

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

D O S S I E R

Teatro y prisión



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Directores: Antonio Prieto Stambaugh (Facultad de Teatro y CECDA, UV, México) y Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV, México)

Coeditoras: Gisel Amezcua (UV, México) e Indra Murillo Flores (COLMEX, México)

Coordinación técnica y de vinculación:

Verónica Herrera García (CECDA, UV)

Coordinación y asistencia editorial: Beatriz Alejandra Amante Montes (UV), Indra Kerem Cano Pérez (UV, México) y Victorial Borrás Portilla (UV, México)

Consejo Editorial

Ahtziri Molina Roldán (UV, México)

Domingo Adame Hernández (UV, México)

Elka Fediuk Walczewzka (UV, México)

Octavio Rivera Krakowska (UV, México)

Rocío Galicia Velasco (INBA, México)

Consejo Asesor

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad Autónoma Metropolitana-A, México)

André Carreira (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Estados Unidos)

Donald Frischmann (Universidad Cristiana de Texas, Estados Unidos)

Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, Estados Unidos)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)

Nel Diago (Universidad de Valencia, España)

Óscar Armando García (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Rodolfo Obregón (Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli"-INBA)

Maquetación y generación de XML: Cynthia Maribel Palomino Alarcón (Editora independiente)

Corrección de estilo: Andrea Garza Garza (CITRU-INBA)

Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: Ricardo III versión 0.3 en el Foro Shakespeare, en coordinación con la

Subsecretaría del Sistema Penitenciario para llevar al exterior de la Penitenciaría a los actores PPL, octubre 2019, CDMX

Fotografía: Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA

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:

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral>

© Universidad Veracruzana

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 16, Núm. 27, abril-septiembre 2025.

Revista semestral del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana con la participación de los Cuerpos Académicos "Teatro" y "Estudios y Comunicación de las Artes y la Cultura". Editor responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 1 86 43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: No. 04-2013-032212535000-102 versión impresa, y 04-2018-100315343100-203 versión redes de cómputo, e ISSN 1665-8728 (impreso) 2594-0953 (electrónico), ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor, México.

Revista publicada con la colaboración del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral "Rodolfo Usigli". El contenido de los textos publicados en esta revista queda bajo responsabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio, sistema y/o técnica electrónica o mecánica sin el consentimiento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el título completo y textual del artículo, el nombre del autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así como el nombre de la institución editora.

PRÓXIMAMENTE

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA



Número **71**, 2025
Ecología y naturaleza

La ecopoesía de Pacheco y Aridjis
Weselina Gacinska

Wüyāzuī
Nicté Toxqui

Delfines y pescadores: entre alianzas y rivalidades
Nataly Morales-Rincon y Eduardo Morteo

Estridentópolis: historia de una Ciudad Jardín
Fernando N. Winfiel Reyes
y Daniel R. Martí Capitanachi

Bioética ante la emergencia
Ariadna Valenz

Artistas de interiores:
Beatriz Sánchez Zurita y Erick Ocaña

Dossier: Retrato de la Naturaleza
Nobuyuki Kobayashi

@Palabrayhombre

/lapalabrayelhombreoficial

/lapalabrayelhombreoficial

Sitio web: lapalabrayelhombre.uv.mx



Índice

Presentación	
<i>Carlos Gutiérrez Bracho</i>	1
DOSSIER	
Presentación. La experiencia teatral en prisión	
<i>Cristina del Carmen Solís Reyes</i>	5
Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri	
<i>Cristina del Carmen Solís Reyes</i>	8
Escribir desde el encierro: un acto poético y de resistencia	
<i>Denise Anzures</i>	29
Teatro en prisión: para diseñar otros futuros posibles	
<i>Valeria Lemus</i>	
<i>Itari Marta</i>	48
DOCUMENTO	
La espera	
<i>Conchi León</i>	70
SECCIÓN GENERAL	
La influencia del talento y sus significados	
en la experiencia del artista escénico	
<i>Saúl Rodríguez-Luna de Velazco</i>	
<i>Fuensanta Fernández</i>	
<i>Eduardo Carpinteyro-Lara</i>	88
Vivir para escribir: explorando una nueva forma de	
escribir a través de la actuación teatral	
<i>Gina Cima Vallarin</i>	
<i>Eduardo Ernesto Mier Hughes</i>	102

El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética
Oscar Moreno Terrazas Troyo
Rosa María Gutiérrez García
Roger Ferrer Ventosa 121

RESEÑA DE LIBRO

Rebelión en el otro México: el juicio final
Amanda Macedo Macedo 138

RESEÑA DE PUESTA EN ESCENA

Mira la Luna. Un diálogo sobre la máscara
Erika Guadalupe Chanatasig 147

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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

Carlos Gutiérrez Bracho*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: cargutierrez@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v16i27.2793

Presentación

Las artes escénicas siempre se han sabido adaptar a las condiciones de cada época. La dura experiencia de la pandemia por COVID-19, que nos obligó a experimentar varios meses de confinamiento, es prueba de ello. Los artistas escénicos usaron todos los medios a su alcance para hacerse presentes y no desfallecer ante el cierre de foros y teatros, en una prueba de amor absoluto a la profesión y de llegar al público de cualquier manera en que fuera posible. Mientras, la humanidad sufría las consecuencias del encierro no sólo en nuestra psique, sino en nuestras relaciones sociales y también en nuestra corporalidad. Experimentamos, durante un tiempo, lo que es vivir en un contexto de privación de la libertad.

En esta ocasión, *Investigación Teatral* presenta un dossier sobre el teatro penitenciario, una actividad escénica que ha puesto su atención precisamente en aquellas y aquellos que, por circunstancias de su vida, han perdido la libertad. Viven un aislamiento donde la violencia física y emocional está presente de manera cotidiana.

Los trabajos del dossier demuestran cómo artistas de la escena han colaborado con personas recluidas en cárceles para crear proyectos teatrales que logran transgredir los muros de las prisiones, espacios liminales donde la vida parece degradarse. Ahí, donde las personas viven una condición de abandono, el teatro ha encontrado posibilidades de renovar la esperanza, de descubrir sus capacidades creativas y artísticas. Es ahí donde la sensibilidad humana también se encuentra a flor de piel. Estas y estos artistas han logrado que esos seres privados de su libertad física, encuentren una libertad creativa y creadora, una libertad también emocional que comparten con entusiasmo. Consiguieron, incluso, que salieran –aunque fuera temporalmente– del encierro carcelario, para experimentar la experiencia escénica en foros teatrales profesionales.

Esta tarea es siempre desafiante y siempre cuesta arriba. Hoy, los muros vuelven a ins-taurarse y quienes tienen el turno de tomar decisiones burocráticas insisten en confinar a

piedra y lodo a las reclusas y reclusos. Decimos esto porque al cierre de este número una nota publicada en periódico mexicano *El Universal* anuncia la desaparición de la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare, “tras obstaculizaciones” y “desinterés del gobierno hacia la cultura como herramienta de transformación social” (Quezada, 2025, s/p). Esto, según señala el texto, debido al cambio de administración de la Secretaría de Seguridad Ciudadana en la Ciudad de México.

El proyecto, subraya Itari Marta, directora del Foro Shakespeare y creadora de la Compañía de Teatro Penitenciario, era autogestivo gracias a donativos y apoyos en especie. “Una de las razones más absurdas que les dieron las autoridades para no continuar fue que la Compañía de Teatro Penitenciario sólo atendía al 3.25% de la población del penal de Santa Martha Acatitla. Eran procesos, se explica en el comunicado, en los que sólo podían atender a grupos focalizados, porque lo prioritario es cambiar los paradigmas de los internos” (Quezada, 2025, s/p).

Como podrá leerse en las páginas del dossier, quienes impulsan el teatro penitenciario han buscado –y seguramente lo seguirán haciendo– devolver una condición humana digna a quienes parecen haberla perdido. Con ello, hacer que las presas y los presos se reconozcan como personas sensibles, empáticas y valiosas para las sociedades. El testimonio que Valeria Lemus y la misma Itari Marta nos ofrecen en este número de *Investigación teatral*, es prueba fehaciente de ello.

El dossier abre con un texto de Cristina del C. Solís Reyes (quien fue la coordinadora de la sección temática), titulado “Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri”, en el que da cuenta de cómo las prácticas escénicas en espacios de privación de la libertad tienen más de un siglo de existencia en México.

Denise Anzures, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, escribe sobre lo que ha significado para las personas privadas de su libertad descubrir la dramaturgia y, a partir de ello, redescubrir su capacidad para imaginar, para ser presencias. No se trata, dice Anzures, de programas de rehabilitación social, sino una invitación para la exploración, para escribir desde la vulnerabilidad y la violencia que se ejerce desde el modelo carcelario imperante. Es reconocer, asimismo, la intensa vida interior de quienes se encuentran de ese otro lado de los muros.

Como cierre del dossier, publicamos *La espera*, un texto escrito por la dramaturga y directora yucateca Conchi León, basada en testimonios reales de los reclusos Javier Cruz, Ismael Corona, Héctor Maldonado y Feliciano Mares. Obra que fue dirigida por la propia León y presentada por la Compañía de Teatro Penitenciario en el Centro Cultural Helénico y en el Foro Shakespeare, en la CDMX.

Desde otra frontera y como parte de la sección miscelánea de *Investigación Teatral*, Oscar Moreno Terrazas, de la Universidad Autónoma de Nuevo León, propone una reflexión

teórica que también busca irrumpir fronteras. Así, entrelaza la teoría hermética de Wouter Hanegraff con las teorías teatrales de Antonin Artaud y Jerzy Grotowski, a partir de quienes desarrolla la pregunta sobre lo que hace que un actor sea capaz de alcanzar un estado “divino”, de conexión consigo mismo e incluso con fuerzas más allá de lo visible.

“Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral” es el texto que escribieron Gina Cima y Eduardo Mier Hughes, este último de la Universidad Veracruzana, donde exploran la técnica vivencial de actuación no solo para actores sino también para dramaturgos y novelistas. Para ellos, los escritores, como hacen las actrices y los actores, deberían de crear personajes teatrales vivos para escribir sus textos literarios. Ello, aseguran, ayudaría a plasmar las sutilezas del carácter del personaje tanto en las palabras elegidas para su lenguaje, así como en las pausas y gestos sugeridos.

Por su parte, los investigadores Saúl Rodríguez-Luna de Velazco, Fuensanta Fernández y Eduardo Carpinteyro-Lara, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, problematizan el concepto “talento” para explorar nuevas formas de entender la actividad, profesionalidad y habilidades de los artistas escénicos. Proponen, además, eliminar la noción de “talento” en las artes en general para buscar nuevas miradas sobre el quehacer artístico —esencialmente el escénico— desde una perspectiva transdisciplinaria.

Cerramos este número con dos reseñas a cargo de Amanda Macedo y Guadalupe Chantatisig, respectivamente. La primera es sobre el libro *Rebelión en el otro México: el juicio final*, de Adela Goldberg, que aborda un performance “pirotécnico” que tuvo lugar en un barrio de Chicago, EEUU. La otra reseña es sobre la puesta en escena *Mira la luna. Un diálogo sobre la máscara*, espectáculo de la actriz Adriana Duch, en homenaje al artista Jean-Marie Binoche, quien propuso un método de exploración de la máscara teatral.

El equipo editorial de *Investigación Teatral* agradece el paso por este proyecto de nuestra coeditora Gisel Amezcua, quien contribuyó con su talento y esfuerzo a que esta publicación creciera enormemente en impacto internacional, así como a Indra Cano, quien de manera desinteresada apoyó a cuidar la calidad de los trabajos que aquí ofrecemos. A la vez, damos la bienvenida a Indra Murillo Flores como nueva coeditora de la revista, habiendo colaborado con nosotros años antes asistiendo en labores de revisión de textos.

Fuentes consultadas

Quezada, José (2025, 11 de abril). Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare desaparece tras obstaculizaciones. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/compania-de-teatro-penitenciario-del-foro-shakespeare-desaparece-tras-obstaculizaciones/>

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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 experiencia teatral en prisión

Cristina del Carmen Solís Reyes*

* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,
México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3617-6822>

e-mail: cris.solrey@gmail.com

Doi: 10.25009/it.v16i27.2799

La experiencia teatral en prisión

Gracias a cada uno de los textos presentados en este dossier, es posible profundizar en el conocimiento de la práctica teatral en contextos carcelarios en México. Aunque la reflexión se centra principalmente en casos y prácticas de la Ciudad de México, cada escrito refleja experiencias diversas desde el análisis, el estudio de casos específicos y la investigación, mismos que enriquecen la actividad en otras regiones de nuestro país. En este dossier se presentan perspectivas y posturas que recogen testimonios, historias y metodologías empleadas en el trabajo escénico con personas privadas de su libertad.

El crecimiento de la actividad teatral en las prisiones mexicanas ha permitido que, tanto la institución carcelaria como creadores, creadoras, talleristas y otros actores, reconozcan esta acción como un avance significativo en términos de acceso democrático a los bienes culturales. Sin embargo, al profundizar en las dinámicas cotidianas de las cárceles, surge la necesidad de cuestionar si es posible garantizar un acceso de este tipo en contextos carcelarios en México. Las posibles respuestas exigen reflexiones profundas fundamentadas en interrogantes como ¿quiénes son aquellas personas que, en palabras de Denise Anzures (2021), “han encontrado en la escritura y en la representación una posibilidad, una vía de reflexión personal y colectiva que alcanza en el drama su sentido”? (p. 4).

La cárcel es “un espacio más de violencia estructural que marca los cuerpos y las mentes de hombres y mujeres pobres y racializados” (Hernández, 2017). Por lo que cada texto incluido aquí constituye una pieza clave para comprender los diversos esfuerzos escénicos realizados en prisiones mexicanas y dotados de una complejidad particular. A través de aproximaciones históricas, analíticas y testimoniales, se reconocen metodologías, modelos y procesos implementados en contextos de privación de la libertad.

Estas páginas buscan sumar voces, reflexiones, estudios y análisis desde diferentes trincheras. El propósito es visibilizar el esfuerzo, las ideas y la creatividad de quienes se encuentran privados de su libertad, así como de aquellos que comparten y enriquecen estos procesos desde la creación en libertad. Este conjunto de reflexiones, análisis y testimonios ofrecen detalles que nos acercan a estructurar una visión más completa y profunda de lo que implica y representa la experiencia teatral en prisión.

Fuentes consultadas

- Anzures, Denise. (2011). La escena liberadora [Prólogo]. En *Libertad entre muros: Premio Teatro Penitenciario 2007-2009* (1ª ed.). Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Seguridad Pública.
- Hernández, Castillo, R. Aída. (2017). Introducción. En R. Aída Hernández Castillo (Coord.), *Resistencia penitenciarias: Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 9-25). Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas; Colectiva Editorial Hermanas en la Sombra; Libera; Editor Juan Pablos.

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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.



Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri

Cristina del Carmen Solís Reyes*

* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,
México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3617-6822>

e-mail: cris.solrey@gmail.com

Recibido: 14 de noviembre de 2024

Aceptado: 23 de enero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2794

Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri

Resumen

Hablar de actividades y prácticas artísticas en los espacios de reclusión mexicanos implica el reconocimiento de más de un siglo de labores legislativas y de acciones. Éstas hoy permiten la presencia de creadores, creadoras, colectivos, asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales, así como instituciones educativas y de gobierno que trabajan de manera constante con el fin de brindar a las personas privadas de su libertad alternativas de recreación, formación y trabajo. También funcionan como espacios de denuncia y demanda a través de las artes. Con el fin de abonar a la comprensión de los procesos contemporáneos, este ensayo muestra una de las primeras prácticas escénicas en un contexto de privación de la libertad en la historia del México contemporáneo.

Palabras clave: Cárcel preventiva, Ciudad de México, rehabilitación de procesados; teatro experimental; reintegración; libertad; teatro en contextos de privación de la libertad.

The Dawn of Experimental Theatre at Lecumberri Prison

Abstract

Understanding artistic activity in Mexican penal institutions means recognizing more than a century of legislative work and actions that today allow for the presence of creators, collectives, civil associations and non-governmental organizations, as well as educational and governmental institutions that are constantly working to provide alternatives for recreation, education, and work through the arts for those deprived of their liberty. In order to contribute to the understanding of contemporary processes, this essay presents one of the first scenic practices in the context of deprivation of liberty.

Keywords: Pretrial detention, Mexico City, rehabilitation; experimental theater; reintegration; freedom; theater in contexts of deprivation of liberty.

Los albores del teatro experimental en la cárcel de Lecumberri

El presente artículo es parte de una investigación mayor titulada “Tras rejas y bambalinas: una aproximación histórica y regional a la experiencia del teatro con y para personas privadas de su libertad en México”. En ella, a partir del análisis histórico, entrevistas etnográficas y revisión de fuentes tanto bibliográficas como hemerográficas, se plantea un acercamiento crítico a esta práctica escénica y sus participantes.

En las siguientes líneas se expone una revisión histórica del surgimiento del quehacer teatral en una de las principales prisiones mexicanas: la cárcel preventiva de la Ciudad de México, popularmente conocida como Lecumberri. En este lugar, hacia finales de la década de 1950, se consolidó un grupo, poco estudiado, de teatro experimental.

Para comprender plenamente la actividad teatral en Lecumberri y sus repercusiones en el sistema penitenciario mexicano contemporáneo, se presentan los pormenores de la readaptación –hoy reinserción– social en México, la cual, desde 1917, se basa en el trabajo y la educación. Gracias al abordaje de la educación más allá de la alfabetización, han sido posibles las actividades artísticas, la asistencia a eventos culturales y la participación en charlas y conferencias en los espacios carcelarios nacionales.

La exposición y análisis del tema que atañe a este texto continúa hacia la descripción de las generalidades de la prisión, poniendo especial énfasis en los años en que el general Carlos Martín del Campo estuvo a cargo de la dirección del recinto. En dicho periodo, creó e impulsó el programa “Rehabilitación de procesados”, dando lugar a la conformación de un nutrido grupo de teatro. Éste contó con la asesoría de Seki Sano y Fernando Wagner; durante 15 meses fue liderado por Álvaro Mutis y, además, tuvo a David Alfaro Siqueiros como escenógrafo. El estudio de este acontecimiento abona a la historiografía del quehacer

teatral en las prisiones mexicanas.¹ Por último, se plantea una serie de cuestionamientos que permiten profundizar en la relación entre las iniciativas llevadas a cabo en Lecumberri y sus repercusiones en las cárceles mexicanas contemporáneas. Esta perspectiva da lugar a un análisis crítico que eslabona la historia y la situación actual del teatro con y para personas privadas de su libertad.

En Lecumberri, estas prácticas artísticas proporcionaron a los internos un espacio de reflexión a través del drama, como se evidenció en las producciones que ahí nacieron. Actualmente, para las personas privadas de su libertad, el teatro “se ha vuelto indispensable para quienes lo ejercen como forma de vida y modo de expresión. Los internos han encontrado un desafío para crecer a través del arte, una vía de reflexión personal y colectiva que alcanza en el drama su sentido” (Anzures, 2011, p. 13).

Ahora es posible hablar de un número mayor de proyectos que “buscan dignificar el espacio penitenciario construyendo pequeños nichos de saberes, que abonen a la sororidad y la consolidación de un sentido de comunidad en instituciones que promueven la desconfianza, la violencia y el individualismo” (Hernández, 2017, p. 13). Las décadas de 1960 y 1970 transformaron la cotidianidad carcelaria en América Latina gracias a los ideales de una sociedad activa, cargada de compromisos sociales que impulsaron el surgimiento de prácticas políticas, epistémicas y éticas de concientización, todas éstas expuestas en las obras de autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Franz Hinkelammert, Leonidas Proaño, Paulo Freire, Orlando Fals Borda, Guillermo Bonfil Batalla, Pablo González Casanova y Silvia Rivera Cusicanqui, entre otros.

Aunado a lo anterior, es importante tener en consideración los procesos sociales y artísticos que atravesaron América Latina durante la primera mitad del siglo xx. Esta historia llevó al nacimiento y la consolidación de un teatro dotado de compromiso social; como ejemplo, basta pensar en el teatro popular, el teatro del oprimido y el teatro comunitario. Todos ellos, sin duda alguna, han permitido la emergencia del teatro en contextos carcelarios.

En palabras de Augusto Boal (1989), para el teatro no hay fronteras ni espacios definidos, por lo que tampoco hay perfiles que determinen quién puede o no hacer teatro. Lo que sí resulta claro es la carga transformadora que tiene y la manera en que se materializa: a través de distintas técnicas y ejercicios teatrales que generan un resultado tangible y no utópico. Por su parte, Catherine Walsh (2018) habla de la necesidad de reconocer “la subjetividad e historicidad siempre presente en lo cultural” (pp. 25-26) y resalta la importancia de distinguir las subjetividades culturales, lo cual está en con-

¹ Ver Anzures (2016), Comisarenco (2017), Gobierno de México (s.f.), López Cedillo (2017), Macías Sánchez (2014, 2020), Medina (2019), Vázquez (2013) y Memórica-AGN (s.f.).

cordancia, como se verá más adelante, con las prácticas teatrales en las prisiones mexicanas, espacios donde el arte permite conectar historias individuales con dinámicas sociales y políticas mucho más amplias.

Seki Sano, previo y durante su estancia en México, mantuvo un compromiso constante con el teatro y la emancipación social. El teatro popular fue el medio que utilizó para eliminar la opresión, el sufrimiento y la ignorancia. Sano destacó la función social del teatro y la capacidad de éste para educar a las personas (Tanaka, 1994). Por otro lado, Freire cuestionó, analizó y dio alternativas para resistir y transformar la reproducción de un sistema de opresión, regido por clases dominantes y clases dominadas, en el que las primeras deshumanizan a las segundas. Los postulados de *La pedagogía del oprimido* se basan en la voz del pueblo en lucha permanente, en busca de recuperar su humanidad, y en ellos se identifica la pedagogía como un instrumento de empoderamiento para los oprimidos (Freire, 2022). Dicha visión resuena con el teatro en contextos de privación de la libertad, el cual brinda a quienes lo practican una plataforma para la introspección, la reflexión, sociabilidad y en algunos casos el cambio.

Llama la atención que Ruth Villanueva (2019), en la presentación a su obra *Teatro penitenciario*, reconoce como parte de los antecedentes de esta disciplina la pedagogía del oprimido de Freire, así como los ejercicios escénicos de Boal y su teatro del oprimido. Villanueva (2019) define el teatro penitenciario como aquel que “no da respuestas, sino ayuda a las personas privadas de su libertad a encontrar sus propias respuestas, al encontrarse frente a diferentes espejos” (p. 12). Jorge Correa (2017) lo caracteriza como “una ventana hacia afuera desde la prisión y a la vez, una visión hacia sí mismo que permite un replanteamiento de vida” (p. 21). Por su parte, la Compañía de Teatro Penitenciario (2018) del Foro Shakespeare aborda “la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en [el] teatro”.

Es común nombrar como “teatro penitenciario” a la práctica teatral en espacios de privación de la libertad. Sin embargo, hoy se pone en discusión dicho término, pues parece incongruente que una forma de teatro que busca la transformación, prevención, reconciliación e introspección de la persona privada de su libertad se ciña a la idea de pena. De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, el término “penitenciario” se refiere a lo “perteneciente o relativo a la penitenciaría o penal” (Real Academia Española, s.f.). Por lo tanto, se encuentra vinculado directamente con la pena de prisión y con todas aquellas penas relacionadas con las violencias que se viven dentro de las cárceles mexicanas: racismo, discriminación, torturas, hacinamiento, abusos, entre otros.

Actualmente, existen más grupos, colectivos y académicos que buscan una taxonomía que sea humana, antihegemónica, decolonial y dignificante para el quehacer teatral en sitios de privación de la libertad. Esto, mediante trabajos que se comprometen con la digni-

ficación de los espacios carcelarios, intentando borrar los muros simbólicos de violencia, discriminación, falta de oportunidades y corrupción. El propósito es alejarse de la idea de lo penitenciario y de la visión foucaultiana de la prisión como “la maquinaria más poderosa para imponer una nueva forma al individuo pervertido; mediante la coacción de una educación total” (Foucault, 2020, p. 271).

La postura de Foucault contrasta con las iniciativas teatrales en las prisiones mexicanas, que buscan dar alternativas de vida y convivencia a las personas privadas de su libertad mediante la expresión artística en lugar de la imposición disciplinaria. Por lo tanto, al atender la denominación es posible resignificar la práctica teatral al interior de las prisiones mexicanas y reconocerla como un medio de resistencia para creadores y creadoras, actores, actrices y dramaturgos que se encuentran privados de la libertad, dignificando su labor y alejándoles de eso que viven diariamente: la penitencia.

La pena y Lecumberri

Desde 1917 se sentaron las bases del sistema penitenciario nacional en el artículo 18 constitucional. En el texto del artículo, destacan el trabajo y la educación como las principales herramientas para alcanzar, en ese entonces, la readaptación social de los delincuentes. En años más recientes, se sumó el deporte, la salud y el cumplimiento de los derechos humanos.

Así, desde principios del siglo xx, las actividades artísticas se encuentran amalgamadas a los programas educativos en las prisiones mexicanas.

De acuerdo con las legislaciones en términos penitenciarios, la educación en las prisiones va más allá de la instrucción académica, ya que busca lograr resultados de mayor provecho, como la reincorporación a la vida común del recluso y reducir las posibilidades de reincidencia. Para lograrlo, se incluyen actividades como la asistencia a conferencias, actos culturales, eventos artísticos y deportivos; se espera que éstos influyan en la sociabilidad de los reclusos, además de que los doten de conocimientos sobre sus derechos y obligaciones (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017).

Las penas en las cárceles mexicanas han sido motivo de curiosidad entre la sociedad y objeto de estudio entre la comunidad académica. Lecumberri ha sido la cárcel más importante en la historia de la Ciudad de México por diversos motivos; destacan los relatos sobre lo vivido en su interior, el mote que se le asignó –El Palacio Negro–, su relación con la historia reciente de nuestro país, así como los presos famosos que estuvieron ahí albergados. Como bien señala Graciela Flores (2023), “desde el ladrón común, que purgaba sólo algunos meses en prisión, hasta asesinos famosos, como Gregorio Cárdenas, y célebres capos del narcotráfico internacional, como Alberto Sicilia Falcón y Carlos Kiriakides” (p. 40). A

esta lista, también se pueden agregar los líderes del movimiento ferrocarrilero, Valentín Campa y Demetrio Vallejo; los presos políticos del movimiento estudiantil de 1968, y los artistas que retrataron y transformaron la cotidianidad en las celdas del Palacio Negro, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano, José Revueltas y José Agustín.

Con el inicio del siglo xx, la ola de modernización y las políticas impulsadas por Porfirio Díaz, entonces presidente de México, fue inaugurada la Penitenciaría de la Ciudad de México, histórica y popularmente conocida como Lecumberri. El inmueble representó una oportunidad para dejar en el pasado los nulos resultados y pésimas vivencias albergadas en las viejas cárceles. Sergio García Ramírez (1979), quien fue el último director de la penitenciaría, expuso:

La cárcel quedó circundada por alta muralla, interrumpida a trechos con pequeños torreones de vigilancia, sin zonas verdes ni campos deportivos ni superficies de recreo, con largas y rectas galerías que en dos pisos agrupaban la sucesión de celdas destinadas a ocupantes solitarios, forradas con planchas de acero, cerradas por puertas metálicas espesas y seguras, cuya mirilla, operada desde fuera, permitía al vigilante observar la presencia del cautivo, inquirir sobre su estado, hacerle llegar objetos diversos y examinar sus movimientos. Contaba cada celda con un camastro y con servicio sanitario, y todas las de un mismo piso y costado podían ser cerradas con una barra de acero (p. 18).

Durante sus primeros diez años de vida, Lecumberri fue una prisión modelo. Una de las mejores de América y un ejemplo a seguir en los estados mexicanos. En términos arquitectónicos se destacó por seguir los principios del esquema del panóptico propuesto por Jeremías Bentham. Mientras que, en lo cotidiano, las actividades laborales y escolares fueron el eje central desde antes de su apertura.

Desde luego la Penitenciaría quedará provista de diferente especie de talleres para el trabajo de los reos, que servirán no sólo para que estos se regeneren y al salir de la prisión cuenten con un elemento honrado de vida, sino para el fin más positivo y justo de que la labor de los criminales contribuya también al mantenimiento de los mismos (Sánchez, 1897, como se cita en Figueroa Viruega y Rodríguez Licea, 2017, p. 110).

Entre 1916 y 1917, los legisladores encargados de dar vida a la nueva Constitución Federal advertían sobre el estado del sistema penitenciario nacional, así como de dos de las principales prisiones de la Ciudad de México: la cárcel de Belén y la Penitenciaría. Al primero lo describieron como una caricatura ridícula, mientras que sobre los recintos aludieron a

la sobrepoblación que existía en ellos, lo que generó un estado de conmoción por la situación que vivían las personas ahí reclusas. Durante sus discusiones y dictámenes, como se puede ver en el *Diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917*, Lecumberri fue caracterizada como “fatal, infernal, detestable, que merezca que se destruya, aunque se pierdan los millones que se gastaron [...]” (Marván, 2005, p. 791).

Tanto el inmueble como las dinámicas cotidianas sufrieron con el pasar de los años. La sobrepoblación, la falta de recursos, el desinterés de las autoridades, así como el cierre y el traslado de los presos de la cárcel de Belén deterioraron significativamente el recinto. Existieron dos momentos clave en términos de la composición y dinámicas acaecidas allí. El primero fue la acogida de los presos de la cárcel de Belén, hecho que implicó un número significativo de ampliaciones y reformas. Lecumberri se convirtió en cárcel general y preventiva a la vez, donde convergían tanto sentenciados como procesados, lo que provocó que los medios de tratamiento también se diversificaran. De acuerdo con el artículo 18 constitucional, desde 1917 ha sido fundamental considerar la separación de procesados y sentenciados. Los primeros no cuentan con una sentencia dictada, es decir, se hallan sujetos a juicio, mientras que los segundos se encuentran ya condenados a pena privativa de la libertad; por lo tanto, deben ser castigados, sancionados y punidos, convirtiendo así al régimen penitenciario en un planteamiento de los intereses del individuo frente a las urgencias de la defensa social (García, 1975). A su vez deben ser rehabilitados para su cabal regreso a la sociedad.

Con la inauguración de la nueva Penitenciaría de la Ciudad de México, Lecumberri se convirtió en cárcel preventiva. Este hecho fue crucial con relación a los mecanismos de redención, pues ya sólo albergaba reclusos procesados. Esta información será fundamental para comprender la importancia del proyecto del general Carlos Martín del Campo, la educación y la conformación del grupo experimental de teatro en Lecumberri.

Para Michel Foucault, la prisión es un aparato disciplinario exhaustivo, ya que debe ocuparse de todos los aspectos del individuo: educación física, aptitud para el trabajo, conducta cotidiana, actitud moral. Por lo tanto, más que la escuela o el ejército, la prisión es omnidisciplinaria. En el caso mexicano, vale la pena cuestionar el alcance, pertinencia y permanencia de los métodos para transformar la conciencia y, por ende, los comportamientos de los presos. Existen distintas fuentes que abordan la importancia de la educación y de las actividades laborales dentro de los espacios de reclusión en México desde mediados del siglo XIX.

En términos generales, algunos discursos y legislaciones penitenciarias se han transformado en acciones, con el fin de dar un mejor tratamiento a las personas en reclusión, y a su vez disminuir los índices de delincuencia en el país. No se puede pasar por alto el hecho de que cada legislación, acción y tratamiento de regeneración, rehabilitación,

readaptación o reinserción social ha respondido a un proyecto político con repercusiones económicas y sociales. Emilio Portes Gil aludía a “tres potros brutos de muy difícil manejo [...]”. Esos potros eran: el ‘partido’, el ‘Museo’ y la ‘Penitenciaría’”, es decir, el Partido Revolucionario Institucional, el Museo de Antropología e Historia y el Palacio de Lecumberri (Flores, 2023, p. 46), recintos caracterizados por una fuerte injerencia social, política e ideológica.

David Alfaro Siqueiros convirtió su celda en oficina para escuchar y dar forma a las protestas de los presos. Bárbara, habitante de la crujía J, expresó: “Señor Siqueiros, una cosa es el mal que Dios nos ha dado y otra cosa es que con nosotros violen la Constitución” (Scherer, 1996, p. 55). De ahí nació un documento con 70 peticiones para David Pérez Rulfo, entonces director de la prisión. Esto es sólo un ejemplo de lo que en Lecumberri llegó a suceder y se gestó en el pensamiento y manos de hombres como Siqueiros, quien asumió la cárcel como un campo de batalla (Scherer, 1996). Es posible decir que lo que hoy se vive en los espacios carcelarios mexicanos es gracias a una serie de iniciativas y procesos sociales, políticos y de pensamiento, iniciados durante la primera mitad del siglo xx.

El teatro y Lecumberri

Hasta ahora, se han expuesto de manera sucinta los objetivos que las autoridades han planteado, en distintos momentos, con relación a la pena de prisión. Sin embargo, ¿qué pasa con las personas que deben vivirla?, ¿cómo han logrado atravesar ese cúmulo de penas? Existe un estado comúnmente conocido, en la jerga canera, como el *carcelazo*. El golpe de la realidad tras las rejas, el peso de la privación de la libertad, el darse cuenta de que la libertad no está al cruzar la puerta, la dependencia de otro u otros para poder salir de la prisión. Las actividades laborales, educativas, artísticas y deportivas en las prisiones, además de ayudar a la readaptación social de las personas privadas de su libertad, pueden ser un posible antídoto ante el *carcelazo*.

Siqueiros decía que “la vida en prisión es la negación de la vida. Es la inutilidad de las piernas, de los brazos, de los pulmones, de las pasiones que allí quedan muertas. Es el abrazo a un maniquí, el río sin murmullo, el trópico sin sol, el muñón” (Scherer, 1996, p. 56). Por su parte, Álvaro Mutis habló del *carcelazo* como el momento en que la reclusión cae encima, con todos sus muros, rejas, presos, miserias, acompañados de un terrible estado de ánimo y una total desesperanza. “Es como cuando se hunde uno en el agua y busca desesperado salir a la superficie para respirar; todos los sentidos, todas las fuerzas se concentran en eso tan ilusorio y que se hace cada día más imposible y extraño ¡salir!” (Poniatowska, 1997, p. 33).

Encontrar una forma de sobrevivir al encierro no es cosa menor y el arte en sus distintas vertientes ha sido elemento clave para abonar a la distracción, al desahogo, a la recreación, a la voz y al disfrute. En distintos momentos se encuentran ejemplos de lo anterior, tal es el caso que menciona Pablo Piccato (2010) en su obra *Ciudad de sospechosos*:

Prisionera desde 1897, María Villa, La Chiquita, finalmente encontró una distracción en 1900, cuando se le permitió adquirir una guitarra y una mandolina. María escribió en su diario, “parece que Dios me ha mandado la conformidad” (p. 309).

Durante los cuatro años que Siqueiros estuvo en la cárcel su labor artística no cesó, esto gracias al apoyo del entonces director de la cárcel preventiva, el general Carlos Martín del Campo. El 16 de abril de 1958, éste asumió el puesto como director de la cárcel preventiva de la Ciudad de México con 3100 elementos sujetos a procesos. El exmilitar maderista, quien ha sido poco estudiado en la historiografía nacional, se destacó por su compromiso con la rehabilitación de las personas en reclusión, mediante un programa que atacó la ociosidad por diversas vías. En palabras del general:

La ociosidad o falta de ocupación es causante de tan serias irregularidades, en que no eran ajenos los juegos de azar, se inició una organización tendiente a mantener en actividad a la población, dando preferencia al personal analfabeta para aumentar la labor de alfabetización así como deportes y ejercicios, toda vez que la Dirección del Penal tenía su misión, sin ingerencia [sic] alguna en los trabajos, cuya atención estaba a cargo de un jefe de talleres (Martín del Campo, 1963, p. 22).

En términos de rehabilitación social, el general implementó el proyecto denominado “Rehabilitación desde procesados”, el cual buscaba generar oportunidades reales para la reintegración de los delincuentes a la sociedad, tal y como se había planteado desde décadas atrás en las leyes mexicanas. Sin embargo, la diferencia entre los años previos y lo propuesto por Martín del Campo radicó en reconocer a los reclusos como personas con potencial, cuyo alcance debía ponerse en la educación, la cultura y el trabajo retribuido para dejar de ser vistos como personas llenas de odio que debían ser transformadas o regeneradas. “Era ejemplar [...] la humanidad de este hombre y el ojo para escoger a la gente son únicos. En cada crujía, el mayor era la autoridad máxima. Martín del Campo sabía ganarse la confianza de los presos y manejar situaciones que ningún estadista habría podido sacar adelante” (Poniatowska, 1997, p. 36).

Entre los hombres escogidos por el general, se encontraba el colombiano Álvaro Mutis, quien llegó a ser reconocido por los demás reclusos como el Mayor por haber estado a car-

go de la crujía H, la cual estaba destinada para que los recién llegados al recinto pasaran su primera noche. Mutis les recibía y se encargaba de asignarles una celda; para ello debía establecer un primer contacto mediante el cual reconocía la situación emocional de cada recién llegado: deprimido, desorientado, desesperado. Fue durante sus 15 meses de reclusión que encontró en el teatro y la escritura una forma para hacer frente a los carcelazos. Álvaro Mutis fue pieza clave para llevar a cabo el proyecto “Rehabilitación desde procesados” mediante el cual se buscaba

la implantación de la cultural, el trabajo, el deporte y el arte en sus diversas manifestaciones, con el propósito, no sólo de hacer más llevadera la vida sino de cubrir fallas localizadas, como el analfabetismo y el desconocimiento de oficios que les proporcionen un medio honesto de vida, valorando su aprendizaje de manera que se sientan estimulados en forma de provocar el interés por cultivarse, pero alcanzando las mejores calificaciones y de asegurar la calidad apreciativa de su trabajo en cualesquiera otra actividad industrial, artística o deportiva, con lo cual se les ayuda para el futuro y se cubrirán las fallas encontradas al ingresar (Martín del Campo, 1963b, p. 13).

Para Carlos Martín del Campo, el proceso de readaptación social debía iniciarse previamente a que la sentencia les fuera dictada. Como se mencionó en páginas anteriores, esta acción no se consideraba en la ley, ya que las actividades laborales y educativas que se llevaban y se llevan a cabo en las prisiones mexicanas están enfocadas en las personas sentenciadas. De aquí la particularidad y relevancia del proyecto citado.

Gracias a dicha iniciativa, hacia 1959 se organizó de manera formal el grupo de teatro experimental de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, lo que dio lugar a la práctica de ejercicios de escritura, actuación y creación de escenografía. El grupo de teatro contó con la asesoría de profesionales como Seki Sano, Fernando Wagner, Ricardo Villegas, Eduardo Ramírez Villamizar. Éste último fue testigo de los vestuarios que se elaboraron con cobijas, sábanas y colchas remendadas que, de acuerdo con Mutis, en escena tenían una cualidad muy misteriosa y para su coterráneo eran muy bellos.

Sobre la visita de Seki Sano, Mutis describió que lo veía emocionado ante la oportunidad de orientarles para llevar a cabo la obra, mientras que “a los muchachos los llenó de entusiasmo la visita del maestro” (Poniatowska, 1997, p. 99). Hablar de Seki Sano es hablar de una de las más importantes influencias internacionales en la conformación de la escena nacional durante las primeras décadas del siglo xx. Como bien señaló Luis Mario Moncada (2011), el arribo de Sano a nuestro país constituyó un parteaguas para la instauración de una nueva escuela de actuación, además de que la relación entre sus ideales políticos, la realidad mexicana y su postura sobre el teatro dieron lugar a reflexiones profundas sobre

la opresión humana. Como bien se sabe, empuñó el teatro como agente de transformación social, de ahí que su quehacer teatral sea reconocido por su compromiso, su dedicación al pueblo y a la emancipación de los seres humanos (Tanaka, 1994).

De estas visitas, es posible deducir que la actividad artística y teatral en Lecumberri tuvo eco más allá de sus muros. El proyecto de Martín del Campo, en conjunción con los artistas que ahí estuvieron reclusos, dio lugar a un espacio particular de creación y encuentro.

El Cochambres

Como ya se mencionó, Álvaro Mutis estuvo al frente del grupo de teatro experimental durante los 15 meses de su reclusión. En ese tiempo y gracias a su dirección, se llevó a escena la obra titulada *El Cochambres*, inspirada en la historia de uno de los hombres con los que compartía la cárcel. En palabras de quien fuera una de sus amigas más cercanas durante su estancia en el Palacio Negro, Elena Poniatowska (1997):

La montó, preparó a cada actor. Ninguno había subido antes a escenario alguno, Mutis tuvo que representar cada una de las partes, una, dos, diez, cien veces hasta que el titular del papel se la aprendiera. Dedicó a este trabajo lo mejor de sus energías y de su tiempo [...] (pp. 47-48).

Demostró así su dedicación a la práctica teatral en Lecumberri. Entre los hombres que Mutis acompañó al escenario estuvieron: Pedro Espinosa Valdés, Chucho Sánchez García, Víctor Pacheco Tejada, Manuel Mendoza Coter, Roberto Gómez Godínez, Dionisio Encinas, Di Puglia, *el Ford*, *el Tin Tan*, *el Tiliches*, Luis Almanza, *el Salto*, *el Garnachas*, Pedro *el de la Tienda*; además, los ferrocarrileros Alberto Lumbreras, a quien describía como fuerte y estable como una roca, Gilberto Rojo Robes y Demetrio Vallejo, el hijo de don Filomeno Mata, y Zuno Arce (Poniatowska, 1997). Todos ellos compañeros de prisión, pero también hombres que Mutis reconoció como actores, protagonistas de una labor “emocionante y con sorpresas realmente deliciosas” (Poniatowska, 1997, p. 70). Para el colombiano, los ferrocarrileros fueron hombres de un valor enorme, en quienes descubrió virtudes nacionales que parecerían sacadas de algún mito; estaban también los más jóvenes, como aquel muchacho que se dormía en escena con el cigarro de marihuana en el bolsillo; un señor que pintaba desnudos femeninos con fondos como el Partenón, flores y mariposas; uno más que describía versos; mientras que el protagonista de la obra fue un peluquero descrito como la mezcla de Charles Chaplin, Stan Laurel y Cristo de Cranach (Poniatowska, 1997).

Todos, llenos de una buena voluntad inagotable, misma que provocaba que pasara desapercibida la parquedad de medios con los que contaban. Aquí vale la pena replicar la pregunta de Mutis a Elena: ¿quieres saber sobre qué trata la obra? *El Cochambres* es la historia de un recluso que

llevaba dos años y medio preso por haberse acostado, después de una larga visita a la pulquería, sobre quince margaritas en un parque público. Su delito tiene el delicioso nombre de daño en propiedad del Estado y su abogado, de oficio naturalmente, olvidó pedir apelación de la sentencia y aquí purgó sus dos largos años y medio el pobre Cochambres. Arreglaba los zapatos en el taller de zapatería de la Cárcel y ahora está en Iztapalapa, esperando la libertad de un momento a otro (Poniatowska, 1997, p. 67).

El autor de *El Cochambres* fue el licenciado Rolando Rueda de León, escritor ocasional y abogado de oficio. De acuerdo con Mutis, la obra iba más allá del relato del hombre que se durmió sobre las flores, fue también una comedia sobre la vida en Lecumberri. Rueda de León escribió primero un cuento basado en el caso del Cochambres, el cual encontró archivado en los ficheros de la Penitenciaría. Posteriormente, creó la obra (Poniatowska, 1959).

La palabra *cochambre* hace alusión a la suciedad o la porquería. Rolando Rueda de León conoció al Cochambres, quien olía a pulque trasnochado y a rebanas de zanahoria con chile verde. El Mayor de la cruzaba al pasar “revista” y ver a ese hombre sucio y desgredado, le dijo al primer oficial en turno:

—Míralo, Garnica; está más mugroso que un Cochambres.

—Eso es mi Mayor.... ¡es un Cochambres! (Poniatowska, 1959, p. 40).

Fue así como nació el mote y después la historia del Cochambres, un humilde zapatero remendón que sentenciaron los jueces a dos años y medio de prisión por haberse acostado sobre cuatro margaritas (Poniatowska, 1959). Ante este dato, es necesario señalar la importancia de la memoria, las historias de vida y el reconocimiento de los unos a los otros en prisión. Actualmente existen cada vez más textos inspirados en la vida, el delito o la estancia en prisión de quienes se involucran con el teatro en espacios de privación de la libertad.

El 5 de septiembre de 1959, el periódico *El Mañana* publicó la nota “¿Una burla a la justicia? ¡Por cuatro margaritas, estuvo dos años y medio! La historia del Cochambres”, autoría de Elena Poniatowska, con fotografías de Julio Mayo. La nota estuvo dividida en cuatro secciones: “El público”, “La función”, “Cómo se escribió *El Cochambres*” y “No les cayó bien

a los jueces la obra *El Cochambres*. La sección titulada “El público” permite dar cuenta de Lecumberri como un espacio particular de creación y encuentro, y evidencia la relevancia de la obra en términos artísticos, sociales y de denuncia. Así, el teatro funciona como un medio para que las personas privadas de su libertad puedan, además de crear, distraerse y hacer frente a la cárcel, también tener voz y denunciar un sistema arbitrario en términos de impartición de justicia.

Esposas, madres, hermanos y amigos de quienes formaron parte del grupo de teatro experimental de la cárcel preventiva fueron parte del público durante las dos presentaciones que tuvo la obra. A la segunda presentación asistieron tanto personalidades políticas como artísticas, entre las que se encontró Rosario Castellanos, el expresidente de México Emilio Portes Gil, el periodista Alberto Catani del *Diario de la Tarde*, Jorge Saldaña de Televisión, funcionarios como jueces y agentes del Ministerio Público.

La crítica teatral Margarita Mendoza López expresó que “*El Cochambres* es tan completo que puede jugarse desde varios ángulos, tanto humanos como teatrales” (Poniatowska, 1959, p. 37). Las emociones generadas por esta puesta en escena se dejaron sentir y fueron expresadas por hombres como José Revueltas, que con el rostro descompuesto por la emoción indicó: “¡Son unos actores regios! Me da tristeza pensar que estos pobres presitos van a ir luego a meterse todos solitos, a sus celdas!” (Poniatowska, 1959, p. 37), mientras que don Armando de María y Campos: “Ha sido una de las emociones más puras en mi vida” (Poniatowska, 1959, p. 37), y Seki Sano: “quedo maravillado de la interpretación de los reclusos, de la habilidad del joven y talentoso director y de la rara maestría del autor para construir su obra, ofreció incondicionalmente sus servicios” (Poniatowska, 1959, pp. 36-37).

Sobre la presentación de la obra, ésta se llevó a cabo al interior de Lecumberri; los presos siempre custodiados por policías entraron a la sala ante la expectación de familiares, amigos y las personalidades señaladas. Surge un intercambio de miradas, sonrisas, saludos a lo lejos y nerviosismo. Después de un momento todo regresa al orden y cae sobre la sala un gran silencio respetuoso. Va a levantarse el telón: ¡Tercera llamada!

Con *El Cochambres* se lloró y se rio, el público siguió paso a paso los diversos episodios del encarcelamiento de su personaje y, durante más de una hora, permaneció clavado en sus asientos, tan conmovido como frente a una película de Charles Chaplin. “*El Cochambres* provoca los mismos sentimientos que Chaplin: sorpresa, ternura, indignación, risa. Cada vez que el *Cochambres* aparecía en el escenario un murmullo de aprobación, de simpatía corría entre los espectadores: ¡Míralo! ¡Pobrecito! ¡Ay, míralo!... Dime si no te encanta. ¡Es que es lindo!” (Poniatowska, 1959, p. 40). Fue tal el éxito de esta puesta en escena, que se intentó que el grupo de actores saliera de la penitenciaría para representar su pieza en los teatros capitalinos. “El hecho sentaría un precedente mundial ya que sería

la primera vez que una obra escrita por reclusos, actuada por reclusos y dirigida por un recluso, fuera mostrada en público” (Poniatowska, 1959, p. 41).

Durante los años que el general Martín del Campo 1963 estuvo al frente de Lecumberri, el grupo de teatro experimental tuvo tal éxito que:

[...] como autores, o sea quienes escriben las obras para su representación y como actores para su interpretación, hemos tenido un equipo formado por 273; todo lo cual representa un efectivo de 2,884 para ser restado de 5,972 que antes mencionamos, quedándonos 3,088, de cuyo número 15% está constituido por enfermos mentales, tuberculosos y otros padecimientos y el resto o sean 2,625 en los talleres, en cocinas, panadería, auxiliares de mando en Crujías y oficinas interiores (p. 20).

La actividad teatral en la prisión preventiva de la Ciudad de México hacia finales de 1950 e inicios de 1960 fue tan prolífica que, además de *El Cochambres*, se escribieron nueve comedias inspiradas en los hechos vividos por los autores o basadas en la vida de sus compañeros. *Los delincuentes*, *El licenciado no te apures*, *El calavera*, *La ruta rebelde sin causa*, *El engaño*, *Culpable o casi*, *La hora de la traición*, *La noche de la duda* y *Eso que llaman justicia*. De acuerdo con las descripciones por parte de Martín del Campo, los argumentos fueron de extraordinario realismo.

Además de las obras de autoría por parte de los procesados, también llevaron a escena textos de autores como Lord Dunsany y Reginald Rose. Del primero, *Los dioses de la montaña*; del segundo, *Doce hombres en pugna* (Martín del Campo, 1963). Los resultados del teatro en Lecumberri fueron más allá de las fronteras de la prisión, pues hacia 1961 la Sociedad de Críticos no Asociados de la Ciudad de México otorgó Diploma Blanco al grupo de teatro experimental por las comedias *Los delincuentes* y *El licenciado no te apures*.

El 26 de noviembre de 1960, nuevamente, el periódico *El Mañana* daba cuenta de la actividad teatral en la cárcel preventiva. En la nota se recordaba la presentación de *El Cochambres*, así como las reacciones suscitadas entre jueces y funcionarios de las cortes penales, quienes se incomodaron al verse retratados en escena. Meses más tarde, *Los delincuentes*, autoría de Jesús Sánchez García, reactivó su molestia, pues junto con *El licenciado no te apures* fueron “páginas vivas arrancadas de las lacras existentes en las Cortes Penales: los ‘tinterillos’ y los malos funcionarios que aún no son erradicados totalmente del penal [...] *El licenciado no te apures* es el retrato de los ‘abogados’ que viven del sablazo, los cuales rondan como buitres los delitos más indignantes, burlándose de sus víctimas” (Nota periodística, 1960, p. 28). Julio Scherer (1960) la identificó como una sátira sin contemplaciones, en la que se ridiculizó tanto a la policía como al servicio secreto, además de burlarse del

sistema penal mexicano: “No hay juzgado que cumpla con su deber. Impera la burocracia, el mal humor, la desidia en todo su personal” (p. 14).

Después de más de 70 años en función y a pesar de haberse proyectado como la cárcel más moderna de América Latina, el tiempo tuvo repercusiones. El desinterés de las autoridades, la falta de recursos y las distintas políticas penitenciarias dieron lugar al final de Lecumberri. A lo largo del siglo xx, las distintas administraciones del recinto intentaron mejorar las condiciones de vida de los reclusos. Unas concentradas en la atención de las necesidades físicas del inmueble, otras buscando alcanzar las metas de la readaptación social y unas más llevando a cabo reformas tan incipientes que terminaban por no cambiar nada o muy poco (Flores, 2023).

Con el fin de comprender las últimas décadas de la prisión en cuestión, es de subrayar que, hacia la segunda mitad de la década de 1960, ésta fue el bastión de la represión política de México. Como bien señala Rodrigo Moreno (comunicación personal, 12 de enero 2025), desde el movimiento estudiantil de 1968 hasta su clausura, la penitenciaría se dedicó principalmente a recluir presos políticos, y las medidas aplicadas para alcanzar la readaptación social se volvieron progresivamente menos indulgentes.

Tanto en el tiempo de Lecumberri como actualmente, el teatro ha sido considerado por las autoridades carcelarias como un medio para la transformación de los reclusos. Sin embargo, las personas privadas de su libertad han dado un giro a esa postura y lo han sabido usar como medio de denuncia y demanda, como forma de expresión y de reflexión a partir de sus historias de vida y experiencias en prisión. Han sabido poner en práctica lo que Seki Sano tuvo como lema: “el arte es un arma” (Tanaka, 1994, p. 55), y hacer de la cárcel lo mismo que Siqueiros: un campo de batalla (Scherer, 1996).

Reflexiones finales

Actualmente existen cada vez más textos dramáticos escritos en contextos de privación de la libertad que nacen a partir de ejercicios de memoria acompañados de una fuerte carga de demanda y denuncia. Por lo tanto, lo acontecido en Lecumberri hace más de seis décadas da testimonio de la gesta de una forma de denuncia que la misma autoridad ha puesto en manos de las personas privadas de su libertad, y que éstas han transformado en un espacio para hablar, vivir, reconocer y reconocerse en sus historias y las de otros: el teatro.

Tanto políticos, creadores, autoridades penitenciarias, como académicos e investigadores se han dado a la tarea de discurrir sobre los objetivos y beneficios de la práctica del teatro en contextos de privación de la libertad. El reconocimiento del desarrollo de la

práctica teatral en las prisiones mexicanas desde una visión histórica permite reconocer las permanencias, rupturas y desafíos en términos discursivos y prácticos.

Durante la primera mitad del siglo xx, el sistema penitenciario mexicano estuvo caracterizado por su deseo de rehabilitar a los entonces reconocidos como reos o reclusos. Para lograrlo se reconoció la necesidad de fomentar tanto actividades laborales como educativas. En el caso particular de la Cárcel Preventiva del Distrito Federal, las actividades educativas estuvieron estrechamente relacionadas con las actividades culturales y artísticas, pues se les consideró como un medio contra la ociosidad y una herramienta para la reincorporación de los penados a la sociedad. Gracias a los testimonios de Álvaro Mutis, David Alfaro Siqueiros, Elena Poniatowska y a lo publicado en la prensa de la época, se sabe que el teatro en dicha cárcel fue más que un medio para rehabilitar procesados. Fue un espacio de encuentro, creación y puente entre los creadores recluidos y un grupo nutrido de artistas que se encontraban en libertad. Todo lo anterior no habría sido posible sin la iniciativa, voluntad y visión de Carlos Martín del Campo.

En términos políticos y discursivos se ha pasado de la “readaptación social” a la “reinserción social”; actualmente se hace énfasis en los derechos humanos y en la creación de condiciones que permitan una reintegración efectiva de las personas privadas de su libertad a la sociedad. En este marco, el arte y la cultura han ganado un espacio relevante como elementos de transformación social. Gracias a esfuerzos tanto institucionales como independientes, hoy en día, el teatro con y para personas privadas de su libertad forma parte de diversos programas culturales y proyectos de reinserción que buscan dignificar a quienes están tras las rejas y brindarles herramientas para una vida fuera del delito.

Tal y como ocurrió en Lecumberri, el teatro en las cárceles mexicanas actualmente es una herramienta que funciona para justificar el discurso institucional con relación a la reinserción social. Pero también es una forma de distracción, recreación, convivio, demanda y denuncia para las personas privadas de su libertad. Muchos de los textos que surgen en prisión no sólo buscan entretener, sino también visibilizar las problemáticas del sistema penal, evidenciar las injusticias y proponer reflexiones sobre la libertad, la identidad y la dignidad humana.

De acuerdo con Denise Anzures (comunicación personal, 14 de junio de 2024), los ejercicios escriturales que nacen al interior de las prisiones son importantes por su pertinencia social, política y estética. Esas tres características son un elemento clave para entender la continuidad de estas prácticas, mismas que están estrechamente relacionadas con la memoria y la historia de las personas privadas de su libertad. El legado de figuras como Álvaro Mutis, Rolando Rueda y Jesús Sánchez García, quienes encontraron en el arte una vía de resistencia y esperanza, resuena en los proyectos actuales que utilizan el teatro como una herramienta de transformación social.

Es posible señalar casos contemporáneos como *Casa Calabaza*, la primera obra de teatro escrita en reclusión y que se monta profesionalmente con actores fuera de una prisión en México (Anzures, comunicación personal, 31 de enero 2025). A su vez, su relevancia radica en que, gracias al texto de María Elena Moreno, mejor conocida como *Maye*, las y los espectadores tienen la oportunidad de escuchar y observar el relato autobiográfico de la autora; además, para la autora fue un medio de desahogo y transformación desde la prisión.²

En ese mismo sentido, *La espera* es una obra que forma parte del repertorio de la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare. Fue escrita y dirigida por la reconocida dramaturga yucateca Conchi León. Inicialmente se relataba la historia de cuatro hombres que estuvieron presos en Santa Martha: un homicida, un violador, un ladrón de autos y un asaltante a mano armada. Cada uno compartía sus historias de vida, sus recuerdos, las causas que los llevaron a delinquir y su estadía en prisión. Actualmente se representan sólo dos de los cuatro monólogos. Es importante destacar que quienes están en escena son personas que estuvieron privadas de su libertad, que cuentan parte de su historia de vida y que como bien indica León: “lo cambiaron todo para ensayar, disciplinarse e integrarse a un nivel semiprofesional en la actuación. El que no vuelvan a delinquir es la prueba de que la utopía es posible” (Secretaría de Cultura, 2018). Cada monólogo surge a partir de la respuesta a preguntas específicas: qué los lleva a delinquir, qué perdieron en la cárcel, qué aprendieron, qué es lo primero que hicieron al salir de ella, cuál es su relación con Dios, y cómo tratan de reconstruir su vida (Secretaría de Cultura, 2018).

Existe una constante entre las autoridades carcelarias, los creadores escénicos y algunos académicos que trabajan o estudian la práctica del teatro en prisión: asumir dicha actividad como herramienta transformadora para las vidas de quienes participan en él. Este posicionamiento debe ser cuestionado y sometido a análisis, pues responde a la efectividad de uno de los más cuestionables objetivos de las instituciones carcelarias: la reinserción social.

En conclusión, las experiencias de quienes formaron el grupo de teatro experimental en Lecumberri, así como los proyectos contemporáneos, dan cuenta de que el arte puede ser

² Anzures es enfática al exponer que “desde hace más de 30 años, el Programa Nacional de Teatro Penitenciario funciona como un estímulo a la creación, impulsado por la Secretaría de Gobernación y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. A lo largo de más de tres décadas, las y los internos han producido cientos de textos dramáticos; sin embargo, ésta es la primera vez en la historia de la dramaturgia penitenciaria que una de sus obras es llevada a los teatros más importantes del país, así como a festivales nacionales e internacionales”. Secretaría de Cultura (14 de abril 2023). Recuperado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/casa-calabaza-una-travesia-por-los-territorios-sombrios-de-las-relaciones-familiares>

una herramienta efectiva para humanizar los espacios de privación de la libertad y construir nuevas narrativas sobre justicia, dignidad y libertad. Es una herramienta para visibilizar las problemáticas al interior de las prisiones, un medio para el desahogo, la reflexión, la introspección y una forma de recreación y convivio. Además, da lugar a nuevas formas de convivencia y sociabilidad en espacios tan complejos como las prisiones.

Fuentes consultadas

- Anzures, Denise. (2011). Prólogo. *Libertad entre muros: Premio Teatro Penitenciario 2007-2009*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Seguridad Pública.
- Anzures, Denise. (2016). La génesis del teatro penitenciario en México. *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, 16(67), 20-21.
- Boal, Augusto. (1989). *Teatro del oprimido: Teoría y práctica* (4ª ed.). Editorial Nueva Imagen.
- Cámara de Diputados y Cámara de Senadores. (2017). *Reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 23 de febrero de 1965*. https://www.constitucion1917-2017.pjf.gob.mx/sites/default/files/CPEUM_1917_CC/procLeg/062%20-%2023%20FEB%201965.pdf
- Comisarenco Mirkin, Dina. (2017, enero-junio). “Retratistas y retratados frente a frente”: las escenografías de David Álfaro Siqueiros en Lecumberri. *Revista de Historia de las Prisiones*, (4), 43-59. <https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/05/2.retratistas.pdf>
- Correa, Jorge. (2017). *STRAP: Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva*. Plataforma AC.
- Compañía de Teatro Penitenciario. (2018). *Quiénes somos. Compañía de Teatro Penitenciario*. <https://teatropenitenciario.blogspot.com/p/somos-la-compania-de-teatro.html>
- Figueroa Viruega, Edmundo Arturo y Rodríguez Licea, Minerva. (2017). La Penitenciaría de Lecumberri en la Ciudad de México. *Revista de Historia de las Prisiones*, (5), 98-119. <https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2017/10/5.-Edmundo-Arturo-Figueroa-Viruega-y-Minerva-Rodr%C3%ADguez-Licea.pdf>
- Foucault, Michel. (2020). Vigilar y castigar. Siglo XXI.
- Flores Flores, Graciela. (2023). *Palacio Negro, el final de Lecumberri y el “nuevo” penitenciarismo mexicano, 1971-1976*. Universidad Autónoma de Coahuila.
- Freire, Paulo. (2022). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- García Ramírez, Sergio. (1975). *La prisión*. Fondo de Cultura Económica; Universidad Na-

- cional Autónoma de México.
- García Ramírez, Sergio. (1979). *El final de Lecumberri*. Editorial Porrúa.
- Gobierno de México. (s.f.). *La aportación artística de David Alfaro Siqueiros resguardada por el AGN*. <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/la-aportacion-artistica-de-david-alfaro-siqueiros-resguardada-por-el-agnmex>
- Hernández Castillo, Aída. (Coord.). (2017). Introducción. En *Resistencias penitenciarias: Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 9-25). Juan Pablos Editor.
- López Cedillo, Iyalli del Carmen. (2017). *Teatro canero. Hacia una configuración cultural penitenciaria* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]. Repositorio institucional Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/259/1/Teatro%20Canero.%20Hacia%20una%20configuraci%C3%B3n%20cultural%20penitenciaria.pdf>
- Macías Sánchez, Brenda Margarita. (2014). *Castigar y crear: un estudio de caso de la puesta en escena Ricardo III, versión 0.3* [Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana]. Repositorio Ibero. <http://ri.ibero.mx/handle/ibero/4393>
- Macías Sánchez, Brenda Margarita. (2020). *Teatro penitenciario en América Latina: Acontecimiento, entre espacios y presencias en convivio ante Ricardo III de El Mago y la CoArtRe* [Disertación de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de Tesis de la Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000803448>
- Martín del Campo, Carlos. (1963, 4 de mayo). *Antecedentes de sistemas penitenciarios de México y labor desarrollada en la Cárcel Preventiva del D.F., dentro del régimen actual* [Conferencia]. Sistemas penitenciarios de México, Universidad Autónoma de Hidalgo, México.
- Marván Laborde, Ignacio. (2005). *Nueva edición del Diario de debates del Congreso Constituyente de 1916-1917* (Tomo I). Suprema Corte de Justicia de la Nación. https://sistemabibliotecario.scjn.gob.mx/sisbib/po_2010/69020/69020_8.pdf
- Medina, Angélica. (2019, 17 de junio). "Siqueiros. Encarcelar la llamada" exposición permanente en Lecumberri. Dónde ir. <https://www.dondeir.com/cultura/siqueiros-encarcelar-la-llamarada-exposicion-permanente-en-lecumberri/2019/06/>
- Memórica-AGN. (s.f.). Miradas del encierro: vida y arte desde las rejas. https://memorica-mexico.gob.mx/es/memorica/Lecumberri_Miradas_del_encierro
- Moncada, Luis Mario. (2011). El Milagro teatral mexicano. En David Olguín (Coord.), *Un siglo de teatro en México* (pp. 94-116). Fondo de Cultura Económica.
- Piccato, Pablo. (2010). *Ciudad de sospechosos: Crimen en la Ciudad de México, 1900-1931*. Publicaciones de la Casa Chata; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; Fondo nacional para la cultura y las artes.

- Poniatowska, Elena. (1959, 5 de septiembre). ¿Una burla a la justicia? Por cuatro margaritas, estuvo dos años. La historia del Cochambres. *El Mañana*, 32-40.
- Poniatowska, Elena. (1997). *Cartas de Álvaro a Elena Poniatowska*. Alfaguara.
- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/penitenciario>
- Secretaría de Cultura. (2018, 5 de julio). *La Espera, montaje escénico sobre la libertad y las segundas oportunidades*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-espera-montaje-escenico-sobre-la-libertad-y-las-segundas-oportunidades?idiom=es-MX#:~:text=El%20texto%20escrito%20y%20dirigido%20por%20Conchi%20Le%C3%B3n%2C,en%20algunos%20casos%2C%20por%20m%C3%A1s%20de%20dos%20d%C3%A9cadas>
- Secretaría de Cultura. (2023, 14 de abril). *Casa Calabaza: Una travesía por los territorios sombríos de las relaciones familiares*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/casa-calabaza-una-travesia-por-los-territorios-sombrios-de-las-relaciones-familiares>
- Scherer García, Julio. (1960, 6 de noviembre). Dos horas y media de libertad. *Excelsior*, 14.
- Scherer García, Julio. (1996). *Siqueiros, la piel y la entraña*. Consejo Nacional de Cultura.
- Tanaka, Michiko. (1994). Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America. *Latin American Theatre Review*, 27(2), 53-69.
- Vázquez, Juan de Dios. (2013). Rejas, murallas y otras demarcaciones: David Alfaro Siqueiros y José Revueltas en “El palacio negro de Lecumberri”. *Historia Mexicana*, 62(3), 1211-1265.
- Villanueva Castilleja, Ruth Leticia. (2019). *Teatro Penitenciario*. Porrúa.
- Walsh, Catherine. (2018). Estudios (inter)culturales en clave de-colonial. En Pedro Pablo Gómez (Ed.), *Aprender, crear, sanar: Estudios artísticos en perspectiva decolonial* (pp. 15-37). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Repositorio institucional del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/248207>

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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.



Escribir desde el encierro: un acto poético y de resistencia

Denise Anzures*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral “Rodolfo Usigli”, Instituto Nacional
de Bellas Artes y Literatura, México.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8106-7468>
e-mail: d.anzures.citru@inba.edu.mx

Recibido: 14 de noviembre de 2024

Aceptado: 05 de febrero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2795

Escribir desde el encierro: un acto poético y de resistencia

Resumen

A través de los años, mujeres y hombres en espacios de privación de la libertad han encontrado en la dramaturgia penitenciaria un camino que los ha devuelto hacia ellos mismos. Los talleres de escritura teatral les han abierto una puerta que parecía clausurada, porque a través de la dramaturgia, las personas reclusas pueden redescubrir su capacidad de imaginar, de ser presencias. El artículo concluye con la reseña de tres textos dramáticos recientes que forman parte de las obras ganadoras del Concurso Nacional de Teatro Penitenciario en México.

Palabras clave: Teatro penitenciario; dramaturgia; reclusión; escritura; *kátharsis*; México.

Writing from Confinement: an Act of Poetry and Resistance

Abstract

Women and men in Mexico who live in prisons have found in playwriting a path that has brought them back to themselves. Their theatre writing workshops have opened a door that seemed closed because, through playwriting, prisoners can rediscover their ability to imagine, to be presences. The article closes with the review of three recent plays that won the National Contest of Penitentiary Theatre in Mexico.

Keywords: Prison theater; playwriting; confinement; *katharsis*; Mexico.

Escribir desde el encierro: un acto poético y de resistencia

Escribir desde el encierro no es un ejercicio escritural para el entretenimiento. Nada tiene que ver con el cumplimiento de algunos proyectos institucionales que han tenido la mala fortuna de ser llamados en México “programas de rehabilitación social”. La escritura en reclusión surge de la introspección, de cuerpos que han sido vulnerados y violentados por el modelo social en que vivimos.

¿Qué significa escribir bajo la premisa de que quien empuña el lápiz es visto por sus lectores como una extraña, una alineada, una clase completamente distinta de ser humano, una persona presa en un penal, una culpable? ¿Qué implica leer a ese Otro, a esa Otra, y descubrir nuestra humanidad en sus líneas? (Villegas, 2021, p.15).

La lectura de textos escritos en cautiverio permite reconocer la intensa vida interior de las personas reclusas. El ejercicio de las letras es un oficio de libertad, aunque quienes lo ejercen desde prisión lo hacen bajo vigilancia. Esta contradicción revela, en la práctica, el castigo a partir del uso de la tecnología coercitiva sobre los cuerpos, un procedimiento que Foucault (2005) denominó “panoptismo”:

Las disciplinas reales y corporales han constituido el subsuelo de las libertades formales y jurídicas. El contrato podía bien ser imaginado como fundamento ideal del derecho y del poder político; el panoptismo constituía el procedimiento técnico, universalmente difundido, de la coerción. No ha cesado de trabajar en profundidad las estructuras jurídicas de la sociedad para hacer funcionar los mecanismos efectivos del

poder en oposición a los marcos formales que se habían procurado. Las Luces, que han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas (p. 225).

¿Qué fuerza interna ha impulsado a las y los prisioneros a sacar las palabras de los muros de concreto? Sin duda, más que un arte panfletario, la escritura en prisión constituye una herramienta de denuncia y de sobrevivencia. Ante el castigo social, la creatividad se convierte en un mecanismo vital y la palabra se torna irreverente, dinámica y poderosa.

Impulsado en México por la Secretaría de Gobernación y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, el Programa Nacional de Teatro Penitenciario ha funcionado, desde hace más de tres décadas, como un estímulo a la creación artística por parte de los internos. A lo largo de estos años han producido cientos de textos dramáticos, resultado de un esfuerzo serio de aproximación al teatro y su escritura. No obstante, la mayor parte de este repertorio se ha quedado sin ver la luz, pues ha permanecido recluido, ya no en una celda, pero sí en cajas de cartón que decoran las bodegas de las instituciones. Tal vez, ahí, archivadas, existan algunas señales útiles para transitar estos momentos en que la realidad se empeña en mostrarse cada vez más mezquina y hostil: es una pregunta válida para afrontar un tiempo oscuro y recuperar, más allá o más acá de la teoría estética o los nuevos paradigmas teatrales, lo realmente humano. En el libro *Crítica y clínica*, Gilles Deleuze (1996, p.16) afirma lo siguiente:

El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud: no forzosamente el escritor cuenta con una salud de hierro (se produciría en este caso la misma ambigüedad que con el atletismo), pero goza de una irresistible salud pequeña producto de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, demasiado fuertes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan no obstante unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y los géneros? Pues la salud pequeña de Spinoza, hasta donde llegara, dando fe hasta el final de una nueva visión a la cual se va abriendo al pasar.

Los profesionales del teatro en México nos hemos preguntado una y otra vez en foros y coloquios si aún hacemos un teatro que pueda rescatarnos del caos, de la vorágine capitalista que se ha incrustado en todos los rincones de la convivencia social, en la producción y gestión del teatro mexicano, un sistema que por décadas ha abonado a la degradación social y que ha adquirido múltiples tipos de violencia. La respuesta, hoy, es cosa de super-

vivencia. ¿Qué tan lejos estamos de lo humano? A todo esto, ¿no importaría escuchar con atención a quienes han habitado la parte oscura de nosotros mismos?

Escribir en la cárcel es más que un tema de investigación. Es parte de la historia, de los trabajos y los días de quienes, desde prisión, han encontrado en la escritura una manera sencilla de mirarse atentamente y encontrarse con ellas misma: ser presencia, y que así afirman como lo hizo Alejandra Pizarnik en sus *Diarios* (2013, p. 713): “si no me escribo, soy una ausencia”.

Uno de los autores más influyentes de la modernidad Occidental pasó cerca de 27 años en prisión. Como es bien sabido, el Marqués de Sade fue encarcelado por todos los regímenes políticos de su tiempo: desde el reinado de Luis XVI hasta el Primer Imperio francés, pasando por la Asamblea Revolucionaria y el Consulado. Pocas obras en la historia han resultado tan perturbadoras, reveladoras y libertarias como la suya. La conciencia de la sexualidad humana, así como su estrecha relación con el dolor y el placer, transformaron definitivamente nuestra noción de quiénes somos. Freud sería impensable sin Sade, como también los poetas malditos y los surrealistas. Lo oscuro también puede iluminar.

Primero preso en la cárcel de Argel, al norte de África, y más tarde en la de Sevilla, Miguel de Cervantes comenzaría a escribir en prisión una de las mayores obras literarias de todos los tiempos: *Don Quijote de la Mancha* (2004). Como muestra de su propia experiencia, registrada en la segunda parte del libro, valga el siguiente pasaje:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres (pp.984-985).

De Óscar Wilde a Alexander Solzenitzyn, de Jean Genet a José Revueltas, de Henri Charrière a Miguel Hernández, el legado humano creado desde la privación de libertad resulta cuantioso y enormemente significativo.

El teatro conoce el dilema de la libertad humana desde sus orígenes, y lo ha hecho su tema en obras ahora indispensables como *Edipo rey*, *La vida es sueño*, *Hamlet* o *Esperando a Godot*. Preso en su torre, Segismundo en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (2011) se cuestiona:

Qué delito cometí,
contra vosotros, naciendo.
Aunque si nací, ya entiendo
qué delito he cometido:

bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor;
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.
Sólo quisiera saber,
para apurar mis desvelos
(dejando á una parte, cielos,
del delito de nacer),
¿Qué más os pude ofender
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron,
que yo no gocé jamás?
Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas,
corta con velocidad,
negándose á la piedad
del nido, que deja en calma:
¿Y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad? (pp. 18-19).

Adelantándose varios siglos a su publicación, *La vida es sueño* excede las profecías orwellianas de un mundo regido por el *Big brother*. En el cosmos de Calderón se es culpable sin cometer delito alguno, porque el delito es ser uno mismo. *El proceso* de Franz Kafka y el genocidio sionista en Gaza comparten plenamente esta creencia. Ninguna reflexión sobre el papel de la prisión como centro de control social y político, y de algún modo como pilar del ejercicio moderno del poder, resulta tan certera como la de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. El Estado moderno, sin importar su lugar en el espectro político, aunque sí con matices, tiende a convertirse en una gran prisión en la que cada individuo es al tiempo un recluso y un celador; el sistema se multiplica ante, en y por nuestros ojos. Opera lo mismo en el partido comunista checo de *La broma*, de Milán Kundera, que en la dictadura bananera de *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez: somos el sistema. Reproducimos sus valores. Reproducimos sus prácticas persecutorias y

punitivas mientras somos vigilados y castigados, de muy diversas y hasta sutiles maneras, por otros y por nosotros mismos.

En la novela *Salvar el fuego* de Guillermo Arriaga se ejemplifica la pérdida de toda privacidad, de la paradoja que implica la existencia invadida. Cito el texto de Jonathan Martin Olivo, reo No. 35554-2, sentenciado a 10 años por fraude agravado, que recoge Arriaga (2022):

En la cárcel dejas de estar a solas hasta cuando estás a solas. Todo es ruido y miradas. En la cárcel hay cámaras por todos lados. Es asfixiante que te vean hacer todo lo que haces. Cuando salga de aquí no sé qué voy a hacer sin los ruidos y las miradas de los otros. No sé si podré dormir cuando el cuarto esté asilenciado. Me imagino que me voy a despertar en la madrugada en espera de que alguien grite. O voy a gritar yo mismo por la ausencia de gritos. Cuando tu vida es así, a nunca dejar de escuchar ruidos y de que otros te miren, sientes que ya nada es tuyo. Ni tú mismo eres tuyo (p. 84).

Si bien hemos transitado de la sociedad de vigilancia a la sociedad de control, ahí nos encontramos. Lo cierto es que la privacidad en ambas sociedades es la moneda de cambio, el precio a pagar al poder.

No es una mera imagen. Ahora mismo asume, entre muchos otros, nombres aparentemente tan inofensivos como *Twitter* o *Facebook*. Pero el reclusorio es el modo simbólico, y más definitivo, que adopta el sistema: ser siempre castigado, siempre vigilado. Vivir así.

El ejercicio de la violencia legítima es monopolio del Estado. Hoy, en México, ese monopolio desgastado por el abuso y la corrupción, entre otras bellezas, compite contra corporativos de violencia ilegal cada vez más robustos y bárbaros. Una dinámica que va dejando miles de muertos, familias desmembradas, una geografía poblada de fosas clandestinas y mucha gente en prisión. La desigualdad tampoco ayuda, como no lo hacen la impunidad y la ineficiencia del aparato de justicia. Puestos ahí, ¿acaso no resulta indispensable escuchar a los que han vivido todo el tránsito del sistema y su descomposición? ¿Acaso no apremia entender sus vivencias y sus reflexiones? ¿No tendrán ellos, acostumbrados a tanta oscuridad, algo de luz para nuestra medianoche?

Los testimonios de personas que escriben en prisión son un ejercicio de interrogación interior al que tratan de escuchar. Prestar oídos a tal experiencia es un trabajo profundamente complejo, pero que los lleva a un espacio donde las palabras son comprendidas. Es un modo, quizá el único posible, de escuchar lo no dicho. Es en estas periferias, en los territorios de la marginalidad, que, sin mayores pretensiones estilísticas, pero alimentados por la vitalidad de su propia experiencia, hombres y mujeres practican una sencilla y renovadora idea: el teatro, si es teatro, atañe a lo humano y por eso nos atañe a todos. Es, bien

mirada, una urgente convocatoria a compartir la experiencia humana que lleva implícito un muy eficaz argumento para disolver cualquier forma de exclusión social. Nos invita, en suma, a ejercer la apropiación de nuestra herencia colectiva. Porque *pathos* tenemos todos, dirían los griegos.

Hasta hace muy poco, hablar de teatro penitenciario era infrecuente. Si acaso alcanzaba, como motivo de *mea culpa* en los discursos de las autoridades culturales del país, una “deuda pendiente” del Estado mexicano, de esas tantas a las que se les abona siempre muy poco. A pesar de su desatención, y para fortuna de muchos, el teatro penitenciario ha venido creciendo silenciosamente: cada vez existen más voces que, desde la reclusión, intentan abrir un espacio a la libertad del espíritu para recuperar lo humano. ¿De qué hablan estas mujeres y estos hombres en sus ficciones? Mayormente del dolor, el horror y la desesperanza, en el sentido muy teatral de que su sublimación acarrea liberación y puede convertirse en hecho estético:

El teatro es quizá el espacio real y poético en el que las ficciones, los cantos y los relatos de nuestras cuitas alcanzan su poder más sorprendente porque más allá del impacto y la conmoción, dichas ficciones a la luz del teatro, demuestran también su poder transformador: hacen de la bestia una persona, separan el instinto de la inteligencia para integrarlos nuevamente, con brillo renovado, en la conducta de los individuos (Chías, 2017, p. 11).

En la escritura y la representación teatral, los internos encuentran una vía para la reflexión personal y colectiva. Compartir, dar, estar fuera de ellos mismos. En esa gran enseñanza del teatro en las prisiones resuena *Piedra de sol*:

[...]nunca la vida es nuestra, es de los otros, / la vida no es de nadie, todos somos / la vida, —pan de sol para los otros, los otros todos que nosotros somos—, / soy otro cuando soy, los actos míos / son más míos si son también de todos, / para que pueda ser he de ser otro, / salir de mí, buscarme entre los otros, / los otros que no son si yo no existo, los otros que me dan plena existencia (Paz, 2008, p. 19).

Lejos de pretender mitificar a las y los reclusos, sus productos creativos o su circunstancia de privación de libertad, resulta necesario y oportuno visibilizar un fenómeno que, en tanto práctica teatral vigente, válida, y en su sentido más amplio, liberadora y vital, exige ser objeto de la investigación académica. La dramaturgia penitenciaria ha venido construyendo una tradición, referentes para el análisis y antecedentes que explican el impacto que ha generado en las nuevas teatralidades. La experiencia escritural ha sido capaz de

resignificar comunidades al interior de los centros penitenciarios y de distinguir que el dolor propio, y el de los otros también, es un ejercicio de reconocimiento. Por ello, es necesario que la escritura en reclusión no sea una ausencia en los estudios actuales, porque el silencio en torno al dolor es una forma de aumentar la violencia. Es tiempo de echar luz sobre las sombras.

No existe un dato preciso sobre la fecha de su inicio en México; sin embargo, su existencia está documentada en las penumbras de la cárcel de Lecumberri en la Ciudad de México. El teatro en las prisiones era denominado durante el siglo pasado como “teatro canero” y por años su desarrollo se limitó a servir como programa de rehabilitación social sin mayores alcances. Su impacto y su fuerza han ido abriendo brecha y ha pasado de las prisiones de máxima seguridad a los teatros más importantes; ejemplo de ello fue la presentación de *Ricardo III* de la Compañía de Teatro de Santa Martha Acatitla en el Teatro Esperanza Iris de la Ciudad México, con motivo de la inauguración de la 39 Muestra Nacional de Teatro en 2018.

La obra *Tierra libre* o *Tlamaquitlitzli*, que se presentó en el Teatro Helénico en 2019, fue resultado de un proceso de trabajo al interior del Reclusorio Varonil Norte. Lo mismo ocurre con la obra de teatro *Casa Calabaza* de María Elena Moreno, interna en el penal de Santa Martha Acatitla, que se estrenó en 2016 en el Centro Cultural Carretera 45, y que la Asociación Nacional de Críticos de Teatro premió como una de las mejores puestas en escena de 2017.

Diversas compañías de teatro independiente se han dado a la tarea de consolidar la vigencia artística y social del teatro penitenciario. Trabajan con hombres y mujeres que ejercen el teatro en espacios de privación de la libertad con el único propósito de construir sentido de comunidad. Las peculiaridades y texturas del teatro penitenciario merecen ser conocidas a fondo y miradas con plena atención artística, como un fenómeno de investigación, no como meras vías de expiación. Tal vez ahora, más que nunca, debemos encontrar, en los excluidos, referencias sobre nosotros y nuestra convivencia; asimismo, entender la diversidad de lo humano desde perspectivas más amplias y generosas. El teatro, sin duda, puede ayudarnos a intentarlo.

Si bien ahora la prisión está ligada a proyectos de transformación del individuo, esto no siempre fue así. Una breve revisión histórica del sistema penitenciario deja claro que, hasta los años 1970, el propósito de los penales en México se concentró en la punición y el aislamiento social. El suplicio forma, además, parte de un ritual. Es un elemento en la liturgia punitiva. Tiene por función «purgar» el delito. No reconcilia. Traza en torno, o mejor dicho sobre el cuerpo mismo del condenado, unos signos que no deben borrarse. La memoria de los hombres, en todo caso, conservará el recuerdo de la exposición, de la picota, de la tortura y del sufrimiento debidamente comprobados.

Y por parte de la justicia que lo impone, el suplicio debe ser resonante, y debe ser comprobado por todos, en cierto modo como su triunfo. El mismo exceso de las violencias infligidas es uno de los elementos de su gloria: el hecho de que el culpable gima y grite bajo los golpes, no es un accidente vergonzoso, es el ceremonial mismo de la justicia manifestándose en su fuerza (Foucault, 2005, p. 40).

Los proyectos de reinserción nunca han sido plenamente asumidos por el sistema. De hecho, en México, desde el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), la subrogación de los penales convirtió a los presos en una mercancía redituable y a las cárceles en grandes depósitos humanos muy rentables para empresas de seguridad vinculadas a políticos corruptos, o por lo menos de reputación dudosa. La reintegración social no es parte de ese negocio.

Lejos de transformar a los criminales en personas honradas y generosas, han fabricado más delincuentes. Es una situación compleja a la que por fortuna ya se trata de dar respuesta. No sólo está en juego la naturaleza del Estado en tanto poseedor del monopolio del castigo legal y, por supuesto, de su obligación como responsable y garante del bienestar social y los derechos humanos, sino que a esta contradicción se suman intereses económicos y grupos delictivos con influencia política. El Estado mexicano enfrenta esa dicotomía, pero la fuerte presencia del crimen organizado agudiza el conflicto de origen.

El crimen opera también en y desde la prisión, donde se replica y se potencia la desigualdad social, la impunidad y la corrupción que han permeado al país. Por supuesto, no todos los presos se benefician de esta dinámica; por el contrario, sus derechos en la prisión se ven limitados por el Estado, por sistemas jerárquicos y de poder generados dentro de los mismos penales. A pesar de este oscuro panorama, la readaptación social es posible.

Existen innumerables casos, múltiples historias personales de hombres y mujeres que han demostrado una auténtica capacidad de reconstrucción a partir de experimentar la privación de su libertad a través del ejercicio escritural. No son únicamente muestras de esfuerzos personales aislados sino, en buena medida, el resultado de acciones colectivas, de prácticas solidarias entre iguales que son capaces de encontrar respuestas para su necesidad común: rehabilitarse.

Rehabilitación puede significar muchas cosas, pero en el sentido concreto que adquiere en los espacios de privación de la libertad es sinónimo de *liberación*, como lo propone Paulo Freire (1970) en *Pedagogía del oprimido*:

El gran problema radica en cómo podrán los oprimidos, como seres duales, inauténticos, que “alojan” al opresor en sí, participar de la elaboración de la pedagogía para su liberación. Sólo en la medida en que se descubran “alojando” al opresor

podrán contribuir a la construcción de su pedagogía liberadora. Mientras vivan la dualidad en la cual ser es parecer y parecer es parecerse con el opresor, es imposible hacerlo. La pedagogía del oprimido, que no puede ser elaborada por los opresores, es un instrumento para este descubrimiento crítico: el de los oprimidos por sí mismos y el de los opresores por los oprimidos, como manifestación de la deshumanización (p. 34).

La liberación supone un intento, desde un saber sensible al sufrimiento, de tomarse muy en serio la voz silenciada de los excluidos y de incorporarlos como protagonistas de su propia educación y de la cultura, en un esfuerzo por humanizarse. En esas coordenadas, en las que convergen liberación, saberes, apropiación de la palabra y humanización, se encuentra, justo, el Teatro. El Teatro es memoria y reconocimiento, pero, sobre todo, es un trabajo colectivo que demanda los saberes y experiencias de cada uno para compartirlas con todos, un esfuerzo grupal de apropiación verbal, un universo imaginario que desde el texto propone un mundo liberado por la ficción, un espacio humanizado.

El teatro penitenciario en sus obras

A continuación ofrezco una breve muestra de esas nuevas teatralidades a partir de la reseña de tres textos dramáticos recientes que forman parte de las obras ganadoras del Concurso Nacional de Teatro Penitenciario: *Diálogos con un perro callejero* de Antonio de Jesús Maldonado, *Casa Calabaza* de María Elena Moreno Márquez y *Vino con sabor a sangre* de Diego de Jesús Torres Rosas. Los dos primeros fueron publicados en el número 67 de la revista *Paso de Gato*.

***Diálogo con un perro callejero*, de Antonio de Jesús Maldonado**

Argos, el fiel perro de Ulises, es el protagonista de uno de los momentos más conmovedores de la Odisea. Es el único capaz de reconocer al rey de Ítaca que se presenta disfrazado de mendigo en la isla luego de 20 años de ausencia. Ha compartido el destino de su amo y ya no tiene lugar en el palacio, por lo que Argos es un paria viejo y enfermo.

La lealtad es una virtud ampliamente asociada al mundo canino. Usamos expresiones como “el perro es el mejor amigo del hombre”, “ser fiel como un perro” o “tener una lealtad perruna”. Es un símbolo acuñado y aún vigente. Los perros acompañan nuestras vidas, comparten nuestra buena o mala fortuna y son, también, nuestros testigos. De estas fuen-

tes, a sabiendas o no, es heredero el texto de Antonio de Jesús Maldonado, *Diálogo con un perro callejero* (2016), que fue premiado en el Séptimo Concurso Nacional de Teatro Penitenciario. El texto, en resumen, es el relato de la vida del Canelo, un mastín napolitano que habita las calles de la Ciudad de México, y que para el presente del texto es el mandamás en un modesto territorio que incluye una carnicería. El carnicero, Juan, ha adoptado al Canelo en su negocio y lo provee de un hueso cada mañana. Un cliente, Luis, pregunta al carnicero sobre el perro, extrañado por la buena estampa del animal y lo poco que se corresponde con su entorno. El carnicero no sabe gran cosa: apenas que el perro apareció hace unos meses y que es un auténtico guardián y un eficaz asesino de otros perros. Da como evidencia al propio Canelo que ha perdido parte de una oreja, una marca visible de su ánimo peleonero.

EL CARNICERO: Es de buena raza. A pesar de que le falta una oreja no pierde su estilo. Tiene la mirada muy fija, sus ojos reflejan mucho odio (Maldonado, 2016, p. 96).

A partir de ese momento, el texto nos propone un pacto: Luis y el Canelo establecerán un diálogo para que, una vez puestos al día sobre el Canelo y su pasado, Luis pueda darle una nueva casa. El espectador debe aceptar también esta propuesta para continuar con un monólogo del Canelo en el que narra su vida como el perro de un hombre acaudalado (más adelante, el relato nos hará saber que era un gobernador que termina siendo perseguido y atrapado por corrupción y tráfico de drogas), su caída en desgracia y su lucha por sobrevivir en las hostiles calles de la ciudad hasta llegar a la carnicería para hacerla su refugio.

CANELO: [...] Pero la vida se ponía más cabrona y cuando encontraba perros callejeros corría muy asustado. Había días en que no comía nada de nada. Un buen día entré a un mercado y en un bote encontré un enorme hueso; [...] Ya casi a la salida me topé con dos perros callejeros [...] y en esa ocasión me defendí. [...] Tomé a uno y lo empecé a azotar contra la pared del mercado hasta que ya no se movió; el otro quiso correr y lo tomé del cuello y lo apreté con mucho coraje (Maldonado, p. 97).

En el medio, la obra alcanza un retrato muy próximo de los tiempos violentos, llenos de excesos y corrupción que marcan el México del siglo xx y el inicio del xxi. El Canelo, leal a su condición de perro fiel, añora a su antiguo dueño; no se permite una crítica, es la mano que le ha dado de comer, una mano que no se muerde. Y los perros, todo el mundo lo sabe, no hablan. Hay una cierta ética básica, pero absolutamente retorcida: el apego de los criminales a un código primario de lealtad a toda prueba.

CANELO: [...] Estaba escuchando la conversación del señor del estanco de periódico y me entró mucha alegría, pero mucha tristeza por mi amo. Se decía que estaba en una prisión de máxima seguridad [...] luego me levanté del estanco y caminé rumbo a los mercados. Y ahí empecé a matar a los perros que se metían conmigo (Maldonado, p. 98).

Es una nueva versión de Argos, sí, sólo que el tiempo transformó a los héroes en narcos, y el Canelo ya no espera lealmente en un monte de estiércol en Itaca y ahora está odiando en algún mercado ciudadano. Se ha adueñado de una carnicería y está dispuesto a esperar a su nuevo Odiseo ya sin virtud y sin nobleza. “Este soy yo, ¿y qué?, ¿cómo la ves?”, parece decir. Una afrenta en un mundo en el que sólo valen las garras, las tarascadas y la violencia para sobrevivir. Gana el más fuerte porque es más fuerte y no hay más. Como confesión descarnada y sin mayores reticencias morales (acaso algún arrepentimiento por un par de inocentes perros asesinados), el texto tiene una fuerza oscura y es quizás en su cinismo donde se encuentra su mayor acierto: su afirmación implícita que nos enfrenta: “Este soy yo ¿Y tú, qué?”.

CANELO: [...] Es por eso que al perro que veo que se acerca le pego una golpiza que lo dejo medio pendejo, y ya si vienen tres o cuatro tengo que matar de menos a uno para que me respeten. Y así es mi vida. ¿Cómo la ves de ahí? (Maldonado, p. 98).

Somos víctimas de víctimas. El sistema reproduce, en su mecanismo de acción, la necesidad del siguiente abuso, de una deformación moral, de una oreja mutilada, la próxima dentellada, de un nuevo odio, de otra muerte. El Canelo es victimario pero también es víctima y lo sabe. La moral del artista la crea el propio artista, diría Oscar Wilde. Una obra honesta sigue su curso, es fiel a sí misma y no puede responder a criterios impuestos por la corrección política o la crítica en Twitter. *Diálogo con un perro callejero* es tan válida como *Justine* de Sade porque es descripción y reflejo crítico de su tiempo y es tan actual como lo fue en su momento el *Coloquio de los perros* de Cervantes.

Casa Calabaza, de María Elena Moreno

La familia es un nido de perversiones
(Simone de Beauvoir).

María Elena Moreno escribe para dejar testimonio de lo que significa el encierro en una cárcel mexicana. Aún más asombroso resulta que sus obras, en especial *Casa Calabaza*,

sean un manifiesto íntimo para sobreponerse a la hoguera que la envuelve. No es casualidad que Edgar Allan Poe sea uno de sus escritores predilectos. Antes de ser una pieza teatral, fue un cuento de cinco cuartillas que ganó el Concurso Nacional de Cuento Penitenciario. Meses después y dado que el texto era una revelación poética, le sugerí que elaborara un texto dramático a partir del cuento. Dos años más tarde, en 2014, la obra ganó el Concurso Nacional de Teatro Penitenciario. Sin duda, el texto había logrado una narrativa poderosa que nos evoca con angustia *La caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe.

Casa Calabaza está plena de diversas y riquísimas similitudes literarias con la casa de Roderick Usher. La pieza teatral es el espacio imaginario y poético en el que la autora recrea pasajes de su vida con un realismo lúgubre y crudo, pero más importante es, sin duda, la capacidad de generar atmósferas mentales. En *La caída de la casa Usher*, Allan Poe nos hace sentir y respirar dolor, un aire de profunda melancolía. De igual modo, María Elena Moreno describe cómo su casa fue contaminada por algún tipo de bacteria que se extendió por todas partes, produciendo en las paredes una decoloración parecida al color de la calabaza, como alegoría de la decadencia familiar.

La casa es un personaje en sí mismo. El espacio escénico está diseñado para introducir al espectador en un comedor que parece tener vida propia. En la obra de Allan Poe, una grieta atraviesa la estructura; en el texto de María Elena Moreno, las paredes se llenan de humedad, describiendo constantemente una fisura estructural como símbolo de la caída de la familia. La fractura de la Casa Usher evoca a la muerte y a la enfermedad; en *Casa Calabaza*, en los personajes se revelan ciertas conductas de trastorno de la personalidad.

La dimensión psicológica de los personajes de la obra teatral bien podría servir de estudio a cualquier estudiante de psicología sobre aspectos de la psique humana. Así, la madre es un personaje elaborado con un perfil psicológico de profunda agudeza y uno de los ejes literarios más profundos en la dramaturgia de esta autora. En ambos relatos, además, se perfila un posible incesto. Allan Poe nos incita a imaginar el posible amorío de los hermanos Roderick y Madeline; en la obra de María Elena Moreno, lo apreciamos veladamente entre el padre y su hija.

Resulta fascinante el resultado de la puesta en escena, donde convergen factores poco vistos en el teatro: un impulso colectivo por generar un fenómeno de hermanamiento con la autora y un ímpetu de verdadera vocación humana por indagar en otros territorios, para la escena que evoca un pasaje bíblico que dice: “Nada hagáis por contienda o por vanagloria; antes bien con humildad, estimando cada uno a los demás como superiores a sí mismo” (Reina-Valera 1960, Filipenses, pp. 2-3).

No lo sé de cierto, pero intuyo que el éxito de *Casa Calabaza* (Moreno, 2016) se debe a su naturaleza filosófica, que es hablar de lo que duele desde territorios verdaderamente genuinos:

HILDA: Yo lo cubrí. Me cansé de vernos como idiotas mientras comemos.

MAYE: Creo que todos estábamos ahí reflejados, tan cerca. Sorprendidos en torcidas posturas, con gestos que sentíamos ajenos a nosotros. Las caras en el espejo eran más tristes que las nuestras y eso nos desconcertaba (Moreno, 2016, p. 113).

Los espejos en *Casa Calabaza* son un tropo terrible que señala, por un lado, la corrección pulcra del padre y, por el otro, la culpa eterna de la madre que ve en la hija un reflejo del pecado propio. El personaje de la hija, nombrada Maye, es la imagen misma de lo que destruyó la vida de la madre, la imagen del arrepentimiento y el dolor de una mala decisión que la formó para siempre, definió su amargura y la llevó a criar con violencia a su hija.

El teatro, decía Bernard-Marie Koltés, es un lugar de fuga, un lugar del que todos quieren escapar. Un escenario es la tensión permanente entre lo que entra y lo que sale. Está siempre condenado a quedarse vacío, habitado solo por momentos.

Con una sentencia de más de 28 años por homicidio en relación de parentesco, María Elena Moreno ha logrado escribir desde prisión más de diez obras de teatro, entre las que destacan *Bar Coco* (2009), *Estoy* (2010), *Vigilia con velas* (2012) y *Casa Calabaza* (2016). En 2023 salió de la cárcel y un año después se le otorgó el apoyo como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2024-2026). En una entrevista que le realicé en 2015, señaló:

Aquí convives con mujeres que lo han perdido todo, mujeres que han sido víctimas del ultraje, mujeres que han asesinado o servido de mulas en el traslado de droga y estás tan cerca de ellas que llegas a entender la miseria humana. Estar en prisión es un espejo que inevitablemente te conmociona (María Elena Moreno en entrevista personal, aún no publicada, con Denise Anzures en Santa Martha Acatitla, 6 de agosto de 2015).

La obra de María Elena Moreno me llevó a releer las obras de la dramaturga inglesa Sarah Kane, en especial *Crave* y *Psicosis 4:48* (2005), porque constaté que, a través de su lenguaje escénico, logra subvertir esquemas y transformar el escenario en un gran paisaje psíquico, mostrándonos las perversiones del subconsciente. ¿Cuál es, entonces, la relación entre Moreno y Kane? Los críticos de los años 1990 clasificaron el teatro de Kane dentro de la corriente *in-yer-face theater*, traducido al español es “teatro en la jeta”. Un teatro que, sin duda, Moreno nos pone de frente y “en la jeta” con una voz feroz, sí, pero también de una aguda inteligencia.

***La vida me la acabo a sorbos o Vino con sabor a sangre*, de Diego de Jesús Torres Rosas**

El *thriller* no ha sido un género canónico de la literatura mexicana. Tal vez porque vivir en un país donde la policía colabora estrechamente con la delincuencia ha logrado que los lectores mexicanos jamás hayan creído que los homicidios puedan resolverse por medio de una investigación. En cuanto a los creadores, por mucho tiempo se dio por asumido que la novela policiaca era una especie de crucigrama sin valor literario. Pero existen unas pocas y excelentes obras mexicanas que se inscriben plenamente en la estética del género: *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli (1944), *Los albañiles* de Vicente Leñero (1964), *El complot mongol* de Rafael Bernal (1968) y *Dos crímenes* de Jorge Ibar-güengoitia (1979). También, por supuesto, la saga policiaca del detective Belascoarán de Paco Ignacio Taibo II.

En el cine mexicano de las décadas 1940 y 1950 también se pueden encontrar, de manera aislada, ejemplos de películas oscuras en su guion y de tono expresionista en su fotografía, aunque siempre fueron minoritarias en el conjunto de la producción nacional. Por eso resulta sorprendente y estimulante encontrar una obra reciente que responda a esta tradición tan poco frecuentada por los creadores nacionales y que tiene como origen el Concurso Nacional de Teatro Penitenciario.

Vino con sabor a sangre (2011), de Diego de Jesús Torres Rosas, comparte la estética sombría y sofisticada del último período del *film noir* norteamericano en la que la pesquisa policiaca es mucho menos relevante que la lógica del asesino, sus procedimientos y su historia. Son narraciones que tienen como telón de fondo la corrupción de la moral y los crímenes de la ciudad, la pérdida del honor público, de las convenciones heroicas, de la integridad personal y de la estabilidad psíquica. Nocturna y siniestra, esta obra cuenta con su inevitable *femme fatale*, así como con su indispensable asesino serial, tan elegante como desequilibrado: Pierre Basset, un productor y catador de vinos.

El hilo conductor es la obsesión psicópata de Basset: elaborar vino mezclado con sangre humana para preservar el sabor del alma de sus víctimas y así poder beberlo como un placer que se dice secreto, ancestral y exquisito. Como sucede en *El silencio de los inocentes* (1991) y *El perfume* (2006), la muerte de las víctimas no es un fin, sino apenas un paso para la obtención de un bien mayor, un arte que permite, entre sorbos, acceder a un sabor sublime: el alma, la esencia, un inapreciable sustrato de vitalidad.

En su búsqueda de placeres por degustar, Basset conoce a Dora de Valle. Ella se convertirá en su aprendiz y agregará una buena dosis de sus resentimientos a su formación como asesina *bon vivant*. Sin mucho esfuerzo se puede imaginar a Dora de Valle en blanco y negro entre las sombras que acentúan su gesto y su mirada enfundada en

vestidos satinados que insinúan su definitiva belleza criminal. Un clásico del eterno femenino y el *film noir*.

No hay posibilidad de un final feliz (entre las sombras eso no existe), pero *Vino con sabor a sangre* ofrece una historia que fluye sin dificultad, una atmósfera estética consistente, un sabroso suspenso (a pesar de algunas ingenuidades) y escenas que alcanzan momentos de auténtico valor dramático. En suma, en la obra de Torres Rosas se pueden reconocer la voluntad creativa, la intuición artística, el ánimo audaz y agradecer su apuesta en un género fundamental de la cultura moderna.

Esta rápida mirada a ejemplos de obras recientes escritas en reclusión en el país es también muestra de profundos procesos de transformación. Como afirma Johana Bahamón (2016, p. 32): “El arte transforma; es la resocialización a través de la cultura. [...] el reconocimiento de la sociedad civil a una población vulnerable que aboga por el respeto de su dignidad y sus derechos humanos”.

A manera de conclusión

¿Qué puede aportar el teatro penitenciario a la tradición teatral en México? La respuesta invita a pensar en este teatro como un afluente que enriquece la tradición y que puede –y ya lo hace– imprimir su carácter de práctica liberadora y vivencial: un ejercicio de *kátharsis*, un regreso al origen del teatro. *Kátharsis* también posee un sentido psíquico, relativo al alma. Así lo acuñó Aristóteles en su *Poética* para definir la cualidad indispensable de la tragedia y que luego retomaron Josef Breuer y Sigmund Freud para designar la operación psiquiátrica que consiste en traer a la conciencia una idea o un recuerdo cuya represión es el origen de toda neurosis y liberar al sujeto: purgar las pasiones del alma para curarla de sus dolencias.

El teatro penitenciario es, fundamentalmente, un ejercicio de *kátharsis*. Es una práctica que, de primera mano, posee el conocimiento de lo trágico de la vida, lo espantoso de la existencia y es capaz de transmitir este conocimiento al espectador y llevarlo a la pérdida del principio de individuación: hacerlo otro, mirarse en los otros, para mostrarle su compartida, humana y trágica existencia. Espanto y compasión.

Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos* (2010, pp. 144-145), le otorga un sentido aún más amplio a la *kátharsis* aristotélica, ya no sólo como aceptación de la condición humana sino como afirmación de la vida y todas sus aristas:

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros: la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, a

eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga de ese efecto –así lo entendió Aristóteles–: sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye en sí también el placer del destruir.

El placer del destruir, que es también el de liberarse, purgarse si se quiere, de los valores impuestos que hacen, en términos de Freire, al oprimido ser lo que es, negándole su verdadero ser: un ser libre. La dramaturgia penitenciaria muestra al espectador verdaderos precipicios al sueño y la pesadilla: el gusto por el crimen, por las obsesiones eróticas, por el salvajismo, por las quimeras y el sentido utópico por la vida y, dirá Artaud, hasta su canibalismo, que desembocan en un plano menos artificioso que interior.

Escribir desde prisión es un desafío para quienes buscan relatar sus experiencias y sus ficciones. A pesar de las muchas formas de restricción que viven día a día, han sabido enfrentar en sus textos tabúes ancestrales, algunas oscuras verdades personales y sociales que ponen de manifiesto el perpetuo conflicto del devenir humano –*eros* y *thanatos*, en términos de Freud, lo Apolíneo y lo Dionisiaco, para Nietzsche–, su ciega pulsión, inevitable, obstinada, poderosa y vital.

Puestos aquí, basta con mirar la cantidad de textos que recibe anualmente la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) para reconocer la necesidad de crear programas interdisciplinarios dotados con docencia, investigación y trabajo de profesionales y activistas con experiencia y militancia intramuros, para estructurar una pedagogía de la escritura y la producción teatral en cautiverio. Hasta ahora, sus manifestaciones han venido de la mano de programas dispersos vinculados a organizaciones de la sociedad civil y a colectivos artísticos independientes, que han posibilitado la construcción de redes, ampliando su campo de acción a nuevos territorios, pero hace falta reflexión sobre las metodologías pedagógicas que asistan a los colectivos de artistas en el trabajo en reclusión.

En suma, el teatro penitenciario constituye una alternativa que ha enriquecido la escena mexicana de los últimos años desplazando nuestra lectura hacia nuevas estéticas, hacia otros modos de relacionarnos con nuestro quehacer artístico desde el umbral del pensamiento crítico. Las particularidades del teatro penitenciario merecen conocerse a fondo y una atención decidida en la construcción de un marco teórico y metodológico (aún inexistente en nuestro país), que fortalezca y dé cuenta de las especificidades de esta dramaturgia emergente.

Referencias

- Arriaga, Guillermo. (2022). *Salvar el fuego*. Alfaguara.
- Bahamón, Johana. (2016). Fundación Teatro Interno. *Revista Paso de Gato*, (67), 32-33.
- Calderón de la Barca, Pedro. (1905). *La vida es sueño*. J. H. E. Heitz (Heitz & Mündel). (Obra original publicada en 1635).
- Cervantes, Miguel De. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española y Alfaguara. (Obra original publicada en 1605-1615).
- Chías, Édgar. (2017). *Libertad entre muros*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Deleuze, Gilles. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama.
- Foucault, Michel. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Freire, Paulo. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Maldonado, Antonio de Jesús. (2016). Diálogo con un perro callejero. *Revista Paso de Gato*, (67), 95-98.
- Moreno, María Elena. (2016). Casa Calabaza. *Paso de Gato*, (67), 99-116.
- Nietzsche, Friedrich. (2010). *Crepúsculo de los ídolos*. Alianza Editorial.
- Paz, Octavio. (2008). *Piedra de sol*. Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1957).
- Pizarnik, Alejandra. (2013). *Diarios*. Lumen.
- Reina-Valera. (1960). *Sociedades Bíblicas Unidas*. Bible Gateway. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Filipenses%20%3A3&version=RVR1960>
- Villegas, Camila. (2021). *Palabras cautivas: Antología de textos del taller de escritura dramática*. Colectivo Escénico El Arce.

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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 en prisión: para diseñar otros futuros posibles

Valeria Lemus*

Itari Marta**

* Compañía de Teatro Penitenciario, Foro Shakespeare
A.C., México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6622-7386>

e-mail: el77valeria@gmail.com

** Compañía de Teatro Penitenciario, Foro Shakespeare
A.C., México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5062-9221>

e-mail: el77cultural@gmail.com

Recibido: 14 de noviembre de 2024

Aceptado: 30 de enero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2800

Teatro en prisión: para diseñar otros futuros posibles

Resumen

Este artículo documenta el proceso metodológico de creación escénica de la Compañía de Teatro Penitenciario, iniciada en el Foro Shakespeare en 2009. Se llevó a cabo a través de una remem-branza cronológica para aproximarse a los alcances de creación, producción y pedagogía que dicha compañía ha tenido de manera progresiva. El objetivo principal es visibilizar la importancia y necesidad del teatro en procesos de reinserción social en formatos de largo aliento, así como los resultados con relación al impacto social en espacios de privación de la libertad.

Palabras clave: Pedagogía; compañía independiente; penitenciaria; reinserción social; Ciudad de México.

Theater in Prison: Designing Alternative Futures

Abstract

This article discusses the methodological process undertaken by the Penitentiary Theater Company, initiated by Mexico City's Foro Shakespeare in 2009. By means of a chronological recollection, the authors present the creative and pedagogical achievements of the company over time. The aim is to highlight the importance of making long-term theatre projects in social reintegration initiatives that may have a lasting social impact for people deprived of their liberty.

Keywords: Pedagogy; independent company; penitentiary; social reintegration; Mexico City.

Teatro en prisión: para diseñar otros futuros posibles

*A Cándido, Rafa, José Luis, Tacho, Buba, Payaso, Armando, Rodolfo, Peña, Moncayo, Parada, Christopher, Axel, Jaso.
Al “Ruco” César David (+), que sigas cantando en otros escenarios con el Toño (+).
A nuestras familias, al Foro Shakespeare, a El77 Centro Cultural Autogestivo.
A Josefina, mujer sabia y tenaz.*

Introducción

El teatro en el encierro rompe un paradigma respecto al concepto de libertad, transformando la metáfora en acción, la acción en posibilidad y la posibilidad en un presente diferente. Desde hace más de 15 años, la Compañía de Teatro Penitenciario ha logrado integrarse al estilo de vida de una comunidad de personas privadas de la libertad –en adelante PPLs– en la Penitenciaría de la Ciudad de México, comúnmente conocida como la *Peni* de Santa Martha Acatitla, ubicada en la Alcaldía de Iztapalapa, en la capital del país.

Al día de hoy, el alcance del proyecto se aprecia en la creación de una compañía de teatro profesional integrada por 16 <https://www.revistaabogacia.com/teatro-penitenciario/s> (ver Imagen 1), con temporadas continuas de producciones de repertorio presentadas tanto en espacios escénicos independientes, como en el Teatro Juan Pablo de Tavira al interior de la



Imagen 1. Momento al final de función de la obra Ricardo III versión 0.3 en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris en el marco de participación en la Muestra Nacional de Teatro, 2018, CDMX, México, Fotógrafo: Alejandro Santos. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons ①③②).

Penitenciaria de la Ciudad de México. Asimismo, destaca la gestión de un Espacio Cultural Independiente (ECI) en la Ciudad de México, denominado El77 Centro Cultural Autogestivo, donde se ha creado la infraestructura necesaria para que tres Personas Liberadas¹ consoliden un equipo de trabajo independiente al proyecto eje, a partir del conocimiento y experiencia adquirida. Además, se han realizado modificaciones al reglamento operativo ante el Sistema Penitenciario local, se han desarrollado líneas de trabajo continuas a través del arte, y se consolidó una metodología de intervención dentro y fuera de prisión, basada en las artes escénicas para personas en situación de cárcel y ya liberadas.

¹ Se trata de personas que ya concluyeron su proceso dentro de un centro penitenciario.

Los primeros cimientos

Una clave importante para la consolidación del presente escenario fue el propio origen del proyecto, cuando se llevó a cabo la primera intervención artística en la Penitenciaría. La directora del Foro Shakespeare, Itari Marta, inició la Compañía de Teatro Penitenciario en 2009, en coordinación con el grupo local, el cual tenía por nombre “El Mago” (ver Imagen 2). Desde el inicio, el objetivo fue claro: hacer teatro.

El planteamiento inicial era un taller de actuación de cuatro sesiones para acercar herramientas teatrales a los actores que conformaban “El Mago”. Sin embargo, y afortunadamente para el análisis de la directora, la conclusión clave fue identificar que un proceso creativo, de exploración y autoconocimiento, como es el teatro, se fortalece en una comunidad específica cuando existe un resultado tangible. Así, lo mejor para un proceso de actuación sería presentar una obra de teatro. Por lo tanto, el taller de teatro se convirtió en un ensayo rumbo a la puesta en escena.

Cabaret pánico (2009-2010) fue el primer montaje de la Compañía de Teatro Penitenciario. Basado en el texto de *Ópera pánica. Cabaret trágico*, de Alejandro Jodorowsky, el proyecto utilizó la *psicomagia* del autor para generar acciones escénicas. Abrió las puertas para sensibilizar a los directivos de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario y que comprendieran que el trabajo escénico requiere la presencia de un público y, de esta forma, permitieran el ingreso de *expectadores* externos para ver teatro en la Penitenciaría de la Ciudad de México. A primera vista, esta apreciación puede parecer obvia. Sin embargo, en el contexto histórico de este acontecimiento, las autorizaciones para que personas civiles ingresaran estaban limitadas a grupos que realizaban alguna labor social, laboral o visitas de familiares de las y los PPLS. Estos últimos eran los únicos espectadores de las manifestaciones artísticas que ocurrían dentro de los Centro Penitenciarios, como si se hubiese normalizado que el arte en el encierro se debía quedar en el encierro. Tras el estreno de *Cabaret pánico*, esa realidad cambió. Creemos que las cárceles tienen que modificarse (en el buen sentido) si queremos modificar nuestra sociedad.

Esta primera obra de la compañía se inspiró en los textos sobre *psicomagia* de Jodorowsky, gracias a lo cual se crearon actos escénicos que les permitieran a los PPLS experimentar la brutal honestidad en un proceso de sanación tanto colectivo como individual. De esta manera, pudieron identificar que el motor de una escena (y la vida) es una serie de acciones concatenadas, centradas en la constitución y posible resolución de un conflicto, el cual, en esta primera entrega, vendría de sí mismos. Para Jodorowsky (2009), “[l]a finalidad de la psicomagia, convirtiendo al consultante en su propio curandero, es lograr que se sitúe en su ego adulto, ego que no puede ocupar otro sitio que el presente” (p. 13). El teatro que



Imagen 2. Sesión de ensayo en la Penitenciaria de Santa Martha. En foto, la directora Itari Marta, 2021. Fotógrafo: Alien Core. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons [f](#) [s](#) [cc](#) [0](#)).

crea colaborativamente la Compañía de Teatro Penitenciario se basa en una dramaturgia generada por los propios intérpretes, mientras que la dirección diseña un “contenedor” para que la propuesta se vierta en el escenario.

La posibilidad de una temporada permanente también busca reflejar el formato de puesta en escena que se lleva a cabo en el exterior. Es decir, una producción teatral pasa por un proceso que incluye ensayos, realización de escenografía y de vestuario, por mencionar algunas etapas de creación. Posteriormente se estrena una temporada, que puede variar en función del contexto, con un número de funciones, que puede ser de cuatro, ocho, doce o más. Ese proceso garantiza un camino hacia la profesionalización escénica y se busca que se replique al interior del Centro Penitenciario. No se trata de un evento esporádico, sino de una costumbre o hábito no solo para los actores privados de libertad, sino también para toda la población: visitantes, personal de seguridad, personal administrativo y del Sistema.

Hacer teatro en prisión

El teatro es teatro. Y punto. Tal vez la necesidad que tenemos los seres humanos de ponerle etiquetas a todo tiene que ver con dónde se realiza, nada más. Y entonces si se hace en la penitenciaría se vuelve teatro penitenciario. Las circunstancias invitan a trabajar de cierta forma. El meollo del asunto es que hacemos teatro; sería un error segregar lo que hacemos del teatro en general (Mansilla-Moya, 2023).

Al intervenir escénicamente un Centro Penitenciario, quienes comparten sus saberes a través de talleres o puestas en escena deben considerar distintas variables y analizar el entorno; por ejemplo, horarios de comida, pase de lista, espacio de trabajo, recursos disponibles, participantes en el grupo de teatro, protocolo de comunicación con enlaces institucionales, por mencionar algunos protocolos. Esta información, que generalmente se vislumbra en campo desde el comienzo del periodo de intervención, permite definir el método de trabajo específico para ese contexto particular. Por ello, la observación debe ser el factor común en la intervención de cada espacio.

A partir de la observación, Itari Marta, la directora de la compañía, identifica el comportamiento de la operación al interior de los Centros Penitenciarios y de su población, porque cada lugar es diferente. El vínculo de intermediación que comenzó a desarrollar el Foro Shakespeare entre el Sistema Penitenciario y el público externo permitió establecer un proceso administrativo para atender dos peculiaridades que se perciben como normalizadas en el exterior: que el boleto al teatro pueda tener un precio y la programación de una temporada de teatro.

La búsqueda de estas dos constantes abre la posibilidad de hacer del teatro una fuente de trabajo fija para los PPLs que integran la compañía. ¿Por qué esto resulta importante dentro del objetivo del proyecto? Porque fomenta la dignificación del trabajo a través de las artes escénicas, ofrece la posibilidad de hacer del teatro una ruta de profesionalización personal para cada integrante, aumenta las posibilidades de empleabilidad al salir de prisión y genera recursos económicos que permiten al actor PPL invertir tiempo en el estudio y ensayo necesarios para una disciplina como esta. Asimismo, fomenta que la colectividad se haga de sus propios recursos para afianzar su continuidad a nivel producción, comunicación y gestión.

En la mayoría de las iniciativas culturales, como es el caso de la Compañía de Teatro Penitenciario, el financiamiento no proviene de un fondo perdido ni de organizaciones fi-

lantrópicas. Su existencia es posible gracias a que una organización escénica, como el Foro Shakespeare, provee recursos humanos e infraestructura para su desarrollo. Ello permitió que la compañía lograra gestionar sus propios medios de forma paralela, independiente y complementaria. Hacer teatro en prisión conlleva la responsabilidad de generar el contexto propicio que permita la capacitación de los integrantes, las sesiones de ensayo y la posibilidad de presentar el trabajo escénico a un público. Es un proceso continuo que requiere de una estrecha relación entre el adentro y el afuera (PPLs, agrupación artística, público y Sistema Penitenciario), porque nuestra sociedad no solo está compuesta por el mundo fuera de la cárcel, sino por ambos universos.

Dentro de esta lógica de trabajo continuo, resulta imperante reiterar el sentido de corresponsabilidad de todas las partes involucradas, tanto dentro como fuera del centro penitenciario. Un programa social podría desaparecer en un cambio de administración. Una intervención artística sujeta sólo a un donante podría truncarse por falta de fondos. Una actividad cultural puede cancelarse por falta de público. Sin embargo, fomentar una cultura del teatro permite unir y construir una comunidad de personas interesadas en espectral y en actuar, dispuestas a sumar alianzas diversas y permanentes, así como a desarrollar propuestas creativas y económicas, lo que deviene en patrimonio cultural inmaterial. Por lo tanto, al indagar sobre el desarrollo pedagógico y profesional de iniciativas artísticas es necesario observar lo ligado que se encuentra a estrategias de procuración de fondos y de gestión del equipo de trabajo.

Todos somos Ricardo

Una vez que la compañía logró asentarse con su primer montaje escénico, *Cabaret pánico* (2009-10), se abrió la posibilidad de llevar a cabo un siguiente proceso de trabajo y de aprendizaje: *Ricardo III versión 0.3*, basada en el texto original de William Shakespeare, que representó un desafío para los intérpretes. El principal reto creativo fue la reinterpretación del texto clásico original en sí. Al igual que en el primer montaje, hubo un proceso de trabajo de mesa enfocado en el análisis, pero sobre todo en la acción: poner en práctica lo comprendido del texto sin importar, en este punto, que la escena contara toda la obra de manera anecdótica. Esa tarea quedó pendiente para la siguiente etapa del montaje.

La elección de esta obra cobró relevancia para el desarrollo profesional de la Compañía, ya que, en el primer montaje, la búsqueda escénica se enfocó en el reconocimiento personal de las PPLs, en contar quiénes eran sin prejuicios o estigmas por el contexto de cárcel y hacerlo visible al mismo tiempo. En contraste, para *Ricardo III versión 0.3* creímos prudente hacer una crítica del hambre por el poder, reflexionar sobre qué nos trajo a construir

un mundo lleno de violencia y, por lo tanto, cuestionar por qué se llenan las cárceles. Hoy, *Ricardo III versión 0.3* es la obra más longeva del repertorio de la Compañía; se estrenó en 2011-2012 y estuvo en temporada hasta 2021, cuando tuvo que concluir su ciclo a causa de la contingencia sanitaria por el COVID-19. El cierre se realizó vía *streaming* por la plataforma Teatrix, sobre lo cual Itari Marta mencionó lo siguiente:

Es emocionante hacer un proyecto que empezó con cuatro sesiones y al que nadie le encontraba sentido, porque el teatro se iba a hacer dentro de una cárcel y no podría salir. Por eso, es muy gratificante que hemos cambiado la forma en que esto se ve, hemos logrado cambiar el reglamento y que la gente entre. El *streaming* es la confirmación de que 12 años de trabajo valen la pena (Marta cit en Baños, 2021).

Durante el proceso de montaje y producción de *Ricardo III versión 0.3*, la Compañía de Teatro Penitenciario, logró establecer un protocolo de ingreso para el público interesado en asistir a su temporada permanente. Las personas debían contactar al Foro Shakespeare, proporcionar una serie de datos personales, indicar la fecha de función y realizar el pago de las entradas. A cambio, recibían un reglamento de ingreso, que se sigue compartiendo hasta el día de hoy, y la cita en el lugar de encuentro (en los primeros años fue en el Foro Shakespeare, ahora se lleva a cabo en El77 Centro Cultural Autogestivo). El equipo de producción de la Compañía se hacía cargo del traslado de los espectadores, así como de su regreso.

Con *Ricardo III versión 0.3* (ver Imagen 3) se diseñó, a manera de prólogo o de introducción, una intervención escénica a bordo del transporte que acompañaba al público en su camino a Santa Martha Acatitla. Este recurso se convirtió en un sello característico de la Compañía y comenzó a tejer un lazo entre el mundo del encierro y el de la “libertad”. Justo en esta obra se planteó una premisa fundamental: no todas las cárceles son físicas, también son mentales.

El diseño de esta obra consistía en monólogos y un hilo conductor. Todos los personajes eran Ricardo: soldados, un príncipe, una Lady Ann, una muerte, *Richie* el perro, pero todos con poder. Un Ricardo destronaba a otro Ricardo, hasta llegar a un punto grotesco de muerte que revelaba en el escenario la incapacidad de amar de los seres humanos. Los elementos de producción eran mínimos: una alfombra roja, tambores, tarolas, overoles militares y una radiografía cruda, pero con humor, sobre la violencia y el poder encarnada por cada Ricardo en escena.

Esta fue la primera obra del repertorio que participó en una Muestra Nacional de Teatro, en 2018. La Muestra se caracteriza por su itinerancia anual, llevándose a cabo en diferentes estados de la República. En ese año, la sede fue la Ciudad de México. Si bien la Compañía de Teatro Penitenciario ya había participado un par de veces, a través de la impartición de



Imagen 3. *Ricardo III versión 0.3* en el Foro Shakespeare, en coordinación con la Subsecretaría del Sistema Penitenciario para llevar al exterior de la Penitenciaría a los actores PPL, octubre 2019, CDMX. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons ①⑤②).

un taller y charlas realizadas por sus integrantes externos, el hecho de que tuviera lugar en la CDMX permitió que los actores PPLs pudieran participar, haciendo que los asistentes se dirigieran al interior de la Penitenciaría. Sin embargo, la sorpresa fue doblemente grata para los actores, ya que se gestionó la posibilidad de que la presentación ocurriera en el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris”, en el marco de su 100° aniversario. Así, el teatro, el hecho escénico, logró lo que aparentemente era imposible: generar horas de libertad.

Sigue el camino amarillo

Entre 2012 y 2014, la Compañía atravesó una etapa muy significativa de crecimiento con este proyecto. Además de contar con una directora artística que facilitaba el proceso peda-

gógico para fortalecer las herramientas actorales de los PPLs, hubo quienes obtuvieron su libertad y, de manera voluntaria, decidieron hacer del teatro un camino de vida profesional, incorporándose al equipo de trabajo del Foro Shakespeare. Esta incorporación dio lugar al área de Impacto Social, una fuerza de trabajo dedicada a gestionar y potenciar los alcances del teatro que se desarrollaba al interior de la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla. Ello permitió ampliar los márgenes de producción y ofreció a los compañeros ya en libertad la posibilidad de participar e involucrarse en las acciones necesarias para que el proyecto continuara día con día. A esto se sumaron jóvenes con conocimientos de gestión cultural, producción escénica, actuación y comunicación. El propósito era alimentar, en la práctica, el intercambio de saberes en un contexto laboral tangible.

Se abrió, así, un camino coherente hacia el exterior, que brindaría continuidad para una reinserción social real en el campo de las artes escénicas, desarrollando una metodología complementaria para capacitar en producción, gestión, pedagogía y actuación, enfocada en personas liberadas. El establecimiento de un equipo de trabajo externo permitió una mayor cobertura de acción. Como se mencionó al principio, la continuidad también implicó propiciar un trabajo colectivo, equitativo y con objetivos claros.

Llegó entonces el desarrollo del tercer montaje de la Compañía: *El Mago Dioz, tú decides tu ilusión* (2014-2018). Es importante reiterar que, para ese momento histórico, las sesiones de ensayo coincidían con el horario laboral de los actores PPLs, lo que resultó en la incorporación del modelo de trabajo de una compañía escénica al interior de un Centro Penitenciario. Fue así que la compañía de teatro penitenciaria comenzó a generar un repertorio de obras, como una compañía de teatro tradicional en el exterior. *El Mago Dioz* (ver Imagen 4) fue un montaje orientado a fortalecer el trabajo en equipo. Ayudó a comprender mejor que, como seres humanos, requerimos del otro para construir y que, al mismo tiempo, los deseos claros dentro de nuestra individualidad ayudan a no perderlos en el camino.

Los mensajes implícitos en la selección de cada una de las obras de la Compañía de Teatro Penitenciario buscan reflexionar sobre cuestiones muy humanas. También contribuyen a que la Compañía sea un espejo constante y crítico desde un lugar marginal. Se trata de un espejo que no busca mirarse a sí mismo de esa forma, sino más bien desde un lugar constructivo, sin olvidar que pertenece a una sociedad más allá de sus muros.

A lo largo de la trayectoria de la compañía, se han realizado talleres de voz, herramientas de actuación, dramaturgia, combate escénico, entre otros. El aprendizaje es continuo, ya que estar en escena alimenta el proceso de formación y viceversa, manteniendo fresca y honesta la verdad. Cada puesta en escena se acompaña de un proceso de capacitación específico que refuerza el trabajo de la dirección escénica en el desarrollo del montaje. Se planifica la programación de uno o más talleres que aporten conocimientos de otras exper-



Imagen 4. Fotografía publicitaria de la obra *El Mago Dioz*, 2014, Iztapalapa, CDMX. Foto: Zoombie Films. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons .

tas y expertos. Para el caso de *El Mago Dioz*, se ofreció un taller de clown, lo que permitió a los actores PPLs vincularse con otras personas y distintos conocimientos del quehacer escénico. Sobre la puesta en escena, Indira Qatoo escribió lo siguiente:

La potencia de las actuaciones es memorable. Las palabras que salen de sus bocas están cargadas de sentido. Es un teatro poderoso y terapéutico tanto para quien lo da como para quien lo recibe. Se crea una dinámica de diálogo muy rica, donde no importa el pasado, las historias y los prejuicios (Qatoo, 2016, s/p).

Durante el desarrollo del *Mago Dioz*, funcionó la estrategia de producción escénica que se implementaba para la realización de las obras al interior de la Penitenciaría y se abrió una posibilidad de capacitación para el equipo en el exterior: impartir talleres a jóvenes y realizar una obra con los integrantes que habían recuperado su libertad. Entonces, surgió

la Compañía de Teatro Penitenciario *externa*, como una extensión del mismo equipo de producción y gestión. A partir de ese momento existe un repertorio tanto dentro como fuera de la prisión. El método de trabajo se hizo hábito y se sistematizó: sesiones fijas de ensayo un día a la semana entre el equipo de dirección y los actores PPLs (calentamiento, para el aquí y ahora; información; acción; conclusiones), y sesiones sólo para el equipo de actores, con el fin de construir sus propuestas y presentarlas en el siguiente encuentro con la dirección. El ciclo se repitió y evolucionó.

Aquí tienen su casa (para no esperar a Godot)

Al tratarse de un proyecto independiente con un equipo de trabajo externo en crecimiento, el Foro Shakespeare identificó lo poco viable que era sostener una compañía cuyo equipo de gestión carecía de la estructura necesaria para generar sus propios fondos. Aunque desde un principio el Foro facilitó los medios, con el aumento de los integrantes que obtenían su libertad también se requería ampliar las ofertas de trabajo externas. Es decir, había que desarrollar más roles laborales, lo que implicó la gestión de un espacio alternativo al Foro Shakespeare que cumpliera con las mismas funciones que ese teatro, con el fin de abrir más ofertas laborales para los actuales y futuros integrantes. Fue así como, en 2014, nació El77 Centro Cultural Autogestivo (El77CCA), en la Colonia Juárez de la Ciudad de México.

Este espacio se concibió con el espíritu de ser construido a mano por sus integrantes, aprovechando las diversas habilidades en oficios que habían adquirido antes o durante su estancia en prisión, como construcción, plomería, electricidad, carpintería, etcétera. Todo sumó al teatro. Así, El77CCA se convirtió en el espacio de trabajo para la Compañía, con un enfoque de apertura hacia la comunidad artística y local: un grupo de exdelincuentes y otros que no han sido “agarrados” (como dicen, a manera de broma) emprendiendo un centro cultural.

El desarrollo de este espacio logró diversificar la oferta laboral para aquellos integrantes que, al recuperar su libertad, desearan continuar trabajando en las artes escénicas por voluntad propia. A su vez, se fortalecieron sus áreas creativas en diseño de iluminación, construcción de escenografía, manejo de sonido, gestión y producción escénica. Este punto es importante, ya que parte del éxito está relacionado con la voluntad de sus integrantes. La reinserción social y el proceso escénico no dependen de la fuerza de una sola persona, son procesos colectivos. En ese tenor, las responsabilidades y los grados de involucramiento van cambiando. Aquellos integrantes que se acercaron al teatro a través de la actuación dentro de la Penitenciaría ahora cuentan con otras herramientas que los vuelven más preparados para el medio.



Imagen 5. Palabras al final de la función de *Esperando a Godot* en Foro Shakespeare, en coordinación con la Subsecretaría del Sistema Penitenciario. En la imagen, el entonces subsecretario Hazael Ruiz Ortega e Itari Marta directora la compañía, 2017. Fotógrafo: Andrés Márquez. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons .

Durante los primeros años de EL77CCA, la compañía produjo *Esperando a Godot*, la primera obra que interpretaría al pie de la letra el texto de Beckett, sin alteraciones, pero con una profunda comprensión. Esa obra fue otra llave a la libertad. *Esperando a Godot*, dirigida por Itari Marta con la asistencia adjunta de Adrián Alarcón, llegó al escenario principal del Foro Shakespeare en 2017 en medio de un operativo de seguridad, en colaboración con la Subsecretaría del Sistema Penitenciario (ver Imagen 5). Dejó un precedente –poco antes de *Ricardo III versión 0.3* en el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris”–, al demostrar que el teatro en prisión también está diseñado para que suceda en el exterior. Las 190 entradas del teatro se agotaron en 48 horas, un evento único ante medios, familia y público en general.

Esperando a Godot, una obra de teatro del absurdo que muestra la lucidez de la locura, permitió que la Compañía de Teatro Penitenciario imaginara la esperanza, la posibilidad y lo irreal como una alternativa. El texto suele representarse con dos vagabundos al pie de un árbol, pero la versión de la Compañía mostró cómo dos hombres elegantes, de aparente pulcritud, poco a poco se despojaban de todo, cómo se necesitaban, cómo no perdían la voluntad –o lo que creían de ella– y confiaban en sí mismos y en el todo. Esta puesta en escena acercaría a los actores PPLs a otra sensibilidad actoral. En una entrevista con Rosario Reyes, Itari Marta comentó lo siguiente:

Puede ser que estemos esperando a alguien que nos dé tanto amor desmedido, una especie de salvador, como dice la obra, para volver a creer en algo. Pero en realidad deberíamos estimular nuestra disciplina para hacer algo por cada uno y por la sociedad. Tal vez lo que estamos esperando es que nuestra voluntad no sea egoísta, sino que piense en los demás. No sé qué estamos esperando para reaccionar (Reyes, 2018, s/p).

Ánimo delincuencia

El proceso de trabajo de la Compañía de Teatro Penitenciario externa se consolidó con el paso de los años, luego del surgimiento de El77. Se asentaron roles y responsabilidades clave: producción, gestión, comunicación, mantenimiento, aspectos técnicos, entre otros. De esa forma, se han generado posibles áreas de desarrollo con la recuperación de la libertad de los integrantes. Cabe reiterar que, incluso en ese escenario de posibilidad laboral, ha sido relevante que los integrantes sean conscientes de que el rol que desempeñen forma parte de un engranaje más grande y que su contribución coadyuva al desarrollo económico del equipo de trabajo.

Con la garantía de operar un espacio cultural independiente que facilitara los medios para la continuidad de la Compañía de Teatro Penitenciario *interna*, la Compañía *externa* tuvo que desarrollar su propio repertorio para procurar un camino de profesionalización escénica y mantener el objetivo original del proyecto: hacer teatro. Fue así que, desde diversos mecanismos de producción implementados por la Compañía en El77CCA, se produjeron las siguientes obras: *La mordida* (2016-2024), dirección y creación colectiva con Artús Chávez; *La espera* (2017-2024), dirección y dramaturgia de Conchi León; *Las hijas del Aztlán* (2018-2021), dirección y dramaturgia de Cess Enríquez; *Las 80 mejores amigas*, escrita y dirigida por Juan Carlos Cuéllar (2014 y 2021-2024), y *Gretel & Hansel* (2022), dirigida por Itari Marta, con dramaturgia colectiva de la Compañía de Teatro Penitenciario. Este repertorio per-

mitió que la compañía trazara una ruta escénica en diversos escenarios de la CDMX, incluso fuera del país, logrando que hubiera ecos del teatro que comenzó en prisión.

Podemos apreciar entonces que, de manera orgánica y resiliente, la Compañía y sus integrantes, a través de la experiencia adquirida en el tiempo, desarrollaron herramientas para ampliar su capacidad de gestión e impacto, y que, de haberse limitado a un tiempo específico, no hubieran podido vislumbrar el potencial que tenían como creadores y colectivo. Es ahí, en el tiempo, donde cobra peso la medición del impacto. La mayoría de los actores expPL que recuperaron su libertad no han vuelto a delinquir. Como ellos mismos dicen: “duermen tranquilos”.

¿Cuál es el reto de permanecer en una compañía de teatro? La respuesta es trabajar en conjunto y tener presente el objetivo en común. ¿Qué hace particular el contexto del teatro en prisión? Trasladar el sentido de camaradería y complicidad a un acto artístico colectivo y compartir la funcionalidad del teatro para reencontrarnos como humanidad. El ejercicio de la enseñanza artística no puede ser excluyente del reconocimiento del otro, deben ir juntos. Así, compartir la práctica escénica en este tipo de contextos debería ser, en el mejor sentido, una acción que vaya más allá del arte. A través del arte, se busca rescatar la consciencia de un resultado concreto, apreciable, cuidadoso y con verdad. En cuanto al sentido de “compañía”, ésta debe entenderse como un grupo, una esencia.

Cruzar las fronteras desde prisión

Si bien ya se ha mencionado que parte de las acciones que favorecen el aprendizaje continuo es la posibilidad de que los actores PPLs tengan acceso a talleres escénicos con una misma dirección escénica en cada montaje –como lo hemos expuesto hasta ahora–, en 2018 se trazó el camino de una colaboración para que en la dirección de escena hubiera una mancuerna creativa con algún artista invitado.

Bajo la dirección de Camilla Brett y Jerónimo Best, con acompañamiento del British Council y del INBAL, el siguiente proyecto fue *Xolomeo y Pitbulieta* de Jesús Natanel, texto que fue ganador del Concurso Nacional de Dramaturgia Penitenciaria 2016, con la corrección de estilo de Mariana Hartasánchez. Ésta fue la primera obra escrita por una persona privada su libertad de otro Centro Penitenciario que fue interpretada por los integrantes de la Compañía. Cabe decir que el Concurso Nacional de Dramaturgia Penitenciaria ya cuenta con varias ediciones y otros textos han sido llevados a escena por compañías de teatro profesionales. Es el caso de *Casa Calabaza* de Maye Moreno, dramaturga que ya obtuvo su libertad y que fue ganadora del certamen en las ediciones de 2014 y 2018 (La Silla Rota, 2018).



Imagen 6. *Xolomeo y Pitbulieta*, dirección Camilla Brett y Jerónimo Best, 2020, Iztapalapa, CDMX. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons ).

Xolomeo y Pitbulieta es una adaptación de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Se trata de una comedia protagonizada por personajes caninos que exhiben un reflejo de la migración hacia Estados Unidos, así como el clasismo, el racismo y la discriminación (ver Imagen 6). Durante el proceso de montaje, se trabajaron las técnicas de máscara y clown. El sentido del humor ante una realidad como la que se mostraba en esta obra no arrojaba sonrisas.

Es importante destacar la cooperación internacional para hacer posible este proyecto, particularmente entre México y Reino Unido. En este trabajo se tomó como pretexto la adaptación del texto del célebre dramaturgo británico, para mostrar un contexto que atraviesa diversas realidades de la migración en América Latina. Todo esto para decir que el enfoque de transformación dentro de un centro penitenciario a través del arte es de interés universal. Los lazos de gestión trascienden el contexto local, que es sin duda importante, porque su incidencia va más allá de las fronteras.

Horas de libertad. Horas de creación. Las batallas

Durante el confinamiento impuesto por la pandemia, la resiliencia frente al encierro dominó a los integrantes de la Compañía. Si había algo que ellos conocían bien, era la relación entre la espera y el aislamiento. Sin embargo, como hemos observado a lo largo de su trayectoria, esa coyuntura permitió abrir un proceso de creación escénica que pondría sobre la mesa otra de las facetas más profundas del ser humano: su relación con la violencia y la lucha de poder en torno al género femenino.

De 2020 a 2021 comenzó el proceso de montaje de *MCBTH ruega por nosotrxs*, otra reinterpretación de un clásico de Shakespeare con un especial enfoque en Lady MCBTH (como es nombrada en la obra). La obra cuestionaba los códigos de violencia que nos atraviesan y cómo podemos tejer un entramado diferente para dejar de responder con más violencia en nuestro entorno.

Este montaje, estrenado en noviembre de 2021 (ver Imagen 7), logró, ante toda adversidad y ante las medidas de contingencia sanitaria, tener una temporada en la Penitenciaría de Santa Martha Acatitla. Curiosamente, la agrupación tuvo que sortear ciertas aventuras de la obra “maldita” de Shakespeare. Sin embargo, de manera luminosa, pisó el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris” en noviembre de 2022, en el marco de su décimo tercer aniversario.

MCBTH ruega por nosotrxs es una de las obras más necesarias y prudentes del repertorio de la compañía, por la profunda reflexión que genera sobre la construcción de la violencia y venganza en nuestra sociedad. La obra pone una gran lupa sobre la vida de sus intérpretes: ¿han cambiado o no? A simple vista, podría parecer que físicamente todo está igual con el paso de los años; sin embargo, el cambio se encuentra en la manera en que conciben el mundo. Su capacidad de encontrar libertad y transformación personal los ha vuelto diferentes, recobrando la capacidad de imaginar y, sobre todo, de construir.

Esta obra recibió dos nominaciones en 2023, en el marco de la quinta edición de los Premios Metropolitanos de Teatro (“Los Metro”), en las categorías “Obra del público a la experiencia teatral” y “Mejor ensamble”. El nivel de producción se volvió un reto para el equipo. La escenografía, el vestuario, la utilería y el contenido crearon un espacio impenable (para bien) al interior de la Penitenciaría. Es importante indicar que, al momento de escribir el presente texto, esta obra se encuentra en temporada.

Este montaje pone el foco de observación en la propia relación con el género femenino. “La característica principal es que la obra está liderada por mujeres, a pesar de que la mayoría de los integrantes de la Compañía de Teatro Penitenciario son hombres. En esta versión, el personaje de las brujas y Lady Macbeth son la prioridad de la historia y no Macbeth en sí” (Quintana, 2022). Como comenta Itari Marta, en entrevista:



Imagen 7. Estreno de MCBTH *ruega por nosotrxs*, 2021, Iztapalapa, CDMX. Fotógrafo: Alien Core. Foto de Archivo de la Compañía de Teatro Penitenciario-EL77CCA (Creative Commons ).

Creemos mucho, sobre todo en la práctica, que para modificar nuestro alrededor, necesitamos preguntárnoslo en el escenario –agrega–; atravesamos preguntas en cada obra, que han sido, por ejemplo, cuál es el amor propio, cuál es nuestro lado más culero y egocéntrico, cuál es el trabajo en equipo, cómo podemos encontrar nuestra libertad, y aquí estamos llegando al punto de hablar sobre nuestras violencias (Nochebuena, 2023).

Profundizando más en ésta última idea compartida por la directora de la Compañía, llevar a los actores PPLS a un proceso de introspección y reconocimiento de sí mismos a través de los personajes femeninos detona el reconocimiento de su violencia interna, originada probablemente por posesión, abuso, violencia, celos, ultraje, etcétera, para con las mujeres. Así, el objetivo es plantear el cambio de paradigma: un teatro que confronta al espectador y al intérprete.

Una raya más al tigre

Hacer teatro. Se ha señalado que, a través de la consolidación de saberes, se generan caminos autónomos y responsables de su propia continuidad. Así, los integrantes que conformaron la vertiente *externa* de esta Compañía, ahora trazan un camino autónomo e independiente del origen, el cual da paso al desarrollo de iniciativas organizativas ajenas, aunque con una historia compartida. Esto abre un nuevo campo de observación sobre cómo se pone en práctica, en otros niveles, lo aprendido por quienes inicialmente fueron beneficiarios y posteriormente integrantes. Ahora son cabezas de una compañía en materia de gestión, producción y creación.

Por otra parte, los cimientos quedan sólidos para continuar con un equipo de gestión y creación artística en la sede de impacto social del Foro Shakespeare (El77CCA) que podrá dar pie al futuro acompañamiento de nuevos miembros que estén próximos a recuperar su libertad, además de fomentar ejes de trabajo complementarios para un teatro en prisión. De esta forma, el equipo de trabajo se dedica por completo al proceso original en la vertiente al interior de la Penitenciaría de la Ciudad de México: la Compañía de Teatro Penitenciario.

Con una obra próxima a estrenarse en 2025, *Cabaret Amor*, bajo la dirección de Valeria Lemus, se realizará una reescritura de la primera obra producida hace ya poco más de 15 años (*Cabaret Pánico*), ahora haciendo uso de las herramientas de la psicomagia (como en sus inicios) para compartir su entendimiento del amor. Esta propuesta contrasta con el reconocimiento de la violencia abordado en *MCBTH ruega por nosotrxs*, después de un proceso que, para algunos PPLs, ha sido más largo que para otros, a través del teatro, y pone en escena las colectividades y la construcción de comunidad, así como un universo posiblemente más humano.

Vámonos que ya nos vieron. Conclusiones

La consolidación de una compañía de teatro va de la mano del tiempo, de la inversión individual y colectiva en el aprendizaje, así como del aliento grupal por construir su profesionalización. Este proceso implica encontrar sus discursos y sus esquemas de trabajo. Además, el hecho de estar en un estado de reclusión implica quitarse escudos personales, abrirse a la sensibilidad por escuchar al otro y a uno mismo, a verse como seres humanos, a practicar el trabajo en equipo y a considerar que los espacios de libertad son posibles. Reconocer que otros futuros también son posibles. Implica, asimismo, aportar bases sólidas a través del aterrizaje de los procesos de intervención y profesionalización, porque los contextos de encierro son diferentes de acuerdo con el Centro Penitenciario en el que se esté. Construir un proyec-

to de vida escénica que considere la posibilidad de desarrollarse una vez obtenida la libertad, es decir, generar contextos de continuidad tangibles y accesibles, nos permitirá construir los futuros posibles que el teatro pone sobre el escenario cada vez que se abre telón.

A lo largo de la trayectoria del caso de la Compañía de Teatro Penitenciario, podemos observar que intervenir a través del teatro en las prisiones requiere una adecuación del funcionamiento operativo y sistémico de las cárceles respecto al papel que juegan el arte y la cultura. Las condiciones que se facilitan son mínimas y, alrededor del hecho artístico, un modelo de intervención deberá contemplar la sistematización de procesos de gestión, vinculación y producción. La razón es que la mayoría no son iniciativas propiciadas por la estructura de seguridad, y el agente que interviene con su práctica artística debe sensibilizar, a través de los resultados concretos (como la puesta en escena, la asistencia de público, reportes, etcétera), la pertinencia y las posibilidades de impacto que esta labor genera en la población y alrededores. Es necesario permear al hábito, la afinidad y la voluntad.

Hablar del desarrollo metodológico implica recordar el proceso de crecimiento, producción y modificaciones estructurales en el sistema para el desarrollo de proyectos de incidencia artística de origen independiente. A través de cada puesta en escena, hubo que pensar cómo desarrollar condiciones inexistentes. El tipo de ensayo rumbo a la puesta se organiza en función del grupo presente, con cuatro momentos clave: calentamiento (aquí y ahora), información, acción y conclusiones. Cada sesión tiene un sentido de progresión, reitera continuamente el objetivo común del porqué estamos reunidos.

Un proceso de transformación para la reinserción social a través las artes se mide con el paso del tiempo, por lo que es importante plantear una intervención de largo aliento que cumpla un ciclo replicable y escalable. Esto propiciará el interés individual para lo colectivo bajo el paraguas de la puesta en escena y la presentación continua de la obra. El futuro es el teatro.²

Fuentes consultadas

Baños, Sughey. (2021, 24 de marzo). Teatro Penitenciario celebra en streaming. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/teatro-penitenciario-celebra-en-streaming/>

² Nota al lector: al momento de esta publicación, Foro Shakespeare A.C. informa la situación actual de la Compañía de Teatro Penitenciario a partir de la valoración de continuidad por parte de la Subsecretaría del Sistema Penitenciario, institución que ahora forma parte de la Secretaría de Seguridad Ciudadana de la Ciudad de México (abril 2025). Comunicado disponible en: <https://foroshakespeare.com/comunicado-ctp/>

- Jodorowsky, Alejandro. (2009). *Manual de Psicomagia*. Ediciones Siruela.
- Mansilla-Moya, Mateo. (2023, 1 de enero). Teatro penitenciario. *Revista abogacía*. <https://www.revistaabogacia.com/teatro-penitenciario/>
- Nochebuena, Marcela. (2023, 3 de septiembre). Teatro penitenciario: una vía hacia la libertad y empleo para internos de Santa Martha Acatitla. *Animal Político*. https://www.animalpolitico.com/tendencias/actualidad/teatro-penitenciario-obras-penal-santa-martha-acatitla?rtbref=rtb_dr7lh2ltqxdfib1vgfhh_1714221024390
- Qatoo, Indira. (2016, 13 de abril). “El Mago Dioz”: Construir el mundo desde el encierro. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2016/4/13/el-mago-dioz-construir-el-mundo-desde-el-encierro-162466.html>
- Quintana Mares, Daniela. (2022, 30 de noviembre). ¿Por qué es tan importante el teatro penitenciario? Hablando con Itari Marta. *Time Out México*. <https://www.timeout-mexico.mx/ciudad-de-mexico/teatro/por-que-es-tan-importante-el-teatro-penitenciario-hablando-con-itari-marta>
- Reyes, Rosario. (2018, 4 de enero). El Teatro del absurdo revela su coherencia. *El financiero*. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-teatro-del-absurdo-revela-su-coherencia/>
- Teatro en la cárcel: la historia de dos perros que representan la relación México–EU. (2018, 13 de mayo). *La Silla RoTa*. <https://lasillarota.com/especiales-lsr/2018/5/13/teatro-en-la-carcel-la-historia-de-dos-perros-que-representan-la-relacion-mexicoeu-158635.html>

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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 espera

Conchi León*

* Artista independiente, México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6285-7629>

e-mail: laleonconchi@gmail.com

Recibido: 18 de enero de 2023

Aceptado: 20 de julio de 2023

Doi: 10.25009/it.v16i27.2807

La espera

Resumen

Texto dramático de teatro testimonial que relata la historia de cuatro hombres que estuvieron en la prisión de Santa Martha Acatitla, Ciudad de México, dos de ellos por más de veinte años. Para escribir la obra, la creadora yucateca Conchi León trabajó con personas privadas de su libertad en dicha prisión y, a partir de ello, reunió historias de violencia que experimentaron antes, durante y después de la experiencia carcelaria. Este texto narra una historia de libertad, de espera y de esperanza, en un juego escénico que oscila entre la realidad y la ficción. *La espera* estrenó el 5 de julio de 2018 en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México, bajo la dirección de Conchi León, con la actuación de integrantes de la Compañía de Teatro Penitenciario Foro Shakespeare: Javier Cruz, Ismael Corona, Héctor Maldonado y Feliciano Mares.

The waiting

Abstract

The following is a dramatic text of testimonial theater that tells the story of four men who were imprisoned in Santa Martha Acatitla prison of Mexico City. Two of these inmates spent more than twenty years in prison. To create the play, Yucatecan playwright Conchi León worked with inmates at the Santa Martha Acatitla prison, to gather their stories of violent incidents that happened before, during, and after the prison experience. *The waiting* is a story of freedom and hope that plays with the borders between reality and fiction. The play opened on July 5th, 2018 in the La Gruta theatre of Mexico City, under the direction of Conchi León and with the performances of four members of the Penitentiary Theatre Company: Javier Cruz, Ismael Corona, Héctor Maldonado and Feliciano Mares.

La espera

Los actores entran a escena, lanzan trompos, los miran girar.

FRANCISCO: La vida gira. A veces nos toca estar abajo, a veces arriba, a veces solo giramos sin pensar a dónde vamos a ir a parar, a caer, a quedar, a morir, a matar. La vida gira y nosotros giramos con ella...

ISMAEL: Pero la vida a veces puede darse la vuelta completamente en un segundo.

MARES: En el filo de una puñalada.

HÉCTOR: En la boca del soplón.

FRANCISCO: En la injusticia.

ISMAEL: La vida gira y nos pone de cabeza cuando pone a la mesa nuestros recuerdos. Recuerdo a mi abuela enseñándome a sembrar frijol.

MARES: Recuerdo las balas de 9 milímetros de mi abuelo.

HÉCTOR: Recuerdo la primera pelea que tuve con mi hermano mayor y cómo por ese hecho abandoné mi pueblo y vine a la gran ciudad.

FRANCISCO: Recuerdo a mi padre cuando lo vi por última vez.

ISMAEL: Recuerdo cuando mi abuelo fue por nosotros, porque mis papás se divorciaron y nuestra vida cambió para siempre.

FRANCISCO: Recuerdo cuando mi hijo llegaba corriendo, gritándome “¡papá!” y me abrazaba. Daría todo por volver a estar así, al menos un minuto.

HÉCTOR: Recuerdo que cuando me agarraron no entendí por qué me llevaban preso.

MARES: Recuerdo que me agarraron por pendejo. Yo mismo abrí la puerta a los policías. Me tiraron al piso y me pusieron la bota en la cara.

MARES: Recuerdo que cuando me agarraron sentí mucha paz; pensé: “Ya está, se acabó”.

FRANCISCO: Recuerdo que los policías ya me estaban dejando ir, pero uno de mi equipo se quebró, soltó toda la sopa y me esposaron.

ISMAEL: Recuerdo cuando salí de la cárcel, mi mamá me abrió la puerta de la casa y tenía una máscara de oxígeno.

HÉCTOR: Recuerdo que cuando salí de la cárcel iba en el metro con la sensación de que todos me iban a atacar.

MARES: Recuerdo que cuando salí no tenía a dónde ir: mis padres y mis hermanos ya estaban muertos.

HÉCTOR: Recuerdo que lo mejor de salir era la certeza de que alguien me esperaba afuera.

Una pared negra con medidas como las que se usan para tomar fotografías a los detenidos. Los cuatro personajes están pegados a la pared; se toman la foto de frente, de perfil. El flash de la cámara parece golpearlos. Francisco se desprende de la imagen.

FRANCISCO: Esto es así en las películas; en el teatro, a veces. Pero en la vida real, no. En la vida, llegas bien madreado, te arraigan para partirte la madre y les confieses lo que quieran. Nosotros somos actores, casi tan buenos como Kevin Spacey, pero hubiéramos estado mejor que él en *Sospechosos comunes*. Nosotros cuatro también éramos sospechosos:

ISMAEL: De homicidio calificado.

MARES: De robo.

HÉCTOR: Se los dejo de tarea.

FRANCISCO: De robo de autos. Nosotros también tenemos algo en común: todos estuvimos en la cárcel.

ISMAEL: Cinco años.

MARES: Veinte años.

HÉCTOR: ¿En total? Veinticinco años.

FRANCISCO: Yo estuve por veinte años. En esos veinte años conocí mucha gente. El que más me impresionaba era un ruquito que había estado cincuenta años en la cárcel. Cuando salió libre, ya no tenía familia, no tenía nada, ni donde dormir. Entonces pedía chance allá. Todas las mañanas salía a su libertad y regresaba a dormir. Tenía un bultito de ropa que le servía de almohada y ahí regresaba a dormir. A la mañana siguiente, muy tempranito, se levantaba, acomodaba el bultito en un rincón y se iba, a la noche otra vez y así. A todo se acostumbra uno, hasta a querer a su prisión. Yo veía al ruquito regresar en la noche y pen-

saba: “Chale, si yo saliera de aquí, nunca volvería a entrar. Cuando salga de aquí voy a hacer muchas cosas...” Y nel, cuando salí de Santa Martha Acatitla me dediqué a estar echado en un colchón, quemando mota.

MARES: Yo estuve veinte años en Santa Martha. Ahora que soy viejo puedo ver la vida hacia atrás, mi infancia acompañando a mi abuelo a cazar; él cazaba un pájaro con su escopeta, me decía: “hijo, desplúmalo y clávale este palito”. Yo lo hacía, mientras él encendía el fuego, después le dábamos vueltas y vueltas para que se fuera cociendo. La grasa escurría en cada vuelta del ave recién cazada. Después nos la comíamos en silencio. Era una vida buena en mi pueblo... si me hubiera quedado allá, nunca hubiera pisado la cárcel. Cuando llegué a la gran ciudad me acogió una familia. Yo estaba muy agradecido con ellos, y a modo de agradecimiento les regalaba cosas, apoyaba mucho en la casa, pero ellos empezaron a exigirme. Lo que empezó como un gusto se volvió una obligación, luego una humillación constante... y pues, de algún lugar tenía que salir el dinero. Ahora que soy viejo, me doy cuenta de cómo las decisiones que tomé me fueron llevando a Santa Martha Acatitla. Es como si ante mí, se hubieran abierto muchos caminos y yo elegí los peores, yo solito me puse mi celda y su cadena. Pero a todo se acostumbra uno. Me acostumbré tanto a la cárcel que, cuando salí, quería regresar; era el camino que conocía, en el que había estado tanto tiempo. ¿A dónde ir? A donde había estado veinte años... regresé muchas veces. Pero al penal femenil. Es que ahí tenía a una amiga a la que nadie iba a ver. Yo sé lo que es eso: esperar inútilmente una visita y quedarte ahí nomás, esperando... esperando y ni un alma viene a verte. Yo en la prisión encontré varias cosas: encontré que no tenía amigos verdaderos, y que la soledad no es tan jodida como algunos piensan. Regresé muchas veces a ver a mi amiga. Ella tenía otra amiga, me la presentó, nos caímos bien, platicábamos mucho, teníamos cosas en común. De entrada, los dos habíamos estado presos por muchos años. Los dos estábamos solos; bueno, para ese momento ya nos teníamos el uno al otro. Me empecé a enamorar de ella y un día, pues que me “psicoseo” bien, me consigo unas flores, entro a la visita y le canto:

“Necesito una compañera, que me ame y que en verdad me quiera, que no tenga maldad, que en su alma tenga humanidad, que me sepa querer, sin temor a perder. Necesito una compañera, que me ame y que en verdad me quiera que me ayude a vivir, y que nunca, nunca sepa mentir, que conozca el dolor, que valore el amor. Porque ya he sufrido tanto, tanto que hoy no puedo detener mi llanto y no puedo callar mi soledad. ¡Ay, qué soledad! La felicidad ¿dónde está? Yo la quiero encontrar”.¹

“Oye... ¿te quieres casar conmigo?” Ella me dijo que sí. Nos casamos en el reclusorio. Ahora yo tengo que esperar a que ella salga. La espera es como un dulce con pedaci-

¹ Fragmento adaptado de la canción “Necesito una compañera” de Los Bukis (N. del ed.)

tos de amargo, a veces es fácil darle la vuelta en la boca, en el pensamiento. Yo no pinto rayitas en las paredes para contar los días que faltan, aunque hay días que francamente me sobran. Pienso en cómo serán las cosas cuando la espera termine, pienso que la espera es una mujer con un vestido que trae una cola muy larga, y que corro tras de ella para verle la cara y pedirle que se detenga. La espera, para el que sabe esperar, puede estar llena de alegría. Yo esperé 20 años para tener mi libertad, por eso no me importa esperar lo que sea necesario para tener conmigo a mi amor. ¿Les dije que en la prisión encontré muchas cosas? Una de ellas es el amor. ¿Algún poeta ya dijo que el amor se encuentra en los lugares más inesperados? Estoy seguro de que ningún poeta ha encontrado el amor en la cárcel. Yo no soy un poeta, soy un hombre común que estuvo 20 años privado de su libertad. Ahora soy un hombre libre al que nadie puede privarle del amor. Por eso estoy dispuesto a esperarlo los años que sean necesarios; 10, 20, no importa, yo esperaré por ella con el mismo amor que una madre espera conocer el rostro de su hijo recién nacido. El amor también es un lugar a dónde llegar y todos siempre acabamos llegando a donde nos esperan.

Modelo 1973

Carritos a control remoto entran a escena.

FRANCISCO: La marca es “Francisco”. Tipo de manejo: palanca al piso. Fecha de fabricación: abril del ‘73. Sus creadores no aguantaron la cuarentena o el primer año de servicio. En sus primeros diez años sus dueños no tenían dinero. ¿Pos cómo? Uno andaba en otra onda, y la otra echando pata con varios. Eso sí, tenía buena gasolina, buenas vestiduras. Este carro fue a dar a otros dueños con todo y papeles. Esos dueños lo corrían a más no poder. Al carro le gustó la velocidad y se voló todos los semáforos en rojo. Pero un día el carro se estrelló y lo metieron al corralón por 20 años. Se volvió chatarra... estuvo ahogado sin que nadie lo arreglara; un buen coche que se quedó estacionado, arrumbado, sin que nadie lo encendiera. Cuando el vehículo regresó a su lugar de origen ya era obsoleto. Su destino era ser vendido como chatarra... (*Las luces de los cochecitos lo alumbran, como si fuera alumbrado con lámparas de interrogación*). Sí, mi nombre es Francisco, soy el jefe de la banda de robo de autos; mi cómplice se llama Fredy, es un *oaxaco* con muy buenos contactos para comprar carros robados. Me involucré en la compra y venta de carros robados, las ganancias eran muy buenas. Como no sabía qué hacer con el dinero, y no confiaba en los bancos, se lo daba a mi mamá para que los guardara debajo del colchón. “Tenga jefa”.

MAMÁ: ¿Y ahora de dónde, Francisco?

FRANCISCO: De la tanda.

MAMÁ: ¿Y esto de qué es?

FRANCISCO: Me pagaron mis vacaciones.

MAMÁ: ¿Y el carro amarillo?

FRANCISCO: Es que vendí unas cosas... Y así me involucré más. No era ostentoso, lo más que hacía era ir frente al mar a fumar marihuana. Yo a la gente le hablaba bonito; les decía: "mira, dame las llaves de tu carro y no va a haber pedo; ahora, si te pones loco, yo me pongo más loco que tú". La mayoría me entregaba las llaves, sin hacérmela de pedo. Yo veía un carro y decía: ¡éste! Y me sentaba a esperar, podía esperar desde la mañana hasta ya entrada la noche, me dirigía al dueño del auto y le pedía las llaves del carro, así nomás. En cambio, el Oaxaco sí se ponía bien loco; teníamos que lavar los carros, porque los traía manchados de sangre. Le valía madre si era mujer o lo que fuera, les pegaba unas putizas. Yo le decía: "cabrón, no hay necesidad". Pero pues él así trabajaba.

Cuando me agarró la policía, mi hijo iba a cumplir tres años. Ahí aprendí a amar a Dios en tierra ajena, ya que sus métodos eran muy interesantes: desde una cachetada hasta meter un cotonete en el pene, eso no se lo deseo ni a mi peor enemigo. Fui a dar al penal de Oaxaca. Ahí estuve cuatro meses. Pagué mucho dinero por todos los que estábamos metidos en el problema, pero fue inútil. Días después salí libre, pero de traslado a Barrientos, después de sobornar a toda autoridad que me presentaban: licenciados mentirosos y gente que te roba, me quedé con poco dinero. Todos sabemos que cuando se hunde el barco las ratas son las primeras en huir. Comenzaba a enfrentar las consecuencias de la cárcel, lo primero: quedarme solo. Cuando caí, mi esposa venía a verme cada fin de semana; de pronto, empezó a faltar. Le llamé a la casa y mi suegra me respondió: "Hijo, ya se fue para allá". Que le digo: "No, ella hace semanas que no viene", "¿Cómo, si cada fin de semana se va a verte, se arregla, agarra a tu hijo y se van!", "No pos, ¿qué cree?, ¿que ya no ha venido!".

A la semana siguiente se apareció y me dijo:

—Ya no voy a venir, ya estoy saliendo con otra persona.

FRANCISCO: ¿Como me dices eso, no seas así!

—¡No te voy a esperar treinta y tres años!

FRANCISCO: Le lloré, rogué, me le hiqué, hasta le dije: "te voy a dar en tu puta madre, ¡te voy a matar! ¡Cuando salga de aquí, te voy a matar!". Enloquecí. La agarré del cuello. El comandante que estaba de guardia nada más se me quedaba viendo, como esperando que le diera el madrazo, un comandante que se parecía a Chespirito, con unas bototas. El comandante Vallejos, le decíamos el comandante Pellejos. Me acababan de sentenciar, me dieron

treinta y tres años. Y mi mujer me dice que “no me iba a esperar”. No, me puse bien loco. “¡Te voy a matar, te voy a matar!”. Para colmo, unos cabrones me querían quitar mis tenis y uno de ellos me picó acá, yo lo piqué a él. Aprender a vivir sin apoyo no fue fácil, pero de eso aprendes y mucho. Después de ser un huésped distinguido del castigo por mi mal comportamiento, me solicitan en el reclusorio Oriente, en donde conocí las dos caras de la moneda: la chida y la culera. Después de pasar de ser cocinero en el comedor del director, pasé a ser cabo de limpieza, de esos que someten a los nuevos para que den dinero. Llegué a tener el cargo que cualquier preso puede tener: ser coordinador de un dormitorio, la mamá, el jefe, el que decide. En ese lapso tuve todo lo que un interno puede tener: Tv a colores, Super Nintendo, alguien que te atienda... Me tropecé con la piedra, no con la de la canción, con la que se fuma. Ese vicio cambió mi vida en un dos por tres. Después de consumir todo un año, ya no tenía nada, había perdido todo: el respeto, la dignidad, la confianza y a mi familia. Recuerdo que un custodio me dijo:

HÉCTOR: Güero, cámbiate de dormitorio o te van a matar. Nadie te quiere. Todos los que están aquí tú los recibiste, y no muy bien, mejor cámbiate antes que te maten.

FRANCISCO: Me cambié al dormitorio cinco. Por fortuna, o por desgracia, era la celda del mayor distribuidor de droga en el reclusorio. Sufrí algo, solo lo normal; tenía la consigna de ya no drogarme y la llevé a cabo para mi bien. Como por arte de magia, todos en esa celda se fueron libres, nos quedamos tres... y claro, con la tienda de vicio. Subimos como la espuma. Así pase mis dos últimos años en el reclusorio Oriente. Pero llegó el día de pagar esa buena vida. Me trasladaron a la penitenciaría de Santa Martha Acatitla. Con los huevos en la garganta, solo esperaba qué me prepararía el destino. Me asignaron una celda, en la que vivía Marcos, el carpintero general de la peni, y muy amigo del director y comandante. Eso facilitó un poco mi estancia en ese lugar, claro que tenía que pasar por lo que pasa un nuevo. Pero la suerte estaba de mi lado: conocí a un señor, el tío Vidal, el cual sin conocerme me ayudó, me regaló una plancha para trabajar planchando ropa. Me costó trabajo aprender, pero lo logré. Tenía mi negocio de planchaduría y, lo más genial, trabajaba para mí, así pasé diez años; trabajando con visita, después sin visitas, ya que la mamá de mis hijos regresó, y al año se volvió a ir con el mismo pretexto que la vez primera: “ya ando con otro y no voy a venir más”.

Fue mejor, así ya no tenía que esperar a nadie. Mi única espera era para salir de Santa Martha. Cuando salí intenté recuperar a mi hijo, y sólo conseguí que me buscara por lo poco que le podía dar. ¿Qué otra cosa podía esperar? No le di nada en 20 años. Fui a hablar con él: (*Le habla a un coche pequeño.*) “Mi orgullo lo dejé allá afuera, sé que no me ves como a tu papá. Cometí el error de querer darte una mejor vida más rápido, sé que te dijeron que soy un delincuente, un ratero, un vicioso, un deshonesto, un infiel, y te podría

sacar una lista. Pero no lo voy a hacer, porque todos tenemos un poco de eso. Cuando caí a la cárcel apenas ibas a cumplir tres años. Ahora salgo y ya vas a cumplir veintitrés, yo sé que te pusieron en mi contra, nadie te quiso llevar