *Bozal* de Richard Viqueira. Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, febrero de 2017. Fotografía de Mónica Tavera, cortesía de Richard Viqueira.

para lo teatral. Mi apuesta fue decirle al espectador de manera consciente: “confía en otra persona, cree en ella; ella va a dar su vida para que la tuya esté a salvo”. Me parecía que era un discurso doble, el que viene desde la ficción, pero también un discurso performático. Todo lo que rodea la función está condicionado por personas, por gente. Para mí, el teatro es el lugar donde recuperamos el valor de lo humano.

[La tecnología es falible]; cuando vas a un banco, temes que el cajero automático no te dé bien el cambio; cuando vas con el mecánico, temes que tu coche no quede bien. El teatro debe ser exactamente lo opuesto, debe ser un santuario en donde la gente pueda volver a confiar en la gente, en donde lo humano sea lo más importante. La decisión se tomó teniendo 20 personas de tramoya, en el paso de gato, en el piso y en toda la maquinaria teatral. Estos fueron iluminados para que la gente los viera. Para mí era igual de importante

que la gente pusiera atención en la historia ficcional y que también viera a la gente de tramoya. Las dos opciones me parecen legítimas e importantes. ¿Qué es lo que lo hace distinto al cine? En *Odisea del espacio* o *Blade Runner* todo es sorprendente y todo es una ilusión, pero no hay una apuesta sobre el valor humano práctico o de viva piel, [mientras que en nuestra obra] todo era de viva piel. Desde que te ponían el arnés, desde que te tocaban, desde que te pesaban, desde que estas personas estaban al pendiente de cualquier eventualidad. Teníamos un botón de pánico [con el cual los participantes estaban] a la expectativa de que, si algún espectador tocaba el botón, teníamos que bajarlo de inmediato. ¿Y cómo se solucionaba eso? Pues teníamos tres personas de pesos distintos que los suplían, porque obviamente todo estaba contrapesado. Una vez que te pesaban era para que cada conjunto de varas cargara media tonelada. Entonces, teníamos tres personas preparadas: muy pesado, medio pesado, casi no pesado, para sustituir a la persona que saliera. Tú como espectador no te dabas cuenta cuando había cambio de espectadores o si alguien sentía vértigo, si se mareaba o si quería salir.

Bien recuerdo que mi madre me decía en la secundaria: “estudia las matemáticas que te van a servir”. Y yo le decía que no me iban a servir, si iba a hacer teatro. Y la realidad es que esta obra (junto con *Psico/Embutidos*) tiene un discurso matemático a la par del discurso de ficción, porque implicó toda la cuestión de cuántos espectadores cargar, qué materiales iban a servir para cargar, cuál era la seguridad para hacerlo. Usamos materiales que se ocupan para construir un puente, cable de acero que resiste al impacto, dos toneladas en golpe. En realidad, exageramos en el material, en la seguridad. También investigamos la historia de los accidentes teatrales y cómo evitarlos mediante pernos prensados con máquina. [Por esto es que en la obra] estuvieron involucrados ingenieros, arquitectos, escenógrafos y la gente de tramoya, que son como los marineros. Me encanta esa metáfora. En realidad, todos los elementos que ellos ocupan provienen de los navíos, de cómo amarrar, de cómo hacer las velas; entonces, para mí el teatro es eso: también un barco a la deriva que, de pronto, requiere de estas fuerzas para que todo se conjugue y pueda navegar con calma para llegar a su destino. Sí, nos tomó mucho trabajo matemático y confiar en el humano.

No sé cuál sea el valor artístico de la obra, pero sí grité a los cuatro vientos en la última función. Fueron cien. Cien funciones con saldo blanco. Eso era, en realidad, algo que parecía imposible, y que habla de que sí podemos regresar a la condición humana, la creencia de que lo hacen bien; pues no importan los sindicatos, ni los gremios, ni los conflictos humanos que siempre ocurren en cualquier montaje, porque aquí no solo era la puesta en escena, era la vida de todos los que estaban involucrados.

**AJ:** Mi otra pregunta tiene que ver con un tema que es interesante en cualquier medio donde se crea algo de ciencia ficción y tiene que ver con las escalas. Es fascinante ver cómo en el teatro también se manejan escalas enormes, cósmicas, aunque siempre hay una

narrativa más íntima, hay una historia de relaciones humanas, de relaciones interpersonales. Quizás ustedes podrían platicar un poco de esa tensión que existe entre estos temas enormes y cómo se vinculan con lo humano. ¿Cómo viven los dramaturgos las escalas desde un proceso de creación?

**JM:** Creo fielmente que cada proceso y cada escritura tienen su forma particular de desarrollarse y de llegar a algo. En el caso de *Vórtice*, me preguntaba: ¿qué sucede con estos personajes? La obra tiene dos discursos: el político social, natural y ecológico –que es de lo que realmente quería hablar en la obra– y la subtrama, que se pregunta ¿qué sucede con los personajes que están dentro de esta situación en particular? En el caso de los pilotos, lo que quería con ellos era que al momento en que se encontraran en el vórtice se pusieran en jaque, porque eran tres figuras históricas relevantes: Amelia, la primera mujer en cruzar el atlántico; Amundsen, el primer explorador en llegar al Polo Sur, y Antoine. Lo que me interesaba con estos tres personajes era que, una vez llegados a este vórtice en el que ya habían perdido contacto con todo, se preguntaran ¿y ahora qué?

Mucho tenía que ver con lo que yo estaba pasando en ese momento en mi vida, cuando empecé a tener mucha inseguridad y comencé a “platicar” con estos tres personajes pilotos: “ya, ya ganaste, eres la primera mujer que cruzó el océano atlántico; ya escribiste *El principito*; ya conquistaste el Polo Norte: ¿eso te llena?, ¿sirvió de algo lo que hiciste?...”. En el caso de la científica mexicana, ella acaba de perder a su madre y se relaciona con una máquina con la que platica todo el tiempo. A mí me sucedió que, justo un año antes de escribir *Vórtice*, falleció mi padre. Tuve la necesidad de creer que mi padre, más allá de cualquier religión, en alguna parte del universo irradiaba energía; que podría reencontrarlo. Me parece que ahí está la conexión entre la científica mexicana, su madre y la máquina: ir de lo general a lo íntimo. También hay un cuestionamiento sobre la virtualidad y de cómo, para comprender la hiperconexión de nuestro planeta, es necesario tomar distancia, como dice el astronauta del documental *One Strange Rock*.

**SL:** Ahora que preguntas sobre las tramas y los personajes y las escalas, pienso en cómo comencé a crear desde lo general. En este caso, yo me fui por un elemento de la *Torá* [la biblia judía]. El personaje en *Mulberry*, que es Beth, tiene que ver con la letra del alfabeto hebreo que representa la puerta; *beth* es la segunda letra del alfabeto hebreo, que significa “la que abre”. El científico es Tom, en honor a Major Tom, de David Bowie; lo incluí como homenaje a él y a la fuerte crítica en su canción “*Is There Life on Mars?*”. En mi caso, el personaje Beth pierde a su abuelo, [y, a partir de esa pérdida, le] nacen las ganas de salir adelante; el coraje nace de la pérdida. ¿Hay una proyección inconsciente? Seguramente sí. Lo que me parece interesante de mi obra es que los personajes constantemente luchan contra la ambición del ser humano, o sea contra sí mismos, ¿o su naturaleza? Son personajes con una sed de humanismo, de querer creer que todo puede ser mejor. Lo que sucede con Beth



es que se genera una especie de amor con el científico, de creador a experimento y de esta forma se relacionan. A pesar de este extraño amor, Tom es corrompido, pero a la vez se sacrifica para salvar al experimento y que el experimento no llegue a Marte cargando toda la ambición humana.

Trato de poner en tela de juicio la manera en cómo nos corrompemos. Creo que todos tenemos un punto, o no sé, igual no todos, pero somos vulnerables a ser corrompidos por alguna situación que nos genera mucho deseo, desde el sexual hasta el monetario. Este personaje lo que trata de hacer es decir “no” a la empresa de colonizar Marte. A raíz de su embarazo, Beth cuestiona la ambición de fusionar células para crear una niña o un niño marciano, por lo que se pregunta: ¿cómo me voy a llevar toda esta ambición y todos los defectos humanos a Marte?, ¿por qué si lo que queremos es cambiar lo que está pasando en la Tierra, vamos a hacer lo mismo a Marte?, ¿cómo van a ser las cosas diferentes si no tratamos de ser diferentes si no tratamos de regresar al origen?, ¿qué tipo de amor se genera en medio de la supervivencia?

**RV:** Partí de una frase del astronauta soviético Yuri Gagarin: “No sé si yo soy el primer hombre o el último perro en volar al espacio”. Para mí, la cuestión sobre lo animal y la identidad era muy importante desde el título mismo de la obra *–Bozal–*, que alude al instrumento coercitivo de nuestra condición salvaje en animales. El bozal no nos permite expresarnos tal cual somos. Mi idea era poner a dos personajes en un espacio neutro [para enfrentarse a] la pregunta fundamental: ¿quién soy?, ¿qué soy? Desde una suerte de isla del espacio exterior, estas dos personas se cuestionan: ¿cuáles son sus preferencias sexuales?, ¿cuáles son sus creencias?, ¿cuál es su relación con el otro? Y hay un tercer elemento que triangula el diálogo: un controlador que desde la Tierra los está intentando entrar en razón, tal como ponerles un bozal para que se enfoquen en la misión, cuando lo más importante para ellos es describir quiénes son, qué están haciendo, qué prefieren, en dónde están, cuáles son sus realidades, a qué están unidos y a qué no.

Entonces, esa extrañeza, esa otredad, esa lejanía nos permite en realidad centrarnos en el yo. En el yo más auténtico, en el yo sin bozal y, digamos, ahí es donde se estructura este mismo elemento de la Luna y también de los animales con la metáfora de la licantropía, el hombre lobo que va rumbo a la Luna. Pero el hombre lobo está puesto no como el monstruo fantástico, sino como ese otro yo que no reconozco, ese otro yo al que le tengo miedo, otra sexualidad que me aterriza. Y eso para mí era la licantropía. Era la metáfora de este otro yo que no conocía, que va a un lugar al cual no se puede llegar. Fue de los conceptos que me interesó explorar en la dramaturgia.

**AJ:** Mis últimas preguntas tienen que ver con las escalas, con la manera de ver las cosas desde México: ¿qué significa ver el espacio y el futuro desde México?, ¿cómo plantean ese posicionamiento en sus obras?, ¿dónde están ustedes planteados o planteadas desde

México?, ¿cómo ven la ciencia ficción del futuro, la especulación del teatro mismo desde su posición mexicana?

**SL:** Cuando empecé a escribir *Mulberry* y comencé a investigar, encontré muchas cosas relacionadas con la NASA. Mi perspectiva en ese momento era pensar que la NASA era la institución más increíble y la mejor de todas, con más avances y lanzamientos fuera de la Tierra. Ya con el tiempo fui investigando y me fui dando cuenta de que no es así. Antes me parecía impensable que los mexicanos viajaran al espacio, pero podemos ver que están Rodolfo Neri Vela y José Hernández. También hay varios ingenieros y matemáticos de la UNAM que se han ido a hacer proyectos con la NASA. Te vas dando cuenta de que no es tan inalcanzable para los hombres, aunque para las mujeres sigue siendo otro tema. Sin embargo, aunque tengamos dos astronautas o varias personas en la NASA México, no hay un centro de desarrollo espacial, no tenemos un Cabo Cañaveral o un *SpaceX*; pero, sí contamos con una Agencia Espacial Mexicana que nos aproxima a diferentes proyectos alrededor del mundo y que apoya proyectos artísticos y científicos de creadores mexicanos.

Creo que las y los mexicanos siempre han tenido la capacidad de ir al espacio, desde el concepto prehispánico de mirar a las estrellas y al cielo. Asimismo, sigue habiendo la necesidad de ver al espacio, la necesidad de conectar astralmente con esta cuestión espacial en escalas. Creo que, para el colectivo mexicano, la cosmovisión viene de conectar el ser con el universo, y podemos verlo claramente en códices antiguos o en rituales actuales, como los huicholes con el peyote. Siento que sigue habiendo una distorsión o una lucha interna entre “claro, tenemos que capitalizarnos y ser potencia y llegar a la Luna y no sé qué...”, pero a la par sigue habiendo la cuestión prehispánica entre nosotros, y tan es así que seguimos percibiendo la muerte como forma de trascendencia y celebración. Ahora bien, en *Mulberry* yo planteaba la cuestión de la migración y la idea del sueño americano. Al final, José Hernández es un mexicano que se fue a trabajar de campesino a California y que posteriormente pudo tener sus estudios y llegó a la NASA. Usé parte de su historia para desarrollar la trama de cómo el personaje llega a Estados Unidos y quiere seguir los pasos de su abuelo José Hernández, por lo que cede a someterse al experimento para ser parte de este proyecto espacial.

Yo siento que los mexicanos somos como las mariposas monarcas, buscando un lugar cálido para migrar, pero siempre con la esperanza de volver a casa.

**RV:** Pienso que la ciencia ficción ocurre en el apocalipsis. Nosotros estamos acostumbrados cada sexenio a esperar el apocalipsis, lo cual nos hace óptimos autores de la ciencia ficción, porque la vivimos a diario. En realidad, siempre estamos en un estado de precariedad, de incertidumbre –de crisis científica o económica–, lo que nos hace entender perfectamente el panorama apocalíptico. Por supuesto, estoy haciendo una hipérbola,

pero hay algo de cierto en ello y, por otra parte, yo creo que la dramaturgia en realidad es una escritura del dolor. Se escribe con el dolor y pues somos un país doliente. Quién mejor para hablar de la ciencia ficción que al que le duele tanto su sociedad, que se siente tan insatisfecho con sus gobiernos. Viajamos con la mente; en realidad, somos grandes viajeros. El creador es aquel que no está conforme con la realidad que impera y requiere crear otra para su propia salud mental o espiritual. Por eso estamos creando mundos a nuestro gusto, a nuestro discurso.

Dentro de la travesía de *Bozal*, para mí y para el productor Julián Robles, fue muy importante que el develador de la placa fuera alguien a quien yo admiro profundamente: el astronauta mexicano Neri Vela. Lo estuvimos buscando durante mucho tiempo, nos pusimos en contacto con él, y fue una persona generosísima que nos otorgó casi dos horas de conversación, en la cual le formulé muchas preguntas. Una de ellas, recuerdo perfectamente, fue: “¿sueña usted con regresar al espacio exterior?”. Y contestó que nunca, que en realidad él “soñaba con su infancia”. Eso nos habla de cómo a veces añoramos o anhelamos estos viajes intergalácticos, cuando en realidad el “bonsái” está aquí en nuestro río. Pocas personas tienen la oportunidad de vivir esta experiencia, pero incluso él que ha estado allá, dice que no es tan trascendente, que lo importante son los recuerdos emotivos de su propia vida. Creo que ese es el mejor ejemplo de un mexicano que realmente estuvo en contacto con la ciencia, siendo astronauta, y que piensa bien distinto a lo que imaginamos.

**JM:** Yo voy a hablar en términos súper alejados, súper inocentes, para tratar de ser muy claro. Creo que está el capitalismo, el neoliberalismo, y que éstos atacan por todos los frentes. Por lo que tenemos que combatir todo eso de forma multifrontal. Ahorita hay un montón de movimientos, hay muchísimas luchas y cada una de ellas es digna de pelear y es necesaria, pero hay varias que no se están peleando todavía porque se siente que el problema está lejano todavía. México no está preparado para una catástrofe ecológica como la carencia del agua potable. Yo soy del Estado de México, donde en ciertos municipios no hay agua. Los mantos acuíferos se están agotando y nadie está haciendo nada, o muy poco, para evitar esa catástrofe. Entonces estas series postapocalípticas que nos encantan ver, que miramos asombrados en nuestras pantallitas, están mucho más cercanas de lo que parece.

En *Vórtice* quise poner el acento sobre esa catástrofe, porque se tiene que hacer algo ahora mismo, antes de quedarnos sin campo de batalla. Es preciso que estas reflexiones se vuelvan necesarias. Allí está México en mi obra; esta parte del Wirikuta que los huicholes consideran como el lugar donde nació el mundo. Esto fue algo que nos compartió Micaela Gramajo, una de las actrices. Por su parte, el director de *Vórtice*, David Psalmon, agregó un texto que me pareció muy bello. Micaela –quien interpreta el personaje de la científica– dice: “Si aquí se había originado el mundo, quizá aquí podría volver a renacer”.

# 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.

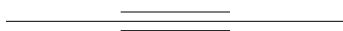
***Palabras clave:*** pensamiento situado; crítica; ruina; ciudad; México.

## ***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

**E**n *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 lejanas*<sup>1</sup> (Calvino 73).

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

---

<sup>1</sup> Las cursivas son del original.

<sup>2</sup> *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 2012<sup>3</sup> con el objetivo de abordar escénicamente una de las principales urgencias nacionales desde la frontera noreste de México: la violencia y sus consecuencias. El programa<sup>4</sup> 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”.<sup>5</sup> 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-

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> En su página web ([www.teatroparaelfindelmundo.com](http://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.

<sup>5</sup> Canal de Youtube Entre\_Guerras: [https://www.youtube.com/@entre\\_guerras8297](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.<sup>6</sup> 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 zapatista<sup>7</sup> 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).

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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

---

<sup>8</sup> 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*.<sup>9</sup> Esta ligera sensación de seguridad se quiebra en 2013, cuando tres colaboradores del festival son víctimas de desaparición forzada.<sup>10</sup> Aunque estos eventos de privación de libertad no ocurrie-

---

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 entretije 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 inmatrimales*.



## 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.<sup>11</sup>

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-

---

<sup>11</sup> 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 refrigeradores<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup> 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

---

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> *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,<sup>14</sup> cuando los personajes Yeth y Taime le preguntan a Bill –estadouniden-

---

<sup>14</sup> 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.

# 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.



## La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra* y otras griegas de Ximena Escalante

Francisco Gutiérrez\*

\* Instituto de Literatura, Universidad de los Andes,  
Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8639-1968>

*e-mail*: francisco.alberto.gs@gmail.com

**Recibido:** 22 de abril 2023

**Aceptado:** 4 de agosto 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2753

## La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante

### *Resumen*

La obra de la dramaturga mexicana Ximena Escalante *Fedra y otras griegas* (2002) se enmarca en el diálogo fructífero que ha existido entre la dramaturgia latinoamericana y la tragedia ática, el cual ha adquirido un nuevo impulso gracias a las perspectivas de las dramaturgas del siglo XXI. En este artículo, abordaremos a la autora mexicana y su recepción de la tragedia *Hipólito* de Eurípides. Para analizar dicha recepción se hará énfasis en dos aspectos presentes en ambas obras. Por una parte, la construcción de la figura de Fedra a partir de su adecuación a lo que se espera de su rol como mujer y, por otra, cómo el argumento en la obra de Escalante invita a reflexionar la influencia de los roles de género en las relaciones sexoafectivas.

*Palabras clave:* tragedia griega; recepción; reescritura, roles de género, México.

## The Mexican reception of *Hippolytus* by Euripides in *Fedra y otras griegas* by Ximena Escalante

### *Abstract*

The play *Fedra y otras griegas* (2002) by Mexican playwright Ximena Escalante exemplifies the fruitful dialogue that has existed between Latin American theatre and Greek tragedy. This relationship has acquired a new impulse due to the perspective of the female playwrights of the XXI century. The article addresses the Mexican author and her reception of the tragedy *Hippolytus* by Euripides. Emphasis is placed on two aspects of both works: the construction of Phaedra's character based on what is expected of her role as a woman, and how Escalante's play invites us to reflect on the influence of gender roles in sexual-affective relationships.

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

---

---

# La recepción mexicana de *Hipólito* de Eurípides en *Fedra* y otras griegas de Ximena Escalante

## Introducción

La tragedia *Hipólito* de Eurípides se centra en el deseo ilícito de Fedra por su hijastro Hipólito, con las terribles consecuencias que esto desencadena. En esta versión del mito, Afrodita da origen a la pasión de Fedra, quien busca castigar a Hipólito por menospreciarla. Al caer presa del deseo por el joven, Fedra siente culpa y vergüenza ante lo cual decide privarse de la alimentación en un intento por anularse. Lo anterior es advertido por la Nodriza, a quien Fedra le revela las causas de sus padecimientos. La Nodriza, posteriormente, comete una indiscreción con Hipólito que no es precisada en el texto, pero que genera la indignación del muchacho. Fedra, atemorizada por lo que su hijastro pueda hacer, decide suicidarse dejando una tablilla, cuyo contenido tampoco se revela directamente, pero que acusaría a Hipólito de propasarse con ella. Teseo, encolerizado por la acusación, maldice a su hijo provocando que éste muera por acción de Poseidón. Hacia el final de la obra, y con Hipólito agonizante, Artemisa le revela a Teseo la inocencia de éste y ambos se reconcilian.

En la versión de Eurípides que sobrevivió al paso del tiempo, se nos presenta una Fedra que se configura más como una víctima que como una villana. Esto no solo debido a que es una diosa la que le insufla su deseo, sino que también, debido a que ella efectivamente se somete a los valores y prácticas de un medio social que no admite que una mujer pueda

mantener su honor al sentir aquello que siente. Esto implica, a su vez, que en toda la obra los personajes se construyen a partir de roles de género sumamente estrictos que condicionan tanto lo que un hombre como una mujer puede o no decir, sentir y hacer.

Esto último es un reflejo de las normas de género que existían en la Atenas del siglo v a. c. En dicha época las mujeres no eran consideradas ciudadanas, por tanto, no tenían derechos políticos y no tenían independencia económica y legal al depender siempre del *kýrios*... Lo anterior implicaba que la mujer desarrollaba gran parte de su vida en el espacio doméstico (Wohl 17)<sup>1</sup> y en esta situación de relegación se esperaba de ellas que, tal como asevera Pericles en su discurso fúnebre, su mayor virtud sea no aparecer en el discurso de los demás (Tucídides 45, 2).

Tal como otras figuras de la tragedia griega, como Medea, Antígona o Electra, Fedra no logra cumplir con este ideal. En cada uno de estos casos, las figuras femeninas rompen con lo esperado por diferentes situaciones límite. Fedra es presa de un deseo que, en rigor, tiene como objetivo castigar a Hipólito. Lo significativo es que, pese a esta situación, lo que tenemos en escena es una figura femenina que elabora un discurso para hablar sobre su condición de mujer en un contexto específico. Esto último es uno de los aspectos que sigue suscitando interés en la actualidad y que parece estar presente en las recepciones de tragedias griegas que han hecho múltiples dramaturgas latinoamericanas del siglo XXI, de las cuales *Fedra y otras griegas* (2002) de la mexicana Ximena Escalante podría ser catalogada como una de las piezas señeras.

En este sentido, el presente artículo busca leer la obra *Fedra y otras griegas* como una recepción del *Hipólito* de Eurípides. Para esto, primero daremos una brevísima contextualización de la obra de Escalante en el contexto del diálogo mexicano con la tradición griega, para luego analizar comparativamente ambas obras. Posterior a esto, abordaremos la tragedia de Eurípides considerando cómo en ella Fedra e Hipólito lidian con los roles de género que deben cumplir, a saber: discreción y fidelidad para Fedra y asumir la administración del hogar y la procreación de herederos en el caso de Hipólito. Junto con esto, veremos cómo estos roles de género se mapean en una polaridad silencio/habla que se muestra

---

<sup>1</sup> The position of women in classical Athens was severely circumscribed, as a number of recent studies have detailed. Women were not citizens in the democracy (although citizenship passed through them to their sons), and they had no political rights. They lived in a state of life-long minority, always subject to a male *kyrios* ("owner," "lord," or "guardian"), first their father, then their husband; they could own little if any property and could make few economic decisions independent of this male guardian. In a city in which glory and power were won and wielded only in the public arena—the marketplace, assembly, law-courts, and battlefield—women were relegated to the domestic space of the *oikos*, the house.

explícitamente en la obra y aparece simbólicamente durante todo el desarrollo de la tragedia. Finalmente, veremos que en la pieza aparece la exacerbación de los sentimientos como un elemento peligroso para el ideal masculino y, por tanto, como elemento destructor del *oikos*, pues genera que las figuras dramáticas de la obra tomen decisiones desafortunadas y que van en contra de lo que ellas mismas saben que es correcto.

### **Ximena Escalante y la tradición**

La obra de Ximena Escalante ha sido catalogada como “teatro literario”. Esto debido a que, en medio de un contexto influido por las tesis postdramáticas, la autora vuelve la mirada a una tradición dramática (Domínguez 45). Esto se advierte en varias de sus obras que dialogan con autores como Shakespeare, Marlowe, Tennessee Williams y Pirandello, y, en particular, la tragedia ática. En ese sentido, Escalante es autora de lo que podríamos llamar una trilogía de recepciones. De ahí son sus obras *Fedra y otras griegas*, *Andrómaca Real* (2007) y *Electra despierta* (2008).

El diálogo que Escalante establece con la tradición griega se encuentra enmarcado por tres elementos dignos de mención. En primer lugar, se posiciona frente a los textos clásicos conociendo y haciendo suya gran parte de la tradición que los ha retomado. En ese sentido, su recepción del *Hipólito* de Eurípides refiere, también, a las versiones del mito de Séneca, Racine y Unamuno, configurándose, por tanto, como un “hipotexto derivado por transformación de diversos textos anteriores” (Rinaldi 304). Lo anterior permite problematizar y discutir la construcción particular que se hizo, en obras anteriores, de la figura de Fedra utilizando pasajes de los textos clásicos, pero ahora con un nuevo sentido. Sin embargo, Escalante no se limita a dialogar con los referentes europeos sino que también se posiciona, a nuestro juicio, respecto al fructífero diálogo entre las letras mexicanas y el material griego. En ese sentido, Escalante tiene como uno de sus principales referentes la obra *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz y fray Juan de Guevara (1689), pero también debemos considerar la influencia temática y estilística de la obra crítica de Alfonso Reyes y su *Ifigenia Cruel* (1924), además de *Teseo* de Emilio Carballido (1962) y *La hiedra* de Xavier Villaurrutia (1941).

Finalmente, como tercer aspecto a considerar, la obra de Escalante es parte de un nuevo corpus de reescrituras de tragedias griegas en América Latina. Este nuevo conglomerado de obras es el escrito por dramaturgas latinoamericanas del siglo XXI que rescatan personajes, argumentos y temas de la tragedia para reflexionar, entre otras cosas, sobre problemáticas ligadas a los roles y la violencia de género desde una perspectiva transhistórica. Dentro de estas obras podemos considerar las de Escalante, además de los textos de autoras mexicanas como Sara Uribe (*Antígona González* de 2012) o Perla

de la Rosa (*Antígona; las voces que incendian el desierto* de 2004), entre otras piezas de dramaturgas de la región.<sup>2</sup>

## Hipólito

El *Hipólito* de Eurípides nos presenta de forma bastante clara una concepción particular de los roles de género que es exhibida en la medida en que tenemos dos personajes –Fedra e Hipólito– que los trasgreden. Estos roles de género se encuentran contruidos con base en una polarización entre hombre y mujer que condiciona las conductas de ambos al interior de las relaciones que establecen y las posibilidades que tienen para actuar. De manera general, lo esperable de Fedra es que en ausencia de Teseo nada pueda manchar su nombre, encarnando el ideal pronunciado en el discurso de Pericles. Mientras tanto, en el caso de Hipólito, se espera que éste asuma el rol masculino de ser el señor de un *oikos* y procrear hijo con una esposa legítima. En la tragedia, sin embargo, estos dos elementos no se cumplen, ya que la revelación del deseo reprimido de Fedra mancha su nombre e Hipólito no solo no cumple con su rol, sino que desprecia de forma vehemente al género femenino.

La primera caracterización de Fedra que tenemos en *Hipólito* se hace por medio del coro. Desde aquí y hasta que la Nodriza cometa su indiscreción, somos testigos de la reflexión que hace Fedra entre el deseo y las normas sociales, enfatizando la vergüenza que su anhelo le produce y aludiendo a lo razonable como aquello que podría enderezar su camino causándole sufrimiento. En un extenso discurso Fedra discute los difusos límites que exis-

---

<sup>2</sup> Solo con un afán de visibilización de estas obras apuntamos aquí el nombre y autoría de las que nos parecen más significativas: *Podrías llamarte Antígona* (2009) de Gabriela Yncán; las obras de la uruguaya Mariana Percovich *Yocasta, una tragedia* (2006), *Medea del Olimar* (2009) y *Clitemnestra* (2012). De la escena colombiana *Antígona* (2006) de Patricia Ariza; *Donde se descomponen las colas de los burros* (2008) de Carolina Vivas y *El grito de Antígona vs. La nuda vida* (2013). De los teatro argentino *Antígona... con amor* de Hebe Campanella (2003); *Medea del Paraná* (2004) de Suellen Worstell; *Antígona ¡No!* (2003) de Yamila Grandi; *Medea fragmentada* (2007) de María Barjacoba; *La alimaña* (2014) de Patricia Suárez; *Casandra iluminada* (2014) de Noemí Frenkel; *Amarillos hijos* (2005), *Fedra en Karaoke* (2011), *Bienvenida Casandra* (2011) de Valeria Follini; *La red inextricable* (2006) y *Ropa sucia* (2010) de Silvia de Alejandro. Finalmente, las chilenas *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A.*, (2006) de Ana López; *Ismene* (2008) y *Patroclo* (2008) de Lucía de la Maza; *Bacantes* (2019) de Ana Corbalán; *Little Medea* (2006) e *Informe de una mujer que arde* (2020) de Isidora Stevenson; *La escalera* (2004) de Andrea Moro; *Antígona* (2002) de Daniela Cápona; *Ifigenia: ahora que los vientos no corren* (2017), *Medea intermedia* (2019) y *Edipo Stand up Tragedy* (2023) de Leyla Selman.



ten entre el bien y el mal al respecto de la búsqueda de placer (Eurípides versos 380-388), para luego arremeter contra las mujeres de sensatas palabras que serían audaces a escondidas (v.413-415). Aquí, Fedra enfatiza que el problema del deseo no se limita a si éste se concreta o no, sino a que una mujer sea sorprendida en el pensamiento de éste (v.420-421), puesto que lo más preocupante es que su honor quede en duda y esto sea una mácula para sus hijos y su marido. En este sentido, podemos entender la figura de Fedra y, en particular, la que nos presenta Eurípides, pues la sola aparición del deseo prohibido ya la tiene derrotada en la medida que pone en peligro su buen nombre. Fedra, por tanto, representa una lucha entre el deber y el deseo (Kornarou 160).<sup>3</sup>

En el desarrollo de la tragedia, que es también la progresiva exposición del deseo de Fedra, se hace evidente que no existe manera de reaccionar cuando el deseo que siente ha quedado al descubierto, de modo que toma la decisión de suicidarse dejando una nota que acusaría a Hipólito de abusarla. Este aspecto, relevado por varias reescrituras, la suele caracterizar como una figura negativa. Aunque, para algunas lecturas, como la de Mueller, la tablilla es una medida defensiva de Fedra para resguardar su honor ante una acusación de Teseo (150).<sup>4</sup> Ahora bien, en el discurso de Fedra se puede ver algo un poco más allá de la defensa de su honor. Esto debido a que aparejado con el deseo de limpiar su nombre también aparece una búsqueda por vengarse de Hipólito. Lo anterior, no está motivado por el rechazo amoroso que sufre, sino que la revancha de Fedra tiene más que ver con darle una lección a su hijastro, pues, a juicio de Fedra, Hipólito se comporta excesivamente orgulloso ante la desgracia de su madrastra (Eurípides v.726-730). En otras palabras, Fedra quiere demostrar que su caída se debe a que fue superada por una fuerza que la excede y no por ser peor moralmente que Hipólito.

Hipólito, por su parte, también supone un conflicto entre lo que se espera de él al respecto de su rol de género. En una primera instancia, si bien se encuentra en el mundo “exterior”, éste no corresponde al de la ciudad, sino al espacio del bosque, al que se encuentra entregado debido a su interés por la caza. Goff refiere que el espacio en donde Hipólito permanece corresponde a una fase esperable de la formación de los varones propia de los adolescentes; de modo que, el hecho de que Hipólito permanezca en dichas actividades, marca una prolongación problemática de una etapa presocial y presexual (Goff 4).<sup>5</sup> Esto porque Hipólito no ha asumido su rol de hombre prescrito, en la medida en que no tiene ni

<sup>3</sup> “In this play, the heroine is presented as a virtuous wife who struggles by all means, even at the cost of her life, to remain faithful to her husband”.

<sup>4</sup> “Her writing, I will suggest, is a defensive measure aimed at silencing Hippolytus”.

<sup>5</sup> “Hippolytos prolongs his pre-social and pre-sexual state, increasing his estrangement from the *oikos* and form the adult male responsibilities and occupations which it would enjoin on him”.

quiere tener mujer, no ha concebido hijos y no se ha dedicado a cuidar el hogar. Lo anterior se explicita cuando el hijo de la Amazona solo le rinde tributos a la diosa Artemisa y desprecia a Afrodita, con lo cual infravalora lo que ella representa en la sociedad. Esta actitud, censurada por el sirviente, lo caracteriza de entrada como un joven arrogante (Eurípides v.115-120).

En principio, la posición que se nos muestra de Hipólito la podemos atribuir a que éste ha decidido adoptar un ideal de vida que no le brinda importancia a la dimensión amorosa y sexual. Ideal de vida que se detalla en la discusión que tiene con su padre, en donde menciona su aspiración a triunfar en los certámenes helénicos (v.1080). Sin embargo, este ideal célibe va un poco más allá pues alude a las mujeres como seres de los que se debería prescindir, además de caracterizarlas como destructoras del hogar (v.615-670). Esto implica que Hipólito no solo no asume los deberes que le corresponden a él dentro de la sociedad, sino que también, en su discurso, les niega el rol a las mujeres o aspira a un mundo sin éstas. Considerando el comportamiento de ambas figuras y el desenlace fatal de ambas, es válido pensar que probablemente la justicia poética de la obra los castiga a ambos por alejarse, curiosamente en sentidos opuestos, de la idea de las relaciones sexoafectivas heterosexuales de la época.

Los roles de género no solo implican cumplir determinadas expectativas según el caso, sino que también condicionan y limitan el actuar de los sujetos. De esta forma los roles de género se mapean en la tragedia por una serie de polaridades, de las cuales la compuesta por el silencio/habla nos parece fundamental. En *Hipólito* esta polaridad implica que solo el sujeto masculino puede hablar mientras que el femenino debe guardar silencio. Fedra, por ejemplo, cumple con el silenciamiento en su búsqueda inicial por reprimir su deseo. Comportamiento que se alude como la única salida decorosa que Fedra encuentra ante su situación (v.332). Idea que es, además, acompañada por la temprana advertencia que hace la figura de los peligros de fiarse de la lengua (v.395-400), con lo cual parece indicar lo amenazante de los discursos correctamente elaborados que son capaces justificar aquello que es, bajo los preceptos morales de la época, negativo. Esto es lo que encarna la Nodriza, quien logra convencer a su ama para que le revele el motivo de su dolor, aseverando que el conocer el motivo de su silencio le traerá a ella mayor gloria (v.334), e incluso va más allá al justificar su deseo en un discurso que finaliza con la recomendación de que pase a la acción, pues le dice que aquello es mejor que la preservación de su buen nombre (v.500-503).

Con la exteriorización del secreto de Fedra la tragedia nos presenta la imagen simbiótica de que el caos de una casa –ante la ausencia de Teseo y la displicencia de Hipólito– genera la falta de control de la mujer y viceversa. Este descontrol toma forma en la Nodriza, al asumir un rol con el cual trasgrede al señor del *oikos*, en la medida de que planea ayudar a

la esposa de éste a cometer adulterio. Hipólito, por su parte, antes de escuchar a la Nodriza le hace un juramento de discreción en el cual entrega su discurso, lo cual lo deja en mala posición para enfrentarse a la acusación de Fedra.

El juramento que hace Hipólito impide que éste pueda referir frente a su padre lo que ha conversado con la Nodriza, lo cual lo deja sin una prueba fundamental de su inocencia. De todas formas, el hijo de Teseo se dispone a realizar ante su padre un discurso de autodefensa en el que plantea su honor ligado al buen comportamiento que tiene con sus cercanos y la pureza de su celibato (v.995-1005); luego intenta presentar como improbable que él haya roto su ideal de vida por Fedra y plantea que no le interesa quitarle el poder para gobernar (v.1010-1020). Finalmente, cierra su discurso con juramentos aseverando que Fedra actuó con sensatez al suicidarse (v.1025-1035). Este último pasaje implica que Hipólito entiende que Fedra se ha suicidado como forma de resguardar su honor frente a algo impropio y llama a su padre a ser igualmente sensato. Sin embargo, aquí las palabras no son capaces de superar lo que parece ser una evidencia contundente de la culpabilidad de Hipólito y por medio de una maldición paterna se sella el destino del hijo de la Amazona.

De esta forma, la polaridad silencio/habla se encuentra trastocada tanto por Fedra como por Hipólito. La primera, presa de las emociones que la exceden, rompe con dicho ordenamiento al dejar salir sus opiniones respecto al adulterio y, lo más grave, su deseo oculto por Hipólito. Mientras que el segundo al darle un gran valor a su honor prefiere mantener su palabra y callar, frente a Teseo, la conversación que ha tenido con la Nodriza.

El tercer aspecto a analizar es la lucha permanente que se da dentro de la tragedia entre la dimensión racional y pasional de las tres figuras principales de la obra. Teseo, Fedra e Hipólito toman decisiones o actúan arrebatados por distintos sentimientos los cuales, según Ebbott, aparece en la obra como elementos con un gran poder destructivo (107).<sup>6</sup> El combate entre lo racional y lo irracional se aloja en primer lugar en Fedra, quien entiende lo impropio de sus sentimientos, los cuales, en un momento de debilidad, salen a la luz generando un miedo que la sobrepasa y la hacen acusar al hijastro. Hipólito, por su parte, reacciona de forma destemplada ante lo que le revela la Nodriza cuando, en rigor, Fedra no ha realizado ninguna acción directamente impropia. Por otra parte, Teseo se encuentra en la compleja posición de intentar dilucidar lo falso de lo verdadero (Ebbott 115),<sup>7</sup> lo cual hace al contraponer el discurso de Hipólito frente al suicidio de Fedra. Teseo se decanta por esta última en

---

<sup>6</sup> “Yet the drama hinges on human emotions and passions and how these emotions can lead to destructive actions, especially when we misunderstand one another”.

<sup>7</sup> “Hippolytus and Theseus wrestle with just such problems of ambiguity that exist no less for us than they did for the Athenians. How do we know the truth from a lie? How can we make the right decision when we don’t know what is true, or when we are deceived?”

parte debido a la conmoción por el suicidio de su esposa, a lo cual se suma la ira que experimenta al sentirse engañado y mancillado por su propio hijo. De esta forma las tres figuras se exceden cuando actúan: Fedra desesperada decide quitarse la vida y como último acto deja una nota acusatoria que busca defender su honor, pero de paso, como mencionamos más arriba, le deja una lección a su hijastro. Hipólito al conocer el deseo de Fedra por medio de la Nodriza actúa como si ésta misma se le hubiese insinuado y le desea la muerte, con una serie de imprecaciones posteriores que atacan a todo el género femenino. A esto tendríamos que sumar su actitud jactanciosa con Cipris que, en primera instancia, es la razón de todos los males. Teseo, por su parte, desestima todo el discurso de su hijo y no se limita a castigarlo o desterrarlo pues le solicita a Poseidón que lo aniquile.

Estas reacciones en cadena que hemos resumido son provocadas por la búsqueda permanente de los personajes por resguardar su buen nombre, ya sea en el caso de Fedra al respecto de su sexualidad, Hipólito a la luz de su honor y Teseo en su intención de recuperar la honra de su esposa y la de él mismo. Toda esta necesidad de resguardar el honor se liga directamente con cumplir con las actitudes que estiman razonables a la luz de sus roles de género.

La necesidad de resguardar el honor que deviene de los roles de género pone a los personajes en el peligro de acometer acciones excesivas, como el suicidio o las maldiciones. En este sentido, es claro cómo la obra explora los límites de la racionalidad y escenifica que, cuando las figuras se ven sobrepasadas por sus sentimientos, el orden social entra en crisis. Todo lo anterior inicia con Fedra que al no ser capaz de sobreponerse a sus deseos termina arrastrando al resto de los personajes. Este sería, en términos de Foley, una representación de un miedo común de los varones de la época, a saber: las consecuencias nefastas de entregarse a las pasiones y no poder analizar o abordar una situación desde una perspectiva racional (116).<sup>8</sup> Fedra, por tanto, ha pasado a ser una representación paradigmática de un deseo amoroso autodestructivo, generando, en ocasiones, una imagen negativa de la mujer como sujeto deseante. En este sentido, es significativo notar lo que hace con el personaje una dramaturga mexicana como Ximena Escalante, en cuya obra *Fedra y otras griegas*, reescribe al personaje pero desde una perspectiva que no solo examina a la figura de Fedra sino todo el contexto en que ésta se sitúa.

---

<sup>8</sup> “Women’s reputed incapacity for self-control, their vulnerability to desire, their naive ethical misjudgments, their passionate responses to victimization, their desire for autonomy and reputation at others’ expense, and their social incapacities are all characteristics men feared in themselves and preferred to explore in women”.

## *Fedra y otras griegas*

Antes de presentar la estructura de la obra, es importante consignar cómo esta recepción se instala en la tradición mexicana que mantiene diálogo con los clásicos griegos. En ese sentido, es importante atraer las reflexiones de Reyes a propósito de su *Ifigenia cruel*. Allí el autor apuesta por la apropiación de la cultura y mitología griega, en lo que denomina “una Grecia para nuestro uso” (84). Esto debido a que en la tragedia griega asistimos a un corpus de obras que parecen ser la “caja de resonancia de un mal general” (Reyes 85). Para Reyes esto implica una forma específica de realizar recepciones de tragedias, las cuales deben estar marcadas por conservar lo sustantivo de la problemática ética abordada en la obra sin la necesidad de teñir la pieza “con los pueriles encantos del color local” (87). La propuesta de Escalante en este punto se asemeja a estos postulados, tanto en la medida de que recupera el problema ético fundante de la historia como por el grado de indeterminación en el que posiciona a los personajes. La Fedra de Escalante no vive en el mundo griego clásico, pero tampoco se posiciona en el México contemporáneo. Parece habitar en un no lugar en el que confluyen el mundo mítico griego y el mundo moderno.

En términos estructurales, la obra se divide en cuatro partes: tres actos que siguen el crecimiento de Fedra y uno que aborda a la Ariadna abandonada. El primer episodio nos muestra a una Fedra de diez años que comienza a tener interés amoroso por Teseo, que es la pareja de su hermana mayor. En la segunda parte veremos a Teseo dejando a Ariadna por Fedra, mientras que, en el tercer acto, tomará lugar la historia del deseo de Fedra por su hijastro.

La idea de que Fedra y Ariadna, al mismo tiempo, hayan estado interesadas por Teseo es probablemente extraída de la obra *Amor es más laberinto*, en la que se nos presenta la pugna de ambas por la atención de Teseo. De hecho, en la Jornada Primera el coro inicia diciendo: “En la hermosura de Fedra,/ y en la beldad de Ariadna,/ muestra amor que hay mayorías/donde no caben ventajas” (De la Cruz 267). Por su parte, la obra de Escalante aborda la discordia entre las hermanas enfatizando la minoría de edad de Fedra para presentar su despertar sexual. Esto inicia cuando Fedra es testigo del amor idílico que está viviendo su hermana con Teseo. Éste tiene como vía de expresión una serie de citas del texto de Sor Juana que le producen extrañamiento a Fedra:

Fedra: ¿Por qué habla así mi hermana?

Nana: ¿Cómo?

Fedra: Así, como todo al revés.

Nana: Se están enamorando (Escalante 14).

Ese lenguaje enrevesado que sería propio de los enamorados es el de la poesía novohispana, con una estructura métrica octosilábica y con un uso recurrente del hipérbaton. Este registro sigue el estilo de la poesía del Siglo de Oro con la particular visión del amor que allí se cristaliza y que sería entonces el estilo amatorio entre Ariadna y Teseo. Todo lo anterior contribuye a la caracterización de este amor como nuevo e incomprensible para Fedra. Cabe mencionar que esta disputa entre hermanas también aparece en la tragicomedia *Teseo* de Emilio Carballido, aunque en este caso Fedra es mucho más sugerente y avezada en la seducción del príncipe ateniense. Con esta obra en mente, podríamos aseverar aquí que Escalante le provee una perspectiva diferente a la disputa entre las hermanas. Esto en la medida que ya no es la lucha más o menos jocosa y/o descarada entre ambas por el amor del hombre, sino que el foco de atención se moviliza hacia cuestionar el medio social que genera esta pugna entre dos hermanas por un hombre.

Con la presentación inicial de Fedra queda claro que su devenir como mujer queda determinado en el momento en que comienza a desear y este deseo se configura como peligroso para el resto de sus relaciones. Así queda plasmado cuando la Fedra de diez años se encuentra con Tiresias. En este encuentro aparece la idea del destino, concepto que es asumido con una significación que nos parece destacable. El adivino, al hablarle del destino, en realidad está refiriendo al deseo sexual que va a emerger en Fedra: “Te pasan cosas que no puedes evitar. Llegan. Irremediablemente” (Escalante 4); cuando la niña le niega esto, el mendigo le responde: “Imposible, ya empiezas a sentirlo en tu cuerpo” (*ibidem*).

Esta configuración se complementa con la construcción de un horizonte de referentes femeninos que acompaña a Fedra, elemento que le da el título a la obra. Una de estas mujeres es su madre Pasífae, que aparece en sus sueños y, simbólicamente, es atraída por el deseo que ella padeció. Esta figura es evocada en términos similares en la versión de Unamuno, en cuyo primer acto Fedra le solicita a Eustaquia que hable de su madre, a lo que ésta le responde con evasivas y luego recuerda cómo Pasífae también combatió contra sus deseos (451).

Tal como aquí lo hace Unamuno, en la obra de Escalante, la madre aparecerá sugestivamente en los momentos en que Fedra se rinda a sus deseos enfatizando con esto el determinismo que tendría Fedra. Pero Escalante va más allá e incluye también como referente a Europa, abuela de Fedra, que fue raptada por Zeus metamorfoseado como toro. Esta inclusión de personajes tiene que ver con dar cuenta de una serie de referentes femeninos introyectados en Fedra, que la empujan a actuar de una determinada manera, reforzando la idea de una femineidad que está fijada de antemano. Por lo tanto, el rol de instigadoras se fragmenta en varias otras figuras que directamente buscan que Fedra primero seduzca a Teseo y luego a Hipólito. Esto trastoca el deber ser de la figura presentada en la tragedia griega. Allí la figura femenina debía evitar la sola mención de sus deseos,

mientras que aquí el medio social de Fedra la empuja a descubrir y cumplir sus deseos para luego juzgarla por ello.

Junto con las mujeres de su familia, Fedra se ve rodeada por otros dos grupos de sujetos femeninos, uno de ellos corresponde a mujeres de un mundo cotidiano, mientras otras son figuras míticas de la tradición griega: la Medusa, las sirenas, Moira. Todas estas relaciones están marcadas por la dimensión sexual, en el sentido de que algunas de estas mujeres propiciarán el descubrimiento de ese ámbito en Fedra, mientras otras lo mirarán con sospecha. Con lo cual sigue presente la idea de que una mujer que evite los escándalos o no cause revuelo es un modelo admirable. La obra reescribe esto con una perspectiva que revela la construcción misma del rol, en la medida que la preadolescente Fedra no cae en cuenta del peso de la mirada ajena en sus actos e incluso se toma su atracción por Teseo como algo inocuo. Al respecto, en la primera parte de la obra, Fedra considera normal sentirse atraída por el novio de su hermana mayor y concluye que es muy plausible que él luego sea suyo, pues lo compara con los objetos que las hermanas se heredan.

Teseo, por su parte, se configura como la figura masculina que será el contrapunto de Fedra. La pieza mexicana no solo escenifica el deseo de Fedra por su hijastro, sino que también nos presenta a un Teseo que hace algo que puede ser leído como equivalente. Lo anterior debido a que, si bien Fedra siente atracción por Teseo en la primera parte de la obra, es en la segunda donde este interés empieza a ser compartido. Lo anterior espejea una historia similar desde dos perspectivas, es decir, la historia de Teseo con Fedra y, posteriormente, la de Fedra con Hipólito. Presentando por tanto en la primera parte de la obra una relación entre un hombre adulto y una mujer pequeña y, la segunda parte, escenifique la cara contraria cuando la mujer adulta se enamora de un varón joven.

La fundamental aquí entre los dos géneros es que un acto equivalente es juzgado y presentado de forma diferente en ambos casos. Así, mientras Fedra se avergüenza por lo que siente y hace, Teseo se indigna cuando le hacen ostensible lo impropio de su acción. Todo esto se aprecia con mayor claridad cuando la Fedra de catorce años viaja en barco junto con su hermana y Teseo. Es en este momento en el que se le aparecerá en sueños su madre, la que le anticipa a su hija que comenzará su menstruación y, por tanto, deberá tomar pastillas anticonceptivas. Pasífae compara abiertamente el deseo que ella sintió por el toro con el que siente su hija por Teseo, incentivando a Fedra a actuar. A pesar de lo que se podría creer, luego de este sueño, Fedra no será más arrojada con Teseo y, de hecho, es él quien comienza a mirarla con ojos distintos: “Está más grande [Fedra]. Sí más cadenciosa, más femenina, más... con cuerpo de... de mayor. Se ven sus formas” (Escalante 22). Junto con esto, la adolescente vivirá otras experiencias en el barco que muestran cómo todos los personajes que la rodean comienzan a sexualizarla. Mientras Teseo activamente busca estar con Fedra y ella lo evita, se encuentra con dos sirenas que le dicen que Teseo siente atracción por ella y la

incentivan a buscarlo. Poco después de esto Ariadna la riñe por estar provocando a su novio, enfatizando que cualquier interacción con Teseo puede ser sospechosa:

Fedra: ¿Qué quieres que haga?

Ariadna: Que no lo provoques.

Fedra: ¿Ver y hablar es provocar?

Ariadna: Cualquier cosa puede serlo (Escalante 38).

Teseo y Fedra tendrán relaciones sexuales en un recoveco de la embarcación. Las sirenas la felicitan y la niña con la que solía jugar le dice que su madre ya no la dejará interactuar más con ella, pues es juzgada como una mala influencia. Fedra ha comenzado un tránsito que no tendrá retorno. En éste ha optado por seguir los impulsos de sus deseos acercándose a figuras femeninas semihumanas y rompiendo de paso relaciones con las demás mujeres. El más significativo de estos quiebres es con Ariadna, pues al alejarse de ella se está rompiendo un vínculo familiar para entregarse a Teseo en medio de un sentimiento de vértigo que la hace temer que éste la deje.

En este punto se modifica un elemento determinante de esta reescritura de la historia de Fedra, pues hace patente, durante más de la mitad de la obra, que el deseo femenino no deviene de un castigo divino y son las miradas externas las que hacen de este un elemento problemático. Las mujeres que aparecen y que fueron castigadas o seducidas por medio de engaños, se presentan como orgullosas y activas en las decisiones que tomaron en el terreno sexual y encarnan en su actitud el consejo de la Nodriza de Eurípides de que pasar a la acción es más virtuoso que guardar silencio. Silencio que, de hecho, en la obra de Escalante tendrá más significados que solo resistir u ocultar un deseo.

La obra de Escalante nos presenta una modificación sustancial al respecto de cómo se configuran las figuras femeninas deseantes. En el caso de *Hipólito*, es claro que el deseo femenino produce culpa pues tan solo exteriorizarlo resulta ser destructivo. En el caso de la obra de la autora mexicana, el deseo no pierde su cariz peligroso pero el hecho de exteriorizarlo le provee a las figuras femeninas cierto honor. En *Fedra* y otras griegas, lo esperable de las mujeres y de Fedra es que exterioricen y cumplan su deseo. Lo anterior, sin embargo, no implica que no exista un juicio negativo al respecto, de modo que Fedra se encuentra en un contexto cuyas ideas sobre los roles de género son contradictorias, pues las impulsan a hacer algo por lo cual luego serán juzgadas. En otras palabras, se orilla a que cumplan con su deseo pero no con un afán liberador, sino más bien con uno de carácter morboso. De esta forma el silencio pasa a ser una forma de las figuras femeninas de no caer en esta celada y resistirse a quedar expuestas frente al juicio de los otros.

A lo largo de la obra la valencia del silencio va adquiriendo diferentes significaciones. El



primer ejemplo es la exhibición de Medusa en un espectáculo de fenómeno de circo. Esta figura opera como una advertencia de lo que le podría pasar a una mujer que se deja dominar por su deseo: “Yo amé. Ahora ya no. Perdí. No tengo deseo, no tengo sueños” (Escalante 12), aunque se niega a narrar en detalle la historia que le produjo dicha metamorfosis. Medusa es la presentación de la represión absoluta de un sujeto femenino que, al no querer relatar su historia como espectáculo para una audiencia, resignifica el silencio como un elemento que provee dignidad.

Utilizando el silencio de forma similar, Fedra es un personaje bastante cuidadoso con sus intervenciones. De hecho, si vemos las tres partes de la obra, notaremos que a medida de que Fedra crece va notando lo peligroso de exteriorizar sus deseos. Mientras la preadolescente de la primera parte habla directamente de su deseo por Teseo, ya en la segunda parte asume una actitud más precavida y para la última sección cae en un silenciamiento similar al de la tragedia de Eurípides. De esta manera la construcción de Fedra y su identidad como sujeto deseante oscila entre la curiosidad inicial y la toma de conciencia que detrás de esto existe.

La tercera parte de la obra nos presenta un tercer tipo de silencio, ligado a la contención similar al de la tragedia de Eurípides. El momento más significativo para visualizarlo se da cuando Fedra se aproxima a Hipólito de forma silenciosa aunque activa en movimientos, en una escena que Escalante escribe solo a partir de las reacciones de Hipólito: “¿Por qué me tocas?/ ¿Por qué me tocas así?/ No me toques./ No me gusta. [...] Estás llorando./ ¿Por qué estás llorando?/ ¿Te sientes mal?” (Escalante 92-93). Este silencio de lo indecible dará paso luego al silenciamiento absoluto de la renuncia a la vida por parte de Fedra.

En este punto la obra de Escalante es bastante similar al inicio de la tragedia de Eurípides, en el cual vemos a Fedra abandonada en un estado de renuncia a la vida que será la forma en que esta figura terminará con su vida. La obra mexicana nos muestra una Fedra que se apaga por medio de prescindir de sus necesidades vitales hasta morir sin, por tanto, colgarse. Esto también implica que la obra contemporánea quiebra todo el resto del argumento y no existe acusación a Hipólito, pues el gesto parece ser el de una Fedra que se inmola para justamente evitar la escalada de violencia.

El habla, por su parte, se muestra como una cuestión que es fundamentalmente asumida por los otros. La mayoría de las revelaciones significativas de la obra son verbalizadas no por la figura que lo siente, sino que por otro que inquiere y exterioriza. Es similar a la idea ya presentada en la tragedia, cuando Nodriz habla de Hipólito y Fedra le dice: “De tus labios has oído su nombre, no de los míos” (Eurípides v.353). Así sucede con en el Animador que, por la fuerza, quiere hablar por Medusa; Pasífae y las sirenas que instan a la muchacha a reconocer su atracción por Teseo; Ariadna, por su parte, interroga a su hermana menor para que reconozca sus actitudes seductoras con Teseo; mientras que Baco interroga a Te-

seo sobre sus intenciones con la hermana menor de su novia y, finalmente, Nana no solo explicita el deseo prohibido de Fedra por su hijastro, sino que describe la obsesión que tiene la mujer con el muchacho. El discurso de los otros muchas veces busca motivar el deseo; no se agota en exteriorizar su deseo, sino que también, en muchos casos, motivarlo. Esto implica que las lecciones que recibe son, en realidad, anti-ejemplos que buscan llevarla a cometer la trasgresión. Al respecto de esto es elocuente el discurso que le da Europa: “Qué vergüenza, eres la primera de la familia que se queda pasmada en el amor, la primera que, nunca mejor dicho, no agarra el toro por los cuernos. Tan bien que ibas, tan bien que habías hecho barbaridades de niña, de adolescente eras un ejemplo” (Escalante 95).

Es claro que el principio de la vergüenza en comparación con la tragedia griega ha quedado trastocado y se ha invertido. Si en la obra de Eurípides la culpa venía dada por acometer una acción impropia, aquí esto se aduce al no cometerla, pues, como dice Europa, defrauda a su estirpe.

El último aspecto a revisar es la forma particular en que la obra de Escalante nos presenta la relación entre lo racional y lo irracional. Aquí, por parte de Fedra vemos la emergencia de un supuesto destino y de los dos deseos que siente en la obra por Teseo y luego por Hipólito. La obra de la autora mexicana hace que veamos primero a una Fedra que cede ante una relación que es problemática pero que luego evita repetir. La obsesión de Fedra por Hipólito es el objeto principal de las reescrituras más reconocidas de la tragedia y el elemento que más rápidamente asociamos al personaje. En este sentido, presentar solo en el último cuadro el abordaje de esto ya es bastante llamativo, pues evidencia que se desea presentar una perspectiva diferente y más abarcadora de esta problemática. Junto con esto, podríamos asumir que el uso de pasajes, a veces textuales, de Séneca con el que se da inicio a esta parte, está al servicio de generar expectativas. Es decir, que entraremos en la historia ya conocida contada al modo de Séneca o Racine, lo que, sin embargo, no sucede. Escalante defrauda las expectativas incluyendo estas referencias explícitas para enfatizar que la obra no tomará ese camino.

El Hipólito de Escalante se configura como una contraparte bastante significativa de la misma Fedra, esto por medio de la recuperación de su indiferencia al respecto de la dimensión sexual ya presente en la obra de Eurípides. Si desde niña Fedra fue empujada a descubrir y exteriorizar su sexualidad, el joven Hipólito declara no desear la compañía de hombres ni mujeres. Lo anterior no debido a un ideal de vida –como en la tragedia– sino más bien al aburrimiento que le producen las relaciones y las complicaciones que, a su juicio, éstas implican: “matrimonio, conflictos, enfermedades, hijos y herencias” (Escalante 81). La configuración del personaje desinteresado de los lazos y la familia recuerdan al Hipólito de Sarah Kane debido a su abulia aunque, en el de Kane, la desidia lo dispara a una vida disipada en los excesos, mientras que en el caso de Escalante, esto lo hace un sujeto anestésico. El Hipólito de la autora mexicana tiene un ideal de una vida entregado a la

actividad física para no pensar y alejarse de las figuras femeninas que sobrepensarían las cosas. Este sobrepensar es lo que representa a la figura de la Fedra niña y adolescente, cuyo principal objeto de reflexión fue pensarse en sus relaciones amorosas/pasionales frente a los otros, tomando distancia con la construcción de una identidad masculina que, respecto a las relaciones amorosas, se erige como pragmática. En palabras más simples, la obra nos muestra las diferencias del desarrollo sexoafectivo entre géneros, presentado a una niña altamente sexualizada que una vez adulta y al intentar establecer una relación con un menor, en este caso Hipólito, cae en cuenta de lo impropio de esta acción.

En ese momento a Fedra le sobreviene la culpa y el deseo, por lo cual decide ir a un lupanar. Allí tomará lugar la que es una de las escenas más destacables de la obra. La conversación que tiene Fedra con la prostituta parece tener como tema el preguntarse cuál de las dos es la que ha sufrido más; sin embargo, en medio de esto aparece un hombre que posee a la interlocutora de Fedra sin apenas dejar que ella se exprese. Al ser testigo de cómo la mujer es utilizada por el hombre, Fedra parece tomar la decisión de ir hacia el interior de su casa para dejarse morir.

El suicidio de Fedra obedece a la única manera que tiene el personaje de vencer su deseo impropio y que la llevaría a abusar del muchacho. Podríamos hablar aquí de un sacrificio no para resguardar su honor o de su familia, sino para evitar cumplir las expectativas que tenían sobre ella y replicar el comportamiento abusivo de los hombres del cual ella ha sido testigo y, ciertamente, víctima. La obra es capaz de mostrarnos esto con inteligencia, pues no lo expone directamente y, de hecho, tiende a naturalizar situaciones que solo se vuelven explícitas y crudas cuando miramos la situación desde la Fedra adulta. Tal como ella recorre el cuerpo de Hipólito con la excusa de decirle algo en privado, en la primera escena recordamos a Tiresias haciendo lo mismo con ella cuando apenas tenía diez años. Del mismo modo, el fugaz y violento acto sexual que tiene la prostituta con el cliente, quien solo buscaba satisfacer un deseo con premura, espejea el acto sexual que tiene con Teseo en la segunda parte de la obra. Acto sexual que, de hecho, acontece cuando Teseo se encuentra con ella mientras está jugando con otra niña a las escondidas y la sorprende en un lugar oculto para el resto.

La idea de una Fedra que se anule de forma sacrificial, más que por resguardar su honor o vengarse de Hipólito, ya está presente en la obra de Villaurrutia *La hiedra*. En ésta, Teresa (que juega el papel de Fedra) sacrifica su amor por Hipólito, que de hecho es correspondido, para que él pueda formar una familia y ella, por tanto, queda relegada al hogar de su esposo muerto, símbolo de la opresión en la que vive, aquel lugar que llama irónicamente “su casa” (Escalante 232). De este modo, si Teresa se encierra en la casa opresiva del hombre, Fedra de Escalante prefiere encerrarse en ella misma y desaparecer en vez de vivir en el dolor o transformarse en la villana/abusadora de Hipólito.

La obra, de esta forma, exhibe cómo hemos naturalizado y aceptado situaciones a la luz de

los estereotipos de género. En este caso particular, las relaciones heterosexuales marcadas por ostensibles diferencias etarias que, en el caso de un varón adulto se naturaliza, mientras que, cuando la mujer es mayor se mira con sospecha. La pieza así nos muestra casi como natural y mutuamente deseada una relación de una niña/adolescente con un hombre mayor, para luego mostrarnos el espanto que produce solo imaginarse la concreción de una relación similar entre una mujer mayor y un joven. Incluso tanto Teseo como Fedra dudan del camino que están tomando; el primero es acusado por Baco directamente de ser un pedófilo, pero esta acusación no parece hacer mella en el sujeto que de igual manera seduce a Fedra. La capacidad de resistirse por tanto a una pulsión irracional es superada por la que resulta ser una estoica Fedra que, como ella misma dice: va en contra de todos al oponerse a su destino.

Todo lo anterior cambia fundamentalmente el sentido de la decisión de Fedra de morir y la hacen evitar su destino de mujer trasgresora. La Fedra de Escalante no es la que debido a su deseo hunde a los hombres y a la familia, la que se venga por despecho o la que es dominada por entero por su deseo, sino que, por el contrario, al ser embargada por el deseo es capaz de vencerlo sin llevarse a otra víctima más que a ella misma. Lo que —finalmente— hace que Fedra supere la pulsión que la arrastra hacia y contra Hipólito y deje con su muerte una acusación contra la sociedad en la que creció. Esto plantea una visión crítica de una cultura en que el deseo se da dentro de márgenes que, en realidad, construyen relaciones asimétricas.

*Fedra y otras griegas* es una obra que opta por presentarnos la historia de Fedra bajo una perspectiva que desea exhibir no un momento de crisis de los roles de género —como en Eurípides— sino que se remonta a la construcción misma de estos roles. Escalante hace llegar, por otro camino, a la misma encrucijada que vive la Fedra de la tragedia, es decir, uno en el que la muerte es la única salida, aunque para la Fedra clásica ésta sería una forma de escape frente el deshonor de ser poseída por un deseo impropio, en la de la autora mexicana es la forma resguardar su dignidad al evitar convertirse en aquello que la empujaban a ser y de lo cual ella misma ha sido víctima, llevando al centro de la discusión no a la mujer deseante sino que a la sociedad en que ésta se creció.

De esta forma, la reconfiguración de Fedra en una historia que pone en discusión los roles de género en las relaciones amorosas heterosexuales y que, ciertamente, exhibe las consecuencias de la mirada patriarcal sobre el deseo femenino, es parte de un movimiento que revisita a las figuras dramáticas de la tragedia para reflexionar sobre las relaciones de género. En esto Escalante se configura como una iniciadora de lo que posteriormente harán autoras como Perla de la Rosa, quien utilizará la figura de Antígona para visibilizar y denunciar la catástrofe humanitaria que suponen los femicidios en México. En este sentido, la obra de Escalante, que asume un extenso recorrido de una tradición dramática griega, europea y mexicana abrió caminos para esta nueva etapa en la que una pléyade de dramaturgas hace suya la tragedia griega para reflexionar y denunciar problemas vinculados al

género que todavía no son resueltos por sus respectivas sociedades.

## Fuentes consultadas

- De la Cruz, Sor Juana. *Amor es más laberinto. Obras completas IV Comedias, Sainetes y Prosa*. Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 266-418.
- Domínguez, Christopher. “El teatro literario de Ximena Escalante”. *Letras libres*, núm. 171, 2013, pp. 44-46.
- Ebbott, Mary. “Hippolytus”. *A companion To Euripides*, editado por Laura K. McClure, Wiley Oxford: Blackwell, 2017, pp.107-121.
- Escalante, Ximena. *Fedra y otras griegas*. Buenos Aires: CELCIT, 2021.
- Eurípides. *Hipólito. Tragedias I*. Traducido por Medina, López Férez y Calvo, Barcelona: Gredos, 2006, pp. 215-280.
- Foley, Helen. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princenton: Princeton University Press, 2001.
- Goff, Barbara. *The noose of words: Readings of desire, violence and language in Euripides’ Hippolytos*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1990.
- Kornaraou, Eleni. “The Agonistic Element in Euripides’ Hippolytus”. *Conflict and Competition: Agon in Western Greece. Selected Essays from the 2019 Symposium on the Heritage of Western Greece*, editado por et al., Tim Sorg, Iowa: Parnassos Press, 2020, pp.157-170.
- Mueller, Melissa. “Phaedra’s Defixio: Scripting Sophrosune in Euripides’ Hippolytus”. *Classical Antiquity*, vol. 30, núm. 1, 2011, pp. 148-177.
- Racine, Jean. *Fedra, Andrómaca, Británico, Ester*. Buenos Aires: Losada, 1939, pp.23-77.
- Reyes, Alfonso. *Ifigenia Cruel: Poema dramático, con un comentario en prosa de Alfonso Reyes*. Madrid: Editorial Calleja, 1924.
- Rinaldi, Daniel. “Procedimientos intertextuales en Fedra y otras griegas de Ximena Escalante”. *Nova Tellus*, vol. 26, núm. 2, 2008, pp. 293-321.
- Tucídides. *Historia de la guerra del Peloponeso*. Traducido por Vicente López Soto, Barcelona: Juventud, 2015.
- Séneca. *Fedra. Tragedias II*. Traducido por Jesús Luque Moreno, Barcelona: Gredos, 2016, pp. 7-76.
- Unamuno, Miguel de. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1973.
- Villaurrutia, Xavier. *Poesía y Teatro completos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Wohl, Victoria. *Intimate Commerce: Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press, 1998.

# 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.



## La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de Aida

Juan José González Ferrero\*

\* Universidad Politécnica de Madrid, España.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6335-1041>  
*e-mail*: [juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com](mailto:juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com)

**Recibido:** 20 de abril de 2023

**Aceptado:** 12 de julio de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2754

## **La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de *Aida***

### ***Resumen***

Para devolver la función operística al Teatro Real en Madrid, las obras incluyeron la modernización de su caja escénica con una novedosa dotación mecánica y técnica. El edificio rehabilitado comienza una segunda etapa a partir de septiembre de 1997, con títulos clásicos de producción propia, entre los que destaca *Aida*, de Giuseppe Verdi, en la propuesta escénica de Hugo de Ana. Este montaje se ha convertido en repertorio dentro de esta institución y cada reposición vuelve a plantear el espacio escénico para incluir las novedades de cada momento. Mediante un análisis gráfico comparado se quiere poner de manifiesto la evolución visual y técnica de las versiones en 1998 y 2022.

**Palabras clave:** teatro; ópera; dibujos; axonométrica; España.

## **The Technical Evolution of Operatic Stage in Madrid's Teatro Real. A Graphic Analysis of Hugo de Ana's *Aida***

### ***Abstract***

The restoration of Madrid's Teatro Real included the modernization of its stage box with an innovative mechanical and technical equipment. The renewed theatre opened to the public on September 1997, with classic operas including Verdi's *Aida*, under the direction of Hugo de Ana. This production has become part of Teatro Real's permanent repertoire, with each revival seeking innovation updating its stage design. Through a comparative graphic analysis, this article demonstrates the visual and technical evolution of Hugo de Ana's *Aida*, between 1998 and 2022.

**Keywords:** theater; opera; drawings; axonometrics; Spain.

---

---

---

# La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de *Aida*

El Teatro Real de Madrid se ha convertido en un referente operístico mundial donde se puede observar la evolución de las tendencias en el género lírico, debido a su largo recorrido y su seleccionada visión artística de títulos y equipos nacionales e internacionales. Es por ello que en este artículo introduzco inicialmente la historia del edificio, para mostrar la mecanización y las técnicas de representación escenográfica entre las dos etapas de las que consta el teatro: una comprendida desde 1818 hasta 1925, y otra desde 1997 a la actualidad. A continuación, selecciono el icónico título verdiano de *Aida* en la dirección artística de Hugo de Ana –segunda etapa–, para ejemplificar los cambios en la concepción espacial y tecnológica moderna, entre su primera versión de 1998 y la última de 2022. Todo ello se hace a través de un análisis gráfico de elaboración propia con el apoyo de una redacción comparada de la gramática escénica de las dos producciones. Concluyo con las posibles evidencias del desarrollo de la futura escenificación operística contemporánea.

## Breve historia del Teatro Real

Una vez demolido el Teatro de los Caños del Peral, en 1817,<sup>1</sup> comienza el replanteamiento de la Plaza de Oriente por parte del arquitecto mayor del Palacio, Isidro González Velázquez. El rey Fernando VII quiere ocupar el solar del antiguo teatro con la construcción de un gran coliseo de ópera, siguiendo los modelos ya existentes en otras importantes ciudades reales europeas, como París, Londres o Milán.<sup>2</sup> El diseño del nuevo edificio es encargado al arquitecto mayor de la Villa de Madrid, Antonio López Aguado, con la colocación de la primera piedra en 1818 hasta su inauguración, el 19 de noviembre de 1850,<sup>3</sup> coincidiendo con el cumpleaños

---

<sup>1</sup> Último edificio referente en la tipología de corral de comedias especializado en el género lírico de Madrid.

<sup>2</sup> Ópera Nacional de París, fundada en 1669, con una de sus primeras sedes en el Théâtre du Palais Royale; Royal Opera House, fundada en 1732, con sede en el Covent Garden; La Scala de Milán, inaugurada en 1778.

<sup>3</sup> Este largo periodo de años entre las fechas se debe al retraso en el comienzo de las obras hasta 1830, por



de la monarca Isabel II. Este acontecimiento es uno de los más destacados en la capital, definido –en la prensa de aquel tiempo– como “éxito brillante” (Turina 81). El nuevo teatro tiene una gran actividad operística continua con los más famosos y nuevos títulos, en voz de los mejores repartos de cada época<sup>4</sup> hasta 1925, cuando fue clausurado por declararse en peligro de derrumbe en Real Decreto, como consecuencia de importantes problemas estructurales.

A partir de este cierre, surge un largo debate en torno al destino del edificio: su conservación con las obras de rehabilitación necesarias o su demolición para la liberación de espacio en la ciudad. Se interviene en el mantenimiento de la construcción, de los años 30 a los años 60 del siglo pasado: la Fundación Juan March promueve la construcción de un nuevo teatro de ópera mediante un concurso internacional. La propuesta ganadora nunca se lleva a cabo<sup>5</sup> y se abandona la idea de un nuevo edificio lírico.

El antiguo edificio es rehabilitado en 1966 por José Manuel González-Valcárcel, para abrir sus puertas transformado en sala de concierto sinfónico con la Escuela Conservatorio y la Escuela de Arte Dramático. Dicha actividad se alarga hasta 1988, momento en el que se toma la decisión de devolverlo a su función primigenia de ópera, mediante un gran proyecto de rehabilitación completo del edificio.

José Manuel González-Valcárcel, junto con dos de sus hijos, y Miguel Verdú Belmonte comienzan la obra en 1991. Prosiguen a la muerte del arquitecto, bajo la dirección de Francisco Rodríguez Partearroyo. Uno de los hijos de González-Valcárcel y José Luis Tamayo mantienen la modernización de la caja escénica hasta su inauguración en 1997.

## **La maquinaria del Teatro Real (Primera etapa 1850-1925. Los inventos mecánicos)**

### *Una caja escénica en madera*

Según la información recogida por la Junta Directiva del Teatro Real en aquella época:

---

la escasez de fondos y los múltiples problemas burocráticos que surgieron durante su construcción.

<sup>4</sup> Incluidos estrenos a nivel mundial y, algunas veces, la presencia de los propios autores dirigiendo sus composiciones.

<sup>5</sup> El primer premio fue concebido a los arquitectos polacos Jan Boguslawski, Bohdan Gniewiewki y Marcin Lucjan Boguslawski, a los que acompañaba la escultora Marja Leszczynska. La propuesta elegida por el jurado fue rechazada para su construcción por la política imperante en España, debido a problemas políticos y burocráticos en esa época.

El edificio inaugurado en 1850 tiene una escena con las dimensiones de: 36 metros de ancho, 20 metros de fondo y 18 metros de boca; además de contar con otros espacios servidores: foso, contrafoso, escalera de ida y vuelta hasta los telares y caja de contrapesos [...] el proscenio tiene una proporción de 2/1 [...] la gran embocadura de 648 m<sup>2</sup> tuvieron que reducirla hasta los 200 m<sup>2</sup> mediante el uso de patas y bambalinas negras, debido a sus monumentales dimensiones para aforar los telares pintados de los espacios escénicos propuestos desde las primeras óperas que se representaron (Diana 96-97).

La maquinaria escénica original queda intacta durante toda la primera etapa del Teatro Real y está ideada por René Humanité Philastre.<sup>6</sup> Él adapta, a las medidas de la escena del edificio en construcción, los planos y dibujos de las 49 planchas de descripción pormenorizada del equipamiento necesario para conseguir movimientos y efectos del manual publicado en 1780 de *L'Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert, ejemplificados de forma física en la Ópera del Palacio Real de París por los propios autores: "Una máquina de tracción humana cuyas partes estaban constituidas por enormes lienzos, madera, cuerda de cáñamo en cantidades ingentes y clavos y puntas y diverso herraje de forja, además de una alcuza con aceite para engrasar los mecanismos" (Paz 109).

Estos mecanismos son dibujados en 1880 por el arquitecto conservador, Joaquín de la Concha Alcalde, para una posible reforma del escenario, de la que sólo queda registrada una pequeña documentación representada en sección. Una vez clausurado el edificio en 1925, Antonio Flórez realiza otros dibujos de la misma maquinaria para los estudios previos de los planes de modernización de la caja escénica que nunca se llevaron a cabo. Más tarde, en 1934, Pedro Muguruza Otaño redacta en la revista *Hormigón y Acero* un completo reportaje sobre el aparataje escénico original con planos y fotografías.

### *De la iluminación de gas a la electricidad*

La iluminación en el mundo teatral prescinde de las bujías o de los quinqués, hecho que coincide con las obras en el Teatro Real para contar con el nuevo sistema de iluminación

---

<sup>6</sup> Pintor francés de telares. Consiguió pronto la fama mundial y era reclamado en Madrid con el encargo de pintar los primeros telones decorativos del teatro, para más tarde ser nombrado responsable de la construcción escénica y primer pintor escenógrafo no acreditado. Murió al poco tiempo de inaugurarse el edificio y los incendios en la historia del teatro provocaron la desaparición de la totalidad de su trabajo.

mediante gas:<sup>7</sup> genera un novedoso ambiente a la escena; puede regularse a distancia y evita la combustión de los anteriores componentes que provocaban humaredas. A partir de 1887 llega la luz eléctrica al teatro y, con ello, la sustitución de la instalación de gas por cableado y bombilla; ello facilita la ampliación de la variedad de ambientes, el máximo control de la regulación de la intensidad y la rápida e inmediata sustitución y arreglo tanto de la instalación como de los aparatos eléctricos.

### *Los primeros proyectores*

El cine está en su máximo auge y se instala el primer cinematógrafo de Madrid en 1896, por lo que muchos teatros incorporan esta nueva tecnología para ampliar las funcionalidades de sus edificios como sala de exhibición. El Teatro Real rechaza la petición popular de incorporar este nuevo elemento por motivos de seguridad. Sin embargo, es importante el registro en la documentación del Teatro Real, en enero de 1905, de la temporada quincuagésimo sexta para la producción propia de *La damnation de Fausto*, de Héctor Berlioz. Ahí queda constancia de un alquiler de material de apoyo al Teatro Liceo de Barcelona constituido por varios aparatos, entre los que destaca uno para la proyección de una cinta sobre la bailarina Loie Fuller.<sup>8</sup>

### **(Segunda etapa 1997-actualidad. La modernización)**

#### *Una nueva caja escénica*

Después de la rehabilitación del edificio y de la caja escénica, la línea divisoria de embocadura entre el espacio público del patio de butacas y el espacio privado de la zona técnica del escenario se amplía hacia la parte pública con la corbata y el foso de orquesta. Este límite puede variar, en sus medidas totales, de 18.60 metros de ancho hasta los 14.60 metros y los 14 metros de alto, con las aconsejadas por el propio teatro entre 8 y 10 metros. La caja escénica<sup>9</sup> se compone de:

---

<sup>7</sup> Invento de Philippe Lebon, patentado en Londres en septiembre de 1799.

<sup>8</sup> Marie Louise Fuller, más conocida como Loie Fuller, fue una bailarina, actriz, productora y escritora estadounidense que adquirió gran fama gracias a los efectos visuales de su coreografía.

<sup>9</sup> En planta, la mayor superficie de la caja escénica corresponde al espacio de la escena debido a la falta de hombros por la adaptación a la forma del solar; sin embargo, en sección crece en altura sobre y bajo nivel

- Escenario de 15 metros de ancho y 18 metros de fondo, en concordancia a la embocadura.
- Hombros de 8 metros ancho y 18 metros de fondo, uno por cada lado.
- Chácena de 15 metros de ancho y 18 metros de fondo, semejante al escenario.
- Telar de 15 metros de ancho, 18 metros de fondo y 37 metros de altura desde parrilla, sobre la zona del escenario.
- Foso de 15 metros ancho, 36 metros de fondo y 24 metros de altura, bajo la zona del escenario y chácena.
- Contrachácena de 15 metros de ancho y 18 metros de fondo, igual a la chácena.

Técnicamente, el espacio escénico se divide en 22 plataformas electromecánicas de 18.20 metros de anchura y 3.5 metros de fondo: el escenario se divide en cinco plataformas con movimiento vertical, de las que las cuatro primeras también tienen la posibilidad de inclinarse; la chácena sólo tiene movimiento vertical en las cuatro plataformas en las que está dividida; en el foso se repite el número de plataformas verticales en coincidencia con el escenario y la chácena, descendiendo a varias alturas. Este despliegue se completa con un peine sobre chácena y otro en el escenario dividido en dos partes según las dimensiones de las varas (ver el breve glosario de términos al final de este artículo).

### *De la iluminación eléctrica al orden de los circuitos*

En cuanto a la modernización lumínica, se dota de 24 varas electrificadas de diferente potencia, con 1021 circuitos regulables entre sala, escenario y chácena, controlados desde una única gran mesa de luces. Destacan las variadas y diferentes tipologías de focos según modelo, voltaje y efecto.

### *La última tecnología en proyectores*

Además, se adapta a los tiempos actuales con la incorporación de proyecciones para momentos concretos en ciertos montajes puntuales. En 2015, aumentan en calidad para un montaje específico donde usan técnicas con la capacidad de proyección y retroproyección en superficies de variado tamaño e imágenes en movimientos, incluso efectos de 3D con una situación y combinación adecuada de los aparatos.

---

de cota de escena.

## Los montajes operísticos del Teatro Real (Primera etapa 1850-1925. De los telones pintados)

En esta primera etapa del Teatro Real, cada representación tiene la característica de ser un evento social donde la gente asiste con el fin de relacionarse; además, cuenta con un espectáculo musical muy cuidado en la selección de la parte vocal e instrumental. Este hecho provoca que la mayor importancia del evento recaiga en la música e interpretaciones de los cantantes, relegando a un segundo plano el montaje artístico que acompaña a la representación, aunque cobra importancia y protagonismo con el paso de las temporadas y la necesidad de los montajes de ser un espectáculo completo.

### *Técnica escénica: pinturas*

Los telones son pintados con la técnica del escenógrafo oficial contratado por el propio teatro.<sup>10</sup> Entre los nombres destacan Eusebio Lucini, encargado de las primeras temporadas, convirtiendo sus pinturas en fondos de repertorio del teatro en multitud de montajes; le sustituye Giorgio Busato durante 42 años, en los que coincide y alterna con Augusto Ferri,<sup>11</sup> Bernardo Bonardi<sup>12</sup> y Amalio Fernández;<sup>13</sup> este último es nombrado único escenógrafo a la salida de Busato y, en las últimas temporadas, Martínez Garí<sup>14</sup> se mantiene en solitario hasta la clausura.

La reutilización de un telón para diferentes óperas era una situación normalizada en esos tiempos, gracias a la construcción de un almacén donde se conservaban para convertirse en piezas catalogadas de repertorio. Las instalaciones fueron mejorando, debido a que se añade al almacenamiento un gran espacio taller para poder realizar los bocetos diseñados por los escenógrafos y pintores a gran escala. Sin embargo, según transcurre el tiempo, esas

---

<sup>10</sup> Existían dos escuelas: la italiana, regida por las técnicas de dibujo lineales, y la francesa, más libre en su concepción a la hora de pintar. Ambas fueron alternándose según la persona encargada de pintar los fondos, tanto por su nacimiento como por su formación.

<sup>11</sup> Ambos de escuela italiana. El primero, especialista en edificios; el segundo, en naturalezas. Se conocen en París, en el estudio del padre de Ferri, antes de ser requeridos por la monarca María Cristina en Madrid.

<sup>12</sup> También de escuela italiana, trabajó con Busato y Ferri antes de entrar en el Teatro Real.

<sup>13</sup> Se tuvo que enfrentar al difícil cambio de concepción artística del siglo XIX al XX sin figuras ni movimientos de referencia.

<sup>14</sup> Centrado en el repintado de los telones existentes, debido a la larga transición del espacio teatral y escénico que se estaba produciendo en la concepción artística y tecnológica.

grandes pinturas, con esas técnicas de dibujo provenientes de complicados estudios de encaje –a través de líneas para trazar formas, figuras, volúmenes y perspectivas junto con otros estudios de colores–, empezaron a convivir con elementos de escaleras, rampas y volúmenes para generar las nuevas situaciones espaciales en el escenario.

### *Técnica de iluminación: aparatos específicos*

La iluminación de dichas pinturas fue una labor muy complicada al principio, a pesar del sistema regulable del gas, debido a que todas ellas quedan siempre sumidas en una oscuridad que provoca cambios en los tonos de los colores elegidos, junto a la condición de interactuar con personas que proyectan sombras. Este inconveniente se corrige con el avance de la electricidad, ya que genera la posibilidad de ir más allá de la luz frontal y trasera con aparatos en el peine y hombros que eliminan las sombras directas y que crean el volumen de las personas situadas sobre el escenario.

### **(Segunda etapa 1997-actualidad. De los grandes volúmenes y el espacio vacío)**

Ya en la segunda etapa, con la completa mecanización y redimensionado de la caja escénica, se dota al teatro de una gran variedad de posibilidades en el diseño del espacio operístico, siempre con la limitación para los espacios escénicos de 10 metros de altura dentro del “set”, correspondiente a las primeras cuatro plataformas delanteras reseñadas en el escenario.

### *Técnica escénica: volumen y vacío*

Se suprime la figura del escenógrafo residente para la creación de una dirección artística general del teatro encargada de proponer el discurso y la coherencia de la selección de los títulos en cada temporada. Una vez elegidas las óperas, ofrecen la dirección de escena a las figuras más representativas de la escena y la lírica mundial para llevar a cabo su versión del título propuesto, con el apoyo de un equipo de profesionales externos a la institución y la ayuda experimentada de todos los departamentos que forman parte del propio teatro.

Es el momento de las grandes escenografías corpóreas en las que apenas se usan telones pintados como fondos o en variados tipos de telas que, con los juegos de luces, crean la superposición de planos en profundidad. Los volúmenes, junto a los mecanismos de plata-

formas, generan una dinámica del espacio escénico con una gran variedad de combinaciones. Por ello, las primeras temporadas representan los títulos más grandes, importantes y conocidos de la historia de la ópera con el fin de mostrar al público asistente las diferentes posibilidades de movimientos y posiciones que proporciona esta nueva gran maquinaria de la que se dota al Teatro Real. En esta etapa destacan las producciones de *Aida*, de Giuseppe Verdi, versionado por Hugo de Ana; *La Bohème*, de Giacomo Puccini, dirigida por Giancarlo del Monaco, y *Carmen*, de George Bizet, con la propuesta artística de Emilio Sagi.

Estas grandiosas y bastas escenografías ocupan, en cada acto, un conjunto de plataformas intercambiables, además de los cambios necesarios para cada una de las escenas en las que se divide la ópera. No obstante, con el paso de las temporadas, los diseños escénicos experimentan una serie de cambios hacia otro tipo de montajes: un espacio vacío al que se incorporan elementos por funcionalidad, necesidad o ensayo de prueba y error, seleccionando los estrictamente imprescindibles para favorecer el desarrollo de la acción dramática-musical. Esta nueva concepción general en la representación teatral provoca situaciones alternativas de contexto donde un mismo espacio base es complementado con diferentes elementos, eliminando la importancia de una exhibición mecánica-técnica de los recursos del teatro donde tiene lugar la representación.

### *Técnica de iluminación: experimentación*

La iluminación, además de iluminar y ambientar, comienza una experimentación para reforzar los elementos escenográficos con el avance de la tecnología. Incluso, en ciertos momentos, su uso transforma las características escénicas al tener en cuenta que puede limitar y crear espacios propios de diferentes formas y tamaños, debido a la gran gama de aparatos lumínicos especializados disponibles en la actualidad.

### *Técnica de proyección: control de la tecnología*

Las nuevas tecnologías de las proyecciones han conseguido avances muy rápidos en poco tiempo. Comienzan en el mismo punto que las pinturas escenográficas de la primera etapa del teatro, pero con la diferencia de que tienen movimiento, además de poder realizar una sucesión continua sin necesidad de los movimientos de las varas de donde cuelgan las pantallas. Estas imágenes móviles están incluidas en la dramaturgia de la escena en relación con la propuesta escénica, pero aún de forma plana: las imágenes se proyectan en pantallas y con movimiento de video editadas mediante una secuencia o grabación en directo. Ya

se está experimentando para crear la tridimensionalidad e, incluso, la interacción con las personas en escena mediante el mapeo de movimientos.

## ***Aida* de Giuseppe Verdi en el Teatro Real**

En el coliseo madrileño, *Aida* es la ópera más representada en su primera etapa, con 353 funciones desde su estreno en diciembre de 1874 (al mismo tiempo que en Turín) hasta marzo de 1925, debido a su reposición en cada temporada (a excepción de enero de 1895 a diciembre de 1899) por petición y preferencia popular. Durante la segunda etapa hay que añadir las tres versiones (octubre 1998, marzo 2018 y octubre 2022) bajo la misma dirección artística de Hugo de Ana. Esto supone alcanzar casi las 400 funciones en total, convirtiéndose en el segundo título más representado y Giuseppe Verdi en el compositor más escuchado en la historia del Teatro Real.

### **Breve historia de la composición *Aida***

La documentación de los descubrimientos arqueológicos de las antiguas civilizaciones faraónicas y los movimientos artísticos de verosimilitud y carácter de época coinciden en el tiempo con el interés del *jedive* o virrey de Egipto, Ismail Pachá, para inaugurar el gran teatro de la Ópera de El Cairo con una nueva composición de un autor contemporáneo europeo, cuya inspiración hiciera referencia a ciertos aspectos relacionados con la tradición del antiguo imperio faraónico.<sup>15</sup> El *jedive* pone el asunto en manos de Auguste Mariette<sup>16</sup> para encontrar el tema adecuado, inspirándose en la supuesta costumbre de enterrar vivos a los traidores de la patria. Es el propio Mariette quien contacta con su amigo Camille Du Locle<sup>17</sup> para desarrollar el argumento de la dramaturgia y negociar con algún compositor.

Giuseppe Verdi recibe la propuesta, rechazándola varias veces hasta encontrar el interés y aceptar el encargo con la condición de contratar a Antonio Ghislanzoni<sup>18</sup> para la elaboración definitiva del libreto.

---

<sup>15</sup> Al final fue *Rigoletto* de Verdi la elegida para el acto en noviembre de 1869, debido a los conflictos que retrasaron el encargo.

<sup>16</sup> Establecido en Egipto como fundador/director de antigüedades del primer museo de El Cairo, experto estudioso transcriptor de la escritura jeroglífica y destacado arqueólogo descubridor.

<sup>17</sup> Coautor, junto a Francois-Joseph Méry, del libreto francés original de Don Carlo.

<sup>18</sup> Colaborador de Verdi en la versión revisada de La Forza del Destino.



Verdi compone la partitura buscando ese “color local”, mientras mantiene correspondencia con De Locle para desarrollar la dramaturgia y con Ghislanzoni para escribir el libreto [...] Al mismo tiempo, Mariette es comisionado por el propio Jévide en París para asesorar y vigilar a los artistas y talleres encargados de la realización de los decorados, el vestuario y el atrezzo, siendo Édouard Desplechin, Jean-Baptiste Lavastre y Philippe Chaperon los destacados pintores escenógrafos encargados de llevar a cabo las reproducciones del antiguo Egipto (De la Peña 81-83).

*Aida* es la composición más famosa a nivel mundial de Giuseppe Verdi y el antepenúltimo título de su carrera. La acción tiene lugar en Menfis y en Tebas, en la época de los Faraones y se divide en cuatro actos; de estos, el I, II y IV se dividen en dos cuadros o escenas cada uno. “Las intervenciones del coro están compuestas dentro de las escenas rituales de guerra, victoria y castigo, condicionando la intimidad de los dúos protagonistas. Al mismo tiempo [...] el ballet tiene sus propias referencias en la tradición de ambos pueblos para integrarse en el argumento dramático” (Herrero 109). Estas tendencias del género lírico del siglo XIX, junto a las estéticas de Verdi, son resultado de la composición en su estreno por primera vez en El Cairo –el 24 de diciembre de 1871–, en Europa –el 8 de febrero de 1872–, en La Scala de Milán<sup>19</sup> y en España –el 12 de diciembre de 1874–, en el Teatro Real de Madrid, con 31 representaciones y completo en todas las funciones.

## ***Aida* en la primera etapa 1850-1925**

### ***Las pinturas verdianas***

En esta época, se encuentran acreditados como escenógrafos Augusto Ferri y Giorgio Busato en el Teatro Real; sin embargo, el segundo artista está presente en Madrid y es el encargado de las pinturas, como aparecen en fotografías conservadas de cuatro de los decorados del montaje pertenecientes al Acto I, Cuadro I –Palacio Imperial de Menfis–; Acto II, Cuadro I –Aposentos de Amneris–; Acto II, Cuadro II –Ante las puertas de Tebas– y Acto III –A orillas del Nilo–. Estos diseños estaban muy restringidos por el propio Verdi, ya que, como Meyerbeer o Wagner, tenían un control de la totalidad de la ópera que escribían y posteriormente llevaban a escena, incluyendo las localizaciones donde transcurrían las

---

<sup>19</sup> Con una publicación en 1873 de Guilio Ricordi, titulada *Disposizione Scenica*, según dicho montaje. Verdi es conocido como un autor implicado en todos los aspectos de sus composiciones para conseguir una “obra de teatro total”, en relación con la idea de Richard Wagner en la misma época.

acciones con un nivel de detalle que dejaban poca licencia a los pintores escenógrafos que representaban sus composiciones.

## ***Aida* en la segunda etapa 1997-actualidad**

### ***Las versiones de Hugo de Ana***

Hugo de Ana<sup>20</sup> ha ejercido las tareas de director de escena, escenógrafo y figurinista de las composiciones verdianas de *Don Carlo* y *Aida* en el Teatro Real de Madrid. Este último título es un acontecimiento de las primeras temporadas del recién reconvertido teatro de ópera, por lo aparatoso, lo grandioso y lo espectacular, convirtiéndose en una producción de repertorio readaptada a cada tiempo como autohomenaje de la propia institución: en la temporada 2017-2018, para celebrar los 200 años de la colocación de la primera piedra del edificio primigenio, coincidiendo con los 20 años de la reinauguración, mientras que se cumple el centenario de temporadas en 2022-2023, junto a los 25 años desde la reapertura del edificio.

La meticulosa puesta en escena descrita por el propio Verdi en el libreto de *Aida* es adaptada por Hugo de Ana con un punto de vista arqueológico desde su entendimiento de Egipto a nuestro tiempo. Esto es evidente en el diseño de un espacio escénico característico para cada acto y cada escena, en donde se observa la repetición de algunos elementos que generan un espacio base: un telón de boca de acabado metálico con inscripciones jeroglíficas en la embocadura para iniciar y concluir los actos, además de usarse entre escenas; un suelo de arena continuo dividido en el proscenio y las cuatro plataformas del “set” de la acción operística, de las que la primera es fija y las otras tres son las móviles e intercambiables para caracterizar cada acto; paredes laterales de espejo en coincidencia con las tres plataformas, dejando libre la primera hacia proscenio para la entrada/salida del reparto por los hombros; telón pantalla en el fondo, usado en la primera versión para la difusión de la iluminación y para la proyección de imágenes en la última versión. Detrás de esta superficie está preparada la pirámide escalonada con una ampliación de las paredes laterales de espejo en la chácena, mientras que en plataformas inferiores del foso se encuentran los espacios de los demás actos, así como elementos volumétricos colgados en el telar que complementan en las escenas. Dicha propuesta escénica también coordina los movimien-

---

<sup>20</sup> Es director y diseñador por el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires. Comenzó su carrera con montajes en Argentina, Chile y Brasil, más tarde fue invitado en las destacadas capitales europeas de la lírica, y ha llegado hasta el continente asiático con sus versiones de los títulos operísticos más conocidos.

tos de las plataformas intercambiables y los elementos colgados del conjunto escenográfico para aprovechar al máximo la mecanización de la caja escénica.

El análisis de cada uno de los actos se realiza mediante una representación gráfica y una descripción escrita de las escenográficas de Hugo de Ana, en las temporadas 98-99 y 22-23 (ver Imagen 1), con referencias a las anotaciones originales de Verdi.<sup>21</sup> Esta metodología compara los espacios y movimientos escénicos de los elementos implicados, con el fin de evidenciar los cambios y nuevos recursos de la espacialidad operística en los 25 años que separan a las dos versiones.

## Acto I

### *Escena 1, Palacio del Rey en Menfis*

Verdi describe una sala del palacio del Rey en Menfis compuesta por una columnata de estatuas y arbustos en flor con una gran puerta al fondo, desde la que se ven las construcciones de los palacios de Menfis y sus pirámides.

Sin embargo, Hugo de Ana toma la decisión de representar un gran espacio exterior con un único elemento importante y un fondo cambiante que se refleja en las paredes laterales, generando una caja escénica propia con un ambiente particular: en la primera versión, con un cuarto de pirámide en un lateral y fondo retroiluminado; en la versión más actual, lo cambia por un obelisco en el centro del escenario con una sucesión de imágenes de paisajes desérticos proyectadas en la gasa de embocadura y en la pantalla del fondo (simulando la primera versión).

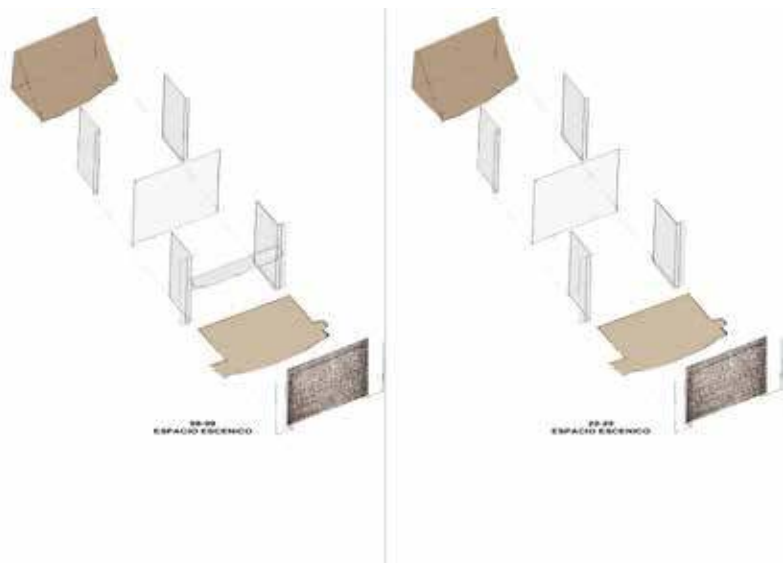
A pesar del cambio espacial propuesto, de longitudinal a radial debido al elemento escenográfico construido y su situación, en ambos planteamientos mantiene los movimientos en altura de las tres plataformas del plano del suelo recalcando los límites de las distintas situaciones dramáticas de la composición musical.

### *Escena 2, Templo Vulcano en Menfis*

El compositor sitúa la Escena 2 en el interior del templo de Vulcano en Menfis, con una luz misteriosa descendiente de las alturas que permite ver la larga hilera de columnas, adosa-

---

<sup>21</sup> Dichas anotaciones son transcripciones directas del libreto original de Aida, incluido en el *Programa de mano de Aida*. Temporada 1998-1999. Madrid: Teatro Real, 1998.



**Imagen 1.** Axonométrica de la caja escénica de *Aida*, de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.

das unas a otras, que se pierde en las tinieblas con estatuas de varias Divinidades. En medio de la escena, sobre una plataforma cubierta de alfombras, se alza el altar coronado de emblemas sacros con unos trípodes de oro de los que brota el humo del incienso.

Hugo de Ana adapta esta descripción a la versión de la temporada 22-23 con el recurso de la proyección de un interior similar al descrito por Verdi en el telón de embocadura y fondo. Además, ilumina las acciones del elenco en primer término, mientras ensombrece el resto del espacio con la presencia del anterior obelisco y la gran escalinata de piedra del siguiente acto al fondo. Esta iluminación se conserva del montaje de la temporada 98-99, pero el recurso escenográfico es con un telón corpóreo que tiene un hueco de acceso de acumulación de piedras que se coloca por delante de la construcción de la anterior escena (ver Imagen 2).

Los elementos escenográficos situados en las plataformas descienden al foso al mismo tiempo que los elementos colgados asciende al peine para preparar el Acto II.

## Acto II

### *Escena 1, Habitación Amneris*

El Acto II comienza con una escena en una sala de las habitaciones de Amneris. Se reproduce, tanto en la primera versión como en la última, mediante un telón negro con un gran

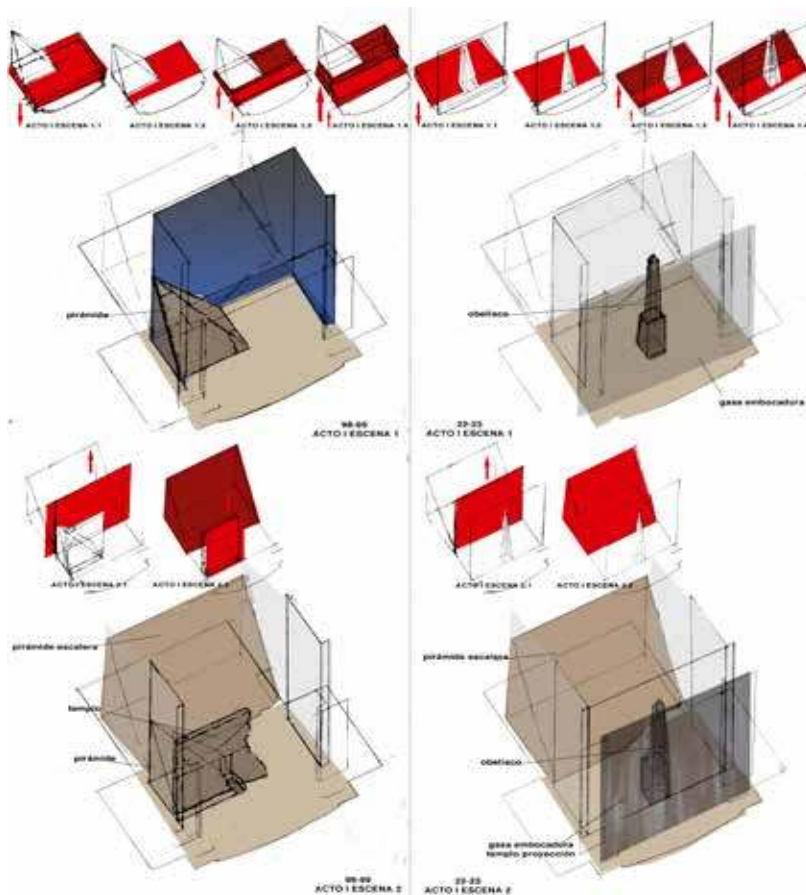


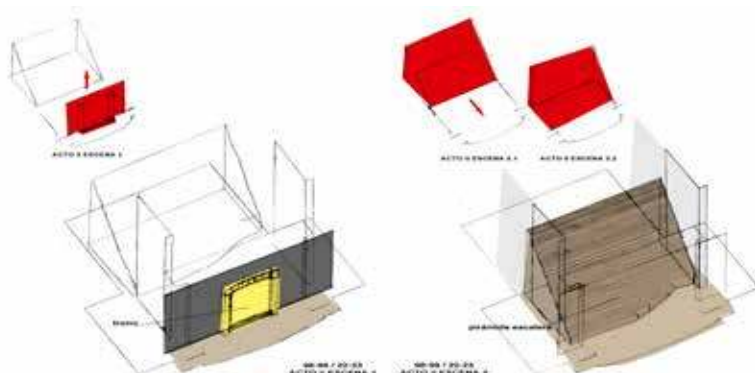
Imagen 2. Axonométrica del Acto I de *Aida* de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.

“trono” dorado en el centro, compuesto por un entablamento superior que une dos columnas laterales, diseñando entre ellas una composición jeroglífica en bandas horizontales y verticales con colores rojos y verdes.

### *Escena 2, Entrada ciudad de Tebas*

La segunda escena de este acto es la más famosa de la ópera verdiana. Está situada en una de las entradas de la ciudad de Tebas, llena de gente, con un grupo de palmeras en primer plano, colocadas entre el templo de Amón a la izquierda y un trono cubierto por un dosel púrpura a la derecha, con el fondo de un arco triunfal.

En el montaje contemporáneo, en ambas versiones, esta descripción es reducida a la presencia de un único gran elemento escenográfico: una escalinata de piedra. Dicho ele-



**Imagen 3. Axonométrica del Acto II de Aida, de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.**

mento está construido en las plataformas de chácena entre prolongaciones de las paredes de espejo laterales (ver Imagen 3). En el momento de mayor clímax melódico, descienden las plataformas del suelo del escenario al foso para permitir el avance en horizontal hasta el primer término a vista de público.

Una vez finalizado con la bajada del telón, en el caso de la primera versión se revierte el movimiento para situar el espacio escenográfico del siguiente acto, ya que en la segunda es el espacio del cuarto acto.

### Acto III

#### *Templo de Isis a la orilla del Nilo*

El templo de Isis se encuentra en lo alto de las peñas de granito, semiescondido entre la vegetación de las palmeras de las orillas del Nilo, bajo un cielo tachonado de estrellas con una luna brillante. Es como imagina Verdi el lugar para el Acto III.

Al igual como ocurre en la segunda escena del primer acto, en la versión más reciente Hugo de Ana acude nuevamente a las proyecciones para reproducir el paisaje descrito por el compositor italiano; con imágenes de la luna sobre la gasa de embocadura, y del templo sobre la pantalla del fondo, completa el lugar con la construcción de una pequeña pirámide con un obelisco erigido en el primer término del lateral izquierdo (ver Imagen 4). Mientras en el primer montaje se hace uso de las plataformas del escenario para disponerlas de forma escalonada y salvar la inclinación del elemento tumbado sobre el que actúan los

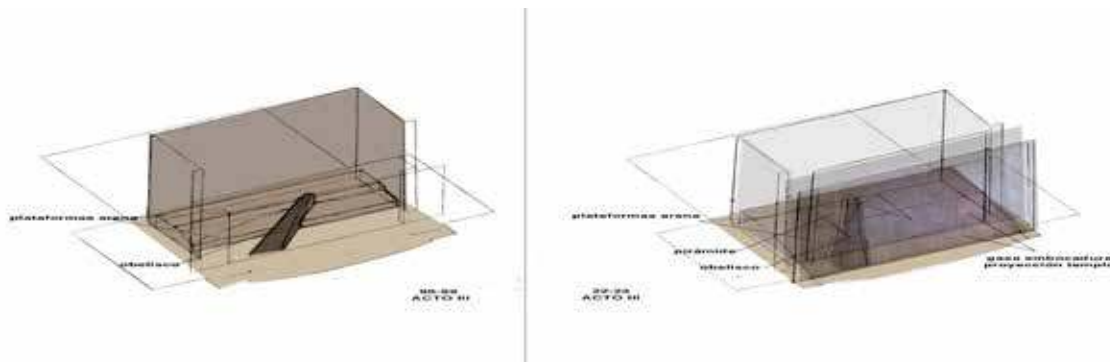


Imagen 4. Axonométrica del Acto III de *Aida*, de Hugo de Ana. Elaboración propia del

intérpretes con el fondo de la escalinata del anterior acto, al mismo tiempo que se reduce la embocadura en altura con un plano horizontal de espejo.

En la primera temporada se hace uso de la maquinaria de la caja escénica para el cambio de escenografía, mientras que en la temporada actual la pequeña pirámide es el espacio escenográfico del Acto IV.

## Acto VI

### *Escena 1, Sala del Palacio del Rey*

Verdi emplaza el comienzo del Acto IV en una sala del palacio del Rey, mientras que la versión contemporánea del Teatro Real representa un espacio exterior con una pequeña pirámide elevada sobre las plataformas del “set”.

En ambas versiones actuales está el mismo espacio escenográfico, pero en la primera versión se usan retroproyecciones en la pantalla del fondo, mientras que en la versión más reciente hay proyecciones de fachadas de edificios faraónicos sobre la gasa de embocadura.

### *Escena 2, Interior Templo Vulcano con subterráneo.*

El cambio entre escenas también sucede con los mismos movimientos escénicos de bajada de telones corpóreos, para situar la acción en una escena dividida en dos planos: el superior representa el interior del templo de Vulcano, resplandeciente de oro y luz, donde está Amneris;

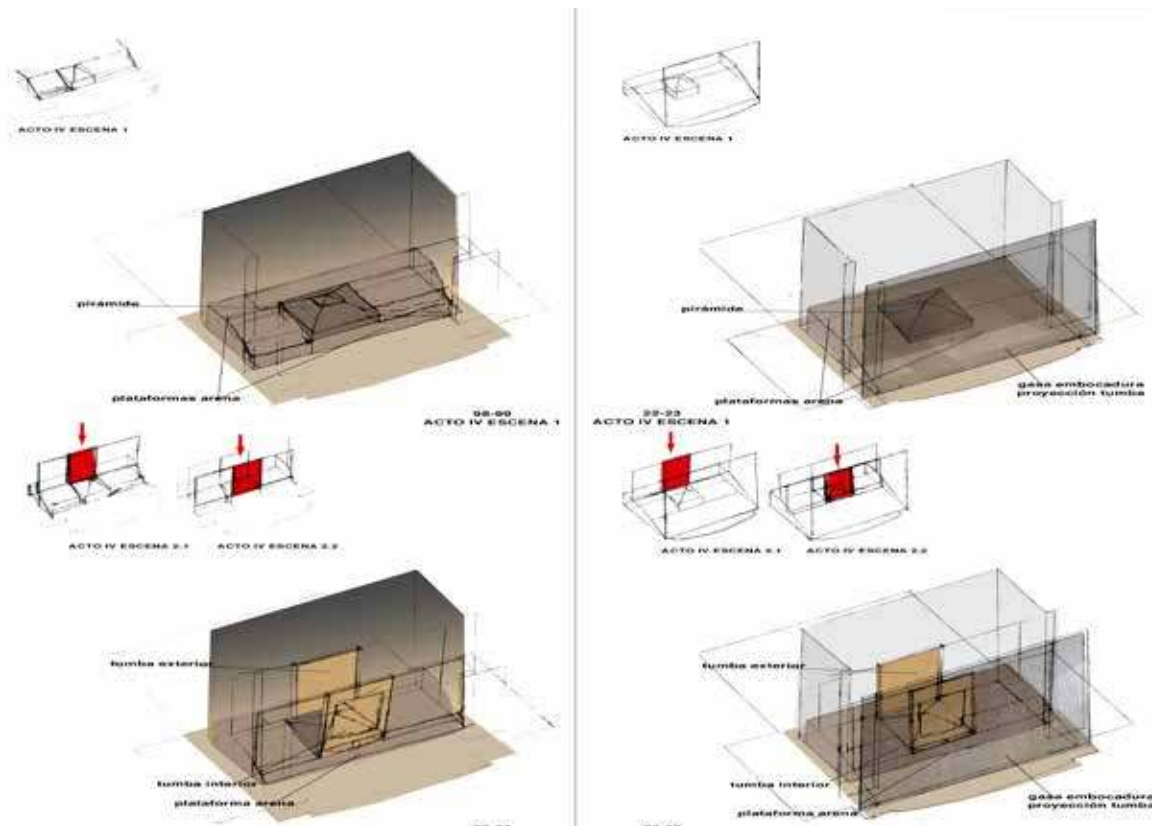


Imagen 5. Axonométrica del Acto IV de *Aida*, de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.

el inferior, un subterráneo con largas hileras de arcadas que se pierden en la oscuridad. Los pilares de bóveda son estatuas colosales de Osiris con las manos cruzadas, donde se halla Radamés en los escalones de la escalera por la que ha bajado al mismo y más tarde aparece Aida.

El director argentino realiza la misma división de la escena, pero sólo con el telón corpóreo del interior de una fachada de un templo, completando con proyecciones de los interiores de la tumba descritas en el libreto original en la gasa de embocadura para la versión más reciente (ver Imagen 5).

## Conclusiones

Terenci Moix, autor español y gran erudito de la cultura egipcia, escribía muy claro en referencia a su ópera favorita:



El prestigio y la leyenda que rodea la creación y la representación de *Aida* a lo largo de la historia, siempre resucita a través de una pauta estética-decorativa con una determinada visión arqueológica; a pesar de ser rechazada en algunos experimentos contemporáneos, siempre es recuperada sobreviviendo a los gustos sociales y temporales de los equipos artísticos en los grandes teatros del mundo (104).

La versión escénica del *Aida* de Hugo de Ana encargada como producción propia del Teatro Real tiene la misma estética visual arqueológica de las descripciones escritas en el libreto de la composición. Sin embargo, la mayoría de los lugares se han reducido en el espacio escénico para dejar los elementos escenográficos necesarios para situar las acciones dramáticas. Dichos elementos son escalados con el fin de diseñar lugares vacíos a través de monumentos y telones físicos de orden gigante, los cuales llenan el escenario con su única presencia para particularizar cada una de las escenas.

La construcción de una caja escénica propia favorece los cambios aprovechando las plataformas mecánicas y el peine del escenario, al tiempo que mantiene una misma estética en suelo y paredes que ayuda a la ambientación dentro del paisaje desértico de la civilización faraónica. Esta caja compuesta por las paredes laterales de espejo agranda el espacio escenográfico aprovechando la característica de reflejo de este material, tanto con los elementos físicos que doblan su presencia y tamaño como con los cambios lumínicos que crean un ambiente unificado. El uso dramático de esta caja con elementos de fondo es el recurso empleado para las escenas exteriores con masas de gente, mientras que las íntimas siempre se encuentran limitadas por la presencia de un telón corpóreo. El director de escena Hugo de Ana cuida la puesta en escena en los mismos términos estéticos y visuales que el autor-compositor Giuseppe Verdi: “[...] el marco escénico de lugar donde se sitúa la acción de *Aida* es un factor que nadie cuestiona debido a la compleja riqueza cultural en la que mantiene el equilibrio entre tradición y novedad” (Izzo 18).

Hugo de Ana mantiene este diseño general con la pirámide escalonada entre la primera versión de 1998 y la última de 2022. Sin embargo, introduce una serie de cambios para adaptar el montaje a través de los medios tecnológicos actuales: descarta elementos escenográficos que sustituye por otros más livianos visualmente, además de introducir telones de gasas colgadas en embocadura y caja escénica para generar ilusiones de transparencias y opacidades según la incidencia de la luz, al mismo tiempo que aprovecha dichas superficies junto al plano del fondo para complementar los elementos escenográficos con proyecciones de imágenes de paisajes o construcciones en movimiento que dinamizan el entorno escénico. La actual adaptación da una mayor importancia a la dimensión espacial de la iluminación, convirtiendo a la escenografía física en la base donde se producen los juegos de luz, color e intensidades, más allá de la característica básica de la simple iluminación. Asimismo-

mo, la variada alternancia de imágenes fijas, videos y simulaciones arquitectónicas de las proyecciones cambia el concepto espacial para complementar las posibilidades de cambios escenográficos sin la necesidad de cambios mecánicos de la parte construida.

A pesar de esta adaptación a una visión histórica más limpia, la *Aida* de Hugo de Ana consigue el “*continuum* sonoro”, en donde los elementos musicales siguen en relación con la trama. Con ello se mantiene en una pieza escénica perfecta, como corolario de su compositor en el progreso y evolución de sus técnicas sinfónicas y sonoras, además de sus ideas estéticas de la muy recurrida temática del poder en la que los personajes principales están dibujados con una gran precisión, sobre todo los femeninos. Sigue siendo un gran espectáculo efectista de fragmentos pegadizos con grandes despliegues de masas dentro de imponentes monumentos, cuyo resultado es la suma de la cuestión escénica con una propia concepción musical rebosante de una gran teatralidad: “[...] la construcción combinada de drama y música, a través de una búsqueda de la *parola scenica* con un color local huyendo de la reconstrucción del pasado pero teniéndolo en cuenta” (Sánchez 22).

A pesar de todo ello, este gran montaje convertido en “patrimonial” es un buen ejemplo del mejor exponente en lo aparatoso, lo grandioso y lo espectacular con respecto a otras producciones internacionales. Por estas razones se ha convertido en la ópera más representada y popular de la lírica italiana, cuyo regreso desde la visión de Hugo de Ana al Teatro Real se quiere convertir en fondo de repertorio. La institución es consciente del deber incluir en su discurso artístico los orígenes de la obra adaptados a los tiempos que miran al futuro, en donde la iluminación y, sobre todo, las proyecciones serán los departamentos más determinantes en la puesta en escena operística dentro de un espacio escénico cada vez más vacío.

## Breve glosario<sup>22</sup>

- **Chácena:** espacio rectangular situado detrás del escenario.
- **Contrachácena:** espacio rectangular situado debajo del patio de butacas. Este término existente únicamente en el Teatro Real.
- **Corbata:** parte del proscenio comprendida entre la batería y la línea en que está la concha del apuntador, o el límite del escenario. / Antescena.
- **Embocadura:** boca de escena. Viene definida por el arco del proscenio.
- **Escenario:** escena, parte del teatro convenientemente dispuesta para representar.

---

<sup>22</sup> Resumen de las definiciones a partir de Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

- **Foso:** espacio que hay en los teatros debajo del tablado del escenario, al que bajan y desde el que suben las personas u objetos que salen o entran a la escena.
- **Hombro:** cada uno de los dos espacios laterales, no visibles por el público, contiguos a la escena visible.
- **Peine:** parrilla. Rejilla de listones del mismo ancho del escenario, situada en el telar. Se ajustan los aparatos de iluminación y elementos escenográficos.
- **Proscenio:** parte del escenario situada entre el telón de boca y el público.
- **Telar:** parte superior del escenario, flanqueada por los puentes de tiro, que contienen el peine y de la que bajan telones, bambalinas, distintos artefactos de iluminación, teletas, fondos, rompimientos...
- **Vara:** listón generalmente del mismo largo que el ancho de la escena, suspendido desde la parrilla, del que se cuelgan telones, trastos y artefactos de iluminación.

## Fuentes consultadas

- De la Peña Vela, Juan Ignacio. "Aida: síntesis y germen". *Programa de mano de Aida. Temporada 1998-1999*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 78-93.
- Diana, Manuel Juan. *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, escrita por orden de la Junta Directiva del mismo*. Madrid: Imprenta Nacional, 1850.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- Herrero, Fernando. "Espectacularidad e intimismo en Aida". *Programa de mano de Aida. Temporada 1998-1999*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 108-119.
- Izzo, Francesco. "Aida, una obra maestra para todas las temporadas". *Programa de mano de Aida. Temporada 2017-2018*. Madrid: Teatro Real, 2018, pp. 17-25.
- Moix, Terenci. "La joya de la egiptomanía". *Programa de mano de Aida. Temporada 1998-1999*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 94-107.
- Paz Canalejo, Juan. *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Sánchez Sánchez, Víctor. "Un melodrama italiano en el Antiguo Egipto". *Programa de mano de Aida. Temporada 2022-2023*. Madrid: Teatro Real, 2022, pp. 20-25.
- Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

# 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.



## *Testimonio*

# Memoria, honor y resiliencia en *Tesoros*, unipersonal sobre los colectivos de búsqueda

Karla Piedra Solis\*

\* Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, México.  
ORCID: [orcid.org/0009-0001-1514-6833](https://orcid.org/0009-0001-1514-6833)  
*e-mail*: [k.piedra.s@hotmail.com](mailto:k.piedra.s@hotmail.com)

Recibido: 27 de abril de 2023

Aceptado: 10 de agosto de 2023

Doi: [10.25009/it.v14i24.2755](https://doi.org/10.25009/it.v14i24.2755)

## Memoria, honor y resiliencia en *Tesoros*, unipersonal sobre los colectivos de búsqueda

### *Resumen*

*Tesoros* es una obra unipersonal de Karla Piedra que rinde homenaje al trabajo de los colectivos de búsqueda de personas desaparecidas en México. Gracias al apoyo del Colectivo Solecito de Veracruz y de I(DH)EAS, Litigio Estratégico en Derechos Humanos, fue posible escribir esta obra basada en el caso de Colinas de Santa Fe (Veracruz), una de las fosas clandestinas más grandes de América Latina. Este texto plantea la posibilidad de generar memoria a través de una puesta en escena. De igual forma, se hace hincapié en el respeto y la responsabilidad que debe existir en el artista durante los procesos creativos que involucran historias reales de personas que viven las repercusiones del crimen organizado en México.

*Palabras clave:* teatro; desaparecidos; buscadoras; violencia; Veracruz.

## Memory, honor and resilience in *Treasures*, a performance about search groups

### *Abstract*

*Tesoros* is a one-woman performance by Karla Piedra that pays tribute to the work of collectives in Mexico that search for victims of forced disappearance. Thanks to the support of Colectivo Solecito de Veracruz and I(DH)EAS, Litigation Strategy in Human Rights, this work was written based on the case of Colinas de Santa Fe (Veracruz): one of the largest clandestine graves in Latin America. This article poses the possibility of creating memory through performance. Likewise, it emphasizes the respect and responsibility that an artist must maintain in creative endeavors that involve real stories of people affected by organized crime in Mexico.

*Keywords:* theatre; disappeared; searchers; violence; Veracruz.

---

---

---

## Memoria, honor y resiliencia en *Tesoros*, unipersonal sobre los colectivos de búsqueda

### Introducción

**E**n noviembre de 2019 se celebró en Colima la 40ª Muestra Nacional de Teatro. Como parte de las actividades de los Encuentros de Reflexión e Intercambio, se presentaron dos madres buscadoras que pertenecen a un colectivo en Colima, con el fin de que hablaran sobre cómo gestionan recursos y financian la búsqueda de sus familiares desaparecidos. Pidieron a la comunidad artística difundir su labor y darles voz en lugares donde tal vez no resuenan con tanta facilidad. “Ustedes son artistas y tienen voz, algo que nosotras no. Ayúdennos a ser escuchadas”, mencionó una de ellas.

A partir de ahí surgió mi interés por crear una obra de teatro que rindiera homenaje al trabajo que realizan las madres en los colectivos de búsqueda en todo el país, así como generar un espacio de resiliencia con el espectador. Ese fue el origen de mi unipersonal *Tesoros*, estrenado en junio de 2021 en el Teatro J.J. Herrera de la ciudad de Xalapa, Veracruz. A fin de preparar la obra, investigué sobre el tema y encontré que una de las fosas clandestinas más grandes en Latinoamérica se encuentra en el estado de Veracruz. Se trata del caso de Colinas de Santa Fe, cuyas actividades de búsqueda fueron lideradas por el Colectivo Solecito de Veracruz del 2016 al 2019.

Estos grupos de madres han dejado sus trabajos y sus vidas atrás para dedicarse a buscar a sus hijos y a los hijos de las demás compañeras. Organizan diversos eventos para recaudar fondos que les permitan continuar con sus trabajos de búsqueda, siendo asesoradas por expertos en la materia a nivel nacional e internacional.

Ellas realizan una difícil y memorable tarea. Han aprendido a identificar restos, a escarbar en la tierra y a experimentar la muerte en vida. Conociendo estos crudos procesos me surgió una inquietud: ¿qué significado podría tener mi proyecto ante tan cruda realidad?, ¿qué puedo aportar como creadora al hablar sobre contextos como éste?

La finalidad de *Tesoros* no es remarcar las probabilidades de desaparecer o de sufrir algún tipo de violencia; para ello, basta con mirar hacia la calle, leer periódicos o ver la televisión. Por el contrario, con esta puesta en escena pretendo reconocer el desgastante trabajo que implica buscar a un ser querido y resaltar todo el amor que hay tras estas acciones.

Así como resulta fácil encontrar noticias sobre el centenar de miles de desaparecidos que hay en México, es fácil olvidar cada caso y tomarlo simplemente como algo que sucede con frecuencia. Por ello, es importante crear una memoria distinta a la que presentan los medios de comunicación, para así facilitar un acercamiento real y humano a casos tan crudos como éste, realizando un homenaje que demuestre respeto y admiración a quienes realizan acciones extraordinarias para exigir justicia.

Halbwachs expone que la memoria colectiva “sólo retiene lo que aún queda vivo de él [del pasado] o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (81). Mediante el teatro podemos aportar a lo segundo: lo que es capaz de vivir en la conciencia del grupo, en este caso, del espectador.

Al hablar de memoria se suele hacer referencia a sucesos pasados que siguen instalados en la conciencia de los individuos, pero me parece pertinente generar esa reflexión mientras los hechos están en proceso de acontecer. Si ya existe una interacción constante con un hecho determinado, se debe instaurar una conciencia sobre lo que sucede hoy en día y hacer que ésta perdure.

El teatro ofrece al espectador un encuentro particular con una historia; mediante él puede reconocerse para generar empatía, reflexionar y redescubrir realidades dentro de su contexto social. Además, la capacidad resiliente de las artes brinda también un alivio ante las adversidades, mostrando al espectador otras formas de comprender la vida misma. Según Oriol-Bosch, la resiliencia

expresa la adaptabilidad de los individuos o los grupos frente a los retos o amenazas y se ha definido como la capacidad para vivir, desarrollarse positivamente o superarse [...] frente al estrés o las adversidades que pueden normalmente ser causa de consecuencias negativas (Oriol-Bosch 77).

Tomando en cuenta estos aspectos, decidí crear un unipersonal que acercara al espectador a la realidad de las madres integrantes de los colectivos de búsqueda, evitando el sensacionalismo de los medios masivos para llegar al verdadero núcleo de esta historia: el corazón de una madre que lucha por encontrar a sus hijos. *Tesoros* no es un reclamo, es un homenaje y un abrazo para estas mujeres; es poder identificar la violencia de la historia, mas no la historia de la violencia.

## Un acercamiento a las víctimas y a los casos

El proceso de investigación utilizado para conocer más sobre el trabajo de los colectivos fue extenso. No bastaba con leer notas periodísticas o ver entrevistas en canales de televisión. Necesitaba llegar a lo humano y descartar lo anecdótico. A mediados del 2020 comencé a trabajar en una búsqueda más profunda: localicé documentales, relatos escritos e incluso películas. Mi interés principal estaba en establecer una comunicación constante con algunas mujeres del Colectivo Solecito de Veracruz, pero fue más complejo de lo que pensé.

Acercarme a ellas no fue fácil ya que son renuentes a conceder entrevistas individuales. Comprendí la razón cuando escuché sus historias y el peligro que suele rodearlas al estar involucradas en tales coyunturas. Gracias al apoyo de Jérémy Renaux, que en ese entonces formaba parte de I(DH)EAS, Litigio Estratégico en Derechos Humanos (organización que trabaja con Solecito), logré conseguir una entrevista con Lucy Díaz Genao, fundadora del Colectivo.

Después de explicarle mi proyecto y mi interés por conocer sus historias personales, logré formalizar algunas entrevistas con integrantes de Solecito. Debo señalar que estas interacciones se realizaron durante el año 2020, cuando nos encontrábamos en medio de la pandemia global del Covid-19 que obligó al confinamiento, lo que generó miedo a las actividades presenciales. Debido a esto, y a la negativa de realizar videollamadas por seguridad de las buscadoras, las entrevistas se realizaron vía telefónica.

Previo a dichas entrevistas, me sentí en la necesidad de consultar a una psicóloga que me sugiriera la forma apropiada para comenzar a hablar con las señoras sobre sus seres desaparecidos. Por recomendación de la maestra Selene Ariza, me acerqué a la psicóloga Rosa Elvira Vázquez. Algunas preguntas rondaban en mi cabeza: ¿cómo hago referencia a sus hijos, en presente o en pasado?, ¿cómo pregunto detalles específicos –como la forma en la que encontraron a sus hijos– sin llegar a ser invasiva? Ante la cautela inicial que tuvieron las entrevistadas hacia mi trabajo, me preocupé por mostrarles respeto y hacer patente mi compromiso con ellas y su problemática.

Lo que me contaron no es ficción, es su vida. Siendo consciente de ello, asumí la responsabilidad de tratar sus historias, de dejarlas compartir lo que consideraran necesario y no ahondar en territorios emocionales delicados. Más allá de mi trabajo como artista, estaba descifrando sus necesidades, sus lágrimas y sus angustias. Me importaba saber qué le quieren exigir al mundo.

Las entrevistas se realizaron entre agosto y octubre de 2020, en un proceso que ahora reconozco como agotador. Debido a mi inquietud por hacerlas sentir en confianza, nunca pasó por mi cabeza lo mucho que podría afectarme escuchar el corazón desgarrado de una madre. Cuando se trabaja con historias reales siempre se comparte el proceso



de creación y la rigurosidad de la investigación, pero poco se habla de las afectaciones emocionales que ocurren en el creador al trabajar con historias tan duras y azotadas por la violencia.

“Mi hija no era una basura, ¿por qué la pusieron en una bolsa negra?”. Esta es una de las tantas frases que quedarán por siempre en mi cabeza. Sensibilizarnos ante la realidad se vuelve sencillo cuando escuchas la voz de alguien que vive en sufrimiento y te comparte con honestidad el infierno que vive.

Tenía claro que quería contar una historia completa. Por ello, también realicé entrevistas a mujeres fuera del colectivo para conocer más sobre los vínculos entre madre e hija (haciendo relación con el personaje femenino de la puesta en escena) y el miedo que persigue a una madre de no volver a ver a sus hijos nunca más.

## **Transformar las historias mediante la creación del unipersonal**

Desde un inicio tuve clara la sensación que me interesaba transmitir al público: el amor que hay detrás de cada acción que realiza una madre. La enorme cantidad de información recopilada me permitió escribir *Tesoros* desde un lugar honesto, apropiándome de frases y elementos que me parecieron indispensables para escenificar el contexto de estas historias y respetando, siempre, el anonimato de las entrevistadas.

No pretendía exponer los casos que conocí tal y como sucedieron. Quería encontrar otra forma de relacionarme con los relatos que permitiera generar una empatía en el espectador haciendo perdurar en su memoria lo vivido durante la función. Extraje las sensaciones que me dejó cada historia, identifiqué la situación y la adecué a mis intereses artísticos. Al final, mostrar fielmente o no una historia es una decisión que debe tomar el creador, encaminándose siempre hacia su discurso artístico.

Para mí fue importante construir la relación de Paulina (protagonista de la obra) con su madre desde la etapa de la infancia. Este lazo, que se comienza a dibujar en la primera mitad de la puesta en escena, permite resaltar el significado que hay detrás de cada acción que realiza la madre en la segunda mitad de la obra. Decidí utilizar nombres reales dentro del texto dramático, nombres de las madres y de algunos desaparecidos, así como también datos oficiales del caso de Colinas de Santa Fe: número de cráneos, restos, los años que duró la búsqueda e, incluso, un mapa similar al que ellas utilizaron (ver Imagen 1).

En ningún momento se especifica el nombre del colectivo que aparece en la historia, ni la ubicación o tiempo de la búsqueda. Evitar en *Tesoros* la exposición de un caso particular me permitió rendir un homenaje no sólo al Colectivo Solecito de Veracruz, sino también a todos aquellos colectivos que existen en México y en América Latina.



**Imagen 1.** *Tesoros*. José María González. 25 de noviembre del 2021 en el Teatro del Estado I. de la Llave, Sala Emilio Carballido, Xalapa, Veracruz. Foto del archivo de la autora.

Una de las distinciones importantes y de la cual me percaté que corría riesgo de malinterpretación es que esta obra no habla de los feminicidios. Si bien el personaje principal es una mujer, durante la obra se mencionan los nombres de otros desaparecidos: “Guillermo, Mario, Felipe...”. No resto la importancia de dicho tema, simplemente recalco que, en esta historia, las verdaderas protagonistas son las madres buscadoras a las que se les rinde homenaje.

La palabra “tesoros” es utilizada por los colectivos de búsqueda para referirse a cualquier objeto o resto óseo que sea encontrado en las fosas clandestinas que exploran, teniendo la esperanza que en estos tesoros puedan encontrar alguna señal sobre el paradero de los desaparecidos. Me inspiré en esta metáfora para crear un unipersonal que cuestiona cuáles son los mayores tesoros en nuestra vida, destacando al final el mayor tesoro que alguien puede tener en su vida: una madre.

“Si algún día te sientes perdida, busca al sol o a las estrellas y ellos te darán la luz que necesites” (Piedra Solis 3). Gracias a esta frase dicha siempre por su madre, Paulina, la protagonista de esta historia, se ha dedicado a buscar tesoros que la hacen feliz. Ella retorna a las diferentes etapas de su vida donde ha encontrado momentos valiosos que atesora



**Imagen 2.** *Tesoros*. Irán Sánchez Toledo. 16 de octubre del 2021 en el Teatro del Estado I. de la Llave, Sala Emilio Carballido, Xalapa, Veracruz. Foto del archivo de la autora.

hasta que, a mitad de la puesta en escena, su historia se acaba y comienza la de su madre buscándola.

## Experiencias con el público

Como ya se ha mencionado, el énfasis de la obra no se encuentra en la escenificación de la violencia en el país, ni en la incapacidad sistemática de hacer justicia por medio de las autoridades, sino en la resiliencia de las familias y en el duro trabajo que es ser madre bajo estas circunstancias. Por ello, este tema es tratado desde un tono dulce e infantil.

*Tesoros* se aborda desde el dinamismo de Paulina, integrando una sensación lúdica que permite entablar empatía con el espectador, provocando un mayor impacto cuando se revela su desaparición. Gracias a los recuerdos de Paulina que se muestran en escena, donde su madre siempre la acompaña, el momento en el que Paulina se despide de su mamá conmueve el corazón del espectador (ver Imagen 2).

La puesta en escena contó con la dirección de Martín Pérez Ramírez y la asistencia general de Rosa María Álvarez Landa, del grupo independiente La Jauría Teatro con sede en

Xalapa, Veracruz. *Tesoros* fue un proyecto apoyado por el PECDA Veracruz XXIII 2020 en la categoría Jóvenes Creadores, así como por México: Encuentro de las Artes Escénicas (ENARTES) 2022. Se ha presentado en Veracruz, Querétaro, San Luis Potosí, Jalisco, Michoacán, Ciudad de México, Guanajuato y Colima. Previo a cada función extendemos una invitación formal a los colectivos de búsqueda correspondientes a las zonas donde nos presentamos. No es sorpresa que, así como fue difícil establecer contacto para realizar entrevistas, también lo sea para obtener una contestación a dicha invitación.

Tal vez la falta de respuesta se deba a que, como me dijo una mujer para explicar por qué me canceló una entrevista: “hoy no desperté lo suficientemente fuerte para hablar del tema”. Después de las funciones que hemos dado, me cuestiono si ellas en verdad quieren ver en escena lo que viven cada día. Es aquí donde apuesto por el proceso resiliente del teatro para aportar algo significativo a la visión de las víctimas frente a sus tragedias mediante historias distintas a la realidad que les han impuesto.

Gracias a la experiencia vivida en las giras, he presenciado cómo las y los espectadores reciben este trabajo. Lo más destacable es la instauración de una solidaridad que influye en la manera de ver la realidad, generando un sentido de pertenencia y un vínculo con estos grupos vulnerables. Además, al exponerse una situación que ocurre constantemente, se toma consciencia de que cualquier persona a nuestro alrededor puede estar viviendo esta historia.

Tal fue el caso de una función dentro del 17° Festival de Monólogos, Teatro a una Sola Voz 2022, durante la cual el funcionario que dio las protocolarias palabras de agradecimiento me fue a buscar en camerinos después de la función para compartirme que, recientemente, él y su familia habían recibido por parte de la Fiscalía General del Estado, los restos de su primo en una bolsa negra después de una búsqueda que duró varios meses.

Con la obra *Tesoros*, he atestiguado quejidos quebrantadores, risas, sorpresas y muchas lágrimas de distintas texturas. Para el público puede ser difícil ver obras que tocan temas tan delicados, pero puedo constatar que resulta una experiencia de reflexión colectiva y de honor hacia las víctimas.

## Conclusiones

El teatro es un vehículo poderoso que puede modificar la forma en la que los espectadores perciben su entorno. Me gustaría que las personas que han sufrido la desaparición forzada de sus familiares, al presenciar representaciones que hacen eco con sus historias, puedan llegar a un momento catártico en el que encuentren paz y energía nueva para exigir justicia frente a las desapariciones forzadas.

Como creadora tengo una gran responsabilidad al utilizar mi voz. Debe existir una razón humana y honesta para hablar de temas tan difíciles para nuestra sociedad. De igual forma, debemos ser conscientes de nuestro estado anímico al relacionarnos con las historias. No dejamos de ser seres humanos sensibles. Por ello insisto en la necesidad de que las personas dedicadas al teatro cuidemos de asesorarnos por especialistas en la temática abordada, quienes puedan orientar el proceso de investigación sobre temáticas difíciles como la expuesta en *Tesoros*.

Es indispensable generar un ambiente de confianza a la hora de trabajar con personas en situaciones de vulnerabilidad, ser respetuosos y reconocer el gran regalo, pero también la responsabilidad que implica escucharlas. Hay que saber hasta dónde llegar y atender lo que nos quieran compartir, sin olvidar de pedir permiso para escenificar –de ser necesario cambiando los nombres– algunos de los testimonios obtenidos. Hablar con honestidad y desde el corazón logró, en mi experiencia, generar procesos de rememoración para honrar el coraje y resiliencia de las madres que buscan a sus hijos. *Tesoros* no se trata de simplemente contar la historia de las mujeres buscadoras, sino también de hacer perdurar su trabajo y lucha en la memoria de los espectadores.

## Fuentes consultadas

- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Oriol-Bosch, Albert. “Resiliencia”. *Educación Médica*, vol. 15, núm. 2, 2012, pp. 77-78, <https://scielo.isciii.es/pdf/edu/v15n2/colaboracion2.pdf>, consultado el 13 de abril del 2023.
- Piedra Solis, Karla. *Tesoros*. Libreto inédito, 2020.

# 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.



*Reseña de puesta en escena*

## *Trotsky. El hombre en la encrucijada*

José Vicente Pérez Márquez\*

\* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana.

ORCID: 0009-0008-0906-9588

*e-mail*: mms\_vicente\_23@hotmail.com

**Recibido:** 15 de junio de 2023

**Aceptado:** 02 de agosto de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2756

## *Trotsky. El hombre en la encrucijada*

La obra *Trotsky. El hombre en la encrucijada* es una singular “tragicomedia musical” estrenada en la ciudad de Xalapa, Veracruz, el 3 de junio de 2022 por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. A fin de reseñar dicho espectáculo, bajo la dirección de Mauricio Jiménez con base al libreto de Flavio González Mello, expongo enseguida algunos datos biográficos de su personaje protagónico, mismos que son transfondo del argumento escenificado (ver la Ficha técnica al final de este texto).

El exlíder del movimiento comunista Lev Davidovich Bronstein, mejor conocido como León Trotsky, fue acusado de traidor y perseguido por las fuerzas de Iósif Stalin. Después de pasar años de exilio en distintas ciudades de Europa, llegó al puerto de Tampico, México, el 9 de enero de 1937. Lo hizo con el consentimiento del entonces presidente de México, el general Lázaro Cárdenas, gracias a la mediación del pintor y muralista Diego Rivera. En este país encontró un poco de descanso, junto con su esposa Natalia Sedova y su nieto Vsevolod Vókov o Sieva, como le decían sus abuelos.

La estancia del antiguo líder de las fuerzas rojas en el entonces pueblo de Coyoacán, tuvo como marco grandes reuniones donde el tequila y la comida mexicana no faltaban, además de muchos de los grandes artistas de los años 30; entre ellos, el mismo Rivera, la pintora Frida Kahlo, el muralista José Clemente Orozco, así como el “padre del surrealismo”, André Bretón, que por ese entonces se encontraba visitando México. A su llegada, los Trotsky fueron hospedados en la Casa Azul, propiedad de Frida Kahlo, pero en 1939 el revolucionario se fue a vivir a una casa propia en la calle de Viena. Los historiadores y biógrafos cuestionan si su cambio de casa se debió a roces políticos entre Trotsky y Rivera o, incluso, por una relación amorosa que sostuvo con Kahlo.

La residencia de los Trotsky se convirtió en una enorme fortaleza, ya que tenían algún atentado. Por ello, las ventanas fueron tapiadas, se construyeron torreones, puertas de seguridad y los muros se alzaron más. Los temores no eran infundados, ya que el 24 de mayo de 1940 vivieron un primer conato de atentado:

Un manojo de más de 20 encuetados gatilleros, bajo las órdenes del ‘Coronelazo’ David Alfaro Siqueiros y auspiciado por el lituano Iósif Grigulevich conocido como ‘el judío francés’, coció a tiros la invencible residencia de los Trotsky. El atentado, aunque fallido, guardaba un enigma: ¿cómo lograron entrar aquellos matones? (Lugo 60-61).

Este incidente solo sirvió para aumentar la vigilancia y perfeccionar la seguridad de la casa. Sin embargo, otra agresión se ponía en marcha con miembros de la Policía Secreta Soviética (GPU, por sus siglas en ruso), esta vez bajo el mando de Naum Isaákovich Eitingon –alias Kótov–, María Caridad del Río y Ramón Mercader del Río –hijo de Caridad–. El plan consistía en que Mercader –bajo el alias de Jacques Mornard– enamorara a Sylvia Ageloff, quien era cercana a los Trotsky, para tener acceso a la casa y lograr un encuentro a solas con Trotsky.

Mercader adoptó el nombre de Frank Jackson para hacerse pasar por refugiado. Siendo esposo de Ageloff, no fue cateado al entrar a la casa, a donde llegó bajo el pretexto de mostrarle un manuscrito a Trotsky. Encontró la oportunidad que esperaba el 20 de agosto de 1940, alrededor de las 17:20 horas. Ambos entraron al estudio y, mientras el revolucionario leía el manuscrito, Mercader/Jackson sacó de su gabardina un piolet de cabeza recortada y asestó un golpe en la cabeza del primero. El grito se escuchó en toda la casa. Trotsky se defendió y, después, sus guardias inmovilizaron a Mercader. El revolucionario fue trasladado aún consciente al hospital, pero en la noche entró en coma y al día siguiente perdió la vida.

A ocho décadas de distancia, el dramaturgo Flavio González Mello repasa esos acontecimientos suscitados a finales de los años 30 y principios de los 40, y presenta, la obra en tres actos *Trotsky. El hombre en la encrucijada*. Para escribirla, llevó a cabo un trabajo de documentación extenso, en el cual consultó testimonios, actas, expedientes y libros sobre el magnicidio de Trotsky.

El propio autor llama a su obra un “*thriller* cubista en canciones”, en el que retoma los encuentros de Trotsky con los artistas de aquel México de hace 80 años y los vuelve personajes en su obra. De esta manera, aparecen Rivera, Kahlo –a quien llama Frieda y presenta con una hermana gemela<sup>1</sup>–, Siqueiros, Bretón, José Clemente Orozco, el poeta y escritor

---

<sup>1</sup> Este cambio de nombre a la pintora puede atribuirse a los derechos de marca que existen sobre la figura de la artista.



Salvador Novo, el dramaturgo Rodolfo Usigli y el pintor Antonio Pujol. También aparecen Sedova, Mercader, el investigador del asesinato Alfonso Quiroz Cuarón, igual que Caridad Mercader y Naum Isaákovich Eitingon –alias Kótov–, así como los revolucionarios rusos Iósif Stalin y Vladimir Lenin. El dramaturgo describe el trabajo que hizo:

De estos, y demás libros, artículos y documentos que se enlistan al final de la obra,<sup>2</sup> retomé frases de los involucrados que son dichas o cantadas, descripciones de espacios y acontecimientos, rasgos de carácter de los personajes y, en fin, un sinnúmero de detalles que contribuyeron a reconstruir y diseccionar escénicamente los eventos que condujeron al asesinato de Trotsky en su fortaleza de Coyoacán hace más de ocho décadas (González 10-11).

*Trotsky. El hombre en la encrucijada* puede considerarse una obra de teatro documental, un género del que la dramaturgia mexicana cuenta con importantes antecedentes, como *El atentado*, de Jorge Ibargüengoitia, y *Manga de Clavo*, de Juan Tovar. Este tipo de teatro permite crear nuevas perspectivas sobre acontecimientos y personajes históricos, pues “no se sitúa en el centro del acontecer, sino que adopta la posición del que observa y analiza. Con su técnica de montaje, hace resaltar detalles claros entre el caótico material de la realidad exterior” (Weiss 6). Por esta razón, el autor conserva los nombres de los personajes históricos en su obra, salvo por el de Frida Kahlo, que en el libreto se llama Frieda.

Al ritmo de las letras musicales escritas por el dramaturgo, los personajes se despliegan por el escenario como si salieran de un mural de Rivera, Siqueiros u Orozco, y nos avisan de lo inevitable: “¡Sufre León Trotsky un segundo atentado [...] ¿Con qué, con qué? ¡Dime con qué fue!” (González 24). Las canciones marcan la pauta de la narración, por ejemplo, con “Un día más con vida” el revolucionario ruso espera con cierta ansiedad el siguiente atentado, mientras que “Fue con un piolet” señala a Mercader como autor del atentado contra Trotsky (quien morirá al día siguiente).

Uno de los elementos que resalta al ver la puesta en escena es una estructura de madera que en algunas escenas simula los andamios donde Rivera pinta su mural, pero que también se convierte en la jefatura de policía, en la casa azul de Kahlo o en la casa de Trotsky. La escenografía es movable, lo que permite un juego de niveles con el espectador y con los espacios. La música, al ser en vivo, hace que algunos de los espectadores lleguen a tararear o moverse al ritmo de la misma.

---

<sup>2</sup> Esta lista de archivos y documentos que fueron consultados por el dramaturgo se pueden encontrar en el libro *Trotsky: El hombre en la encrucijada*, publicado por la Universidad Veracruzana en 2022, en las páginas de la 227 a la 221.



**Imagen 1.** *Stalin exilia a Trotsky al ritmo de una Habanera*. Junio 2023, Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz. Foto del autor.

Es a partir de la música y de los elementos de comedia/farsa en la obra, que podemos ver a un Iósif Stalin cantando y bailando al ritmo de una habanera titulada “Planeta sin visa”, mientras exilia a Trotsky y a su esposa (Ver Imagen 1), quienes llegan a México. Las primeras en recibirlo son las dos Fridas, personajes a los que el dramaturgo llama Carmen y Frieda Kahlo; se trata de una referencia a la pintura hecha por Frida Kahlo en la que presenta ambas gemelas con personalidades contrastantes. Las imágenes planteadas por el director parecieran ser fotografías o pinturas, lo que resalta mucho por el juego de colores que hay desde los vestuarios hasta de los personajes.

La escena que permite conocer el porqué del uso del mural y del nombre de la misma obra teatral se da cuando el personaje de Trotsky pide conocer el nuevo mural de Rivera titulado *El hombre controlador del universo* –antes llamado *El hombre en la encrucijada*–, que en ese momento de la obra está pintando en el palacio de Bellas Artes y que originalmente había sido planeado para estar en el Rockefeller Center. Sin embargo, ante la renuencia del mismo Rockefeller, fue destruido porque en él aparecía la cara de Lenin. Después de ello, Rivera planea pintar a Trotsky en el mural.

El uso de figuras monumentales genera un juego con el personaje de Trotsky, ya que la persecución y las noches de insomnio lo ponen a dudar sobre sus acciones: es a ritmo de un tango que unas enormes mojígangas –que representan a Charles Marx y Friedrich Engels, así como al revolucionario Vladimir Lenin– reprochan el actuar de Trotsky frente la Revolución rusa. Al compás de la música, el presidente mexicano Lázaro Cárdenas expropia el petróleo,



**Imagen 2.** *Los personajes en el escenario como si salieran de un mural.* Junio 2023, Sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz. Foto del autor.

mientras empiezan a surgir conflictos políticos entre Rivera y Trotsky. Así, los acontecimientos históricos ponen en contexto a los personajes y su forma de actuar (Ver Imagen 2).

Tras los desacuerdos políticos entre Rivera y Trotsky, Siqueiros comete el atentado fallido contra el revolucionario ruso al ritmo del tap “200 cartuchos”. En consecuencia, Siqueiros tiene que huir y el siguiente plan queda en manos de los espías Kótov, Caridad y Mercader, que para entonces ya se ha infiltrado en la casa. Tras el atentado, Quiroz entra a la investigación, movido por la similitud con la muerte de su padre. Al final, “el hombre en la encrucijada” serán tanto Trotsky como Mercader, ambos situados en el cruce de una revolución y de un asesinato que unió sus nombres para siempre en la historia del país y de los magnicidios.

Este trabajo titánico contó con la dirección de Mauricio Jiménez y la participación de la mayoría de los actores de la Compañía de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) en escena. También colaboraron el Coro de la Universidad Veracruzana, la Orquesta Universitaria de Música Popular, la Xalli Big Band y Orbis Tertius, con la interpretación de la música compuesta por Leoncio Lara y las letras de González Mello. Además, los actores ejecutaron coreografías de Xóchitl Gamboa.

*Trotsky. El hombre en la encrucijada* nos recuerda que la farsa puede ser una forma de ver con nuevos ojos hechos históricos, así como a los personajes implicados en ellos. Este musical escenifica situaciones de lo que podríamos llamar surrealismo fársico, como cuando vemos a un León Trotsky cantando con el piolet enterrado en la cabeza, o al fantasma

del Zar Nicolás II recriminando su muerte, mientras Quiroz trata de averiguar la verdadera identidad del asesino.

## Fuentes consultadas

González Mello, Flavio. *Trotsky. El hombre en la encrucijada*. México: Universidad Veracruzana, 2022.

Lugo Viñas, Ricardo. "Asesinato de Trotsky. El largo brazo de Stalin". *Relatos e historias en México*, núm. 176, 2023, pp. 42-63.

Weiss, Peter. "Notas sobre el Teatro-Documento". *Conjunto*, núm. 185, 2017, pp. 3-7. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>, consultado el 12 de junio de 2023.

## Ficha técnica:

*Compañía:* Organización Teatral de la Universidad Veracruzana

*Fecha y lugar de estreno:* 3 de junio de 2022. Sala Emilio Carballido, Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz

*Dramaturgia:* Flavio González Mello

*Dirección:* Mauricio Jiménez

*Reperto:* Selena Arizmendi - Frieda K/Ensamble, Max Madrigal - Quiroz/Ensamble, Miriam Cházaro - Caridad/Ensamble, Alba Domínguez - Novo/Ensamble, Víctor Robles - Stalin/Ensamble, Patricia Estrada - Usigli/Ensamble, Yair Gamboa - Mercader/Ensamble, Luisa Garza - Chana, Ruth Vargas - Natalia Sedova, Karem Manzur - Sylvia/Ensamble, Karina Meneses - Siqueiros/Ensamble, Gema Muñoz - Balderas/Ensamble, Carlos Ortega - Nicolás II/Ensamble, José Palacios - Eitingón/Ensamble, Freddy Palomec - Trotsky, Karla Piedra - Orozco/Ensamble, Raúl Pozos - Sánchez Salazar/Ensamble, Marco Rojas - Bretón/Ensamble, Raúl Santamaría - Diego Rivera/Ensamble, Rosalinda Ulloa - Carmen R./Ensamble.

*Ensamble:* aviador, obrero, médicos, espías, periodistas, plañideros, caridades, mercaderes y Bells-boys.

*Música:* Leoncio Lara Bon.

*Fecha y lugar de la última temporada:* 9 al 18 de junio del 2023 en la sala Emilio Carballido del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz.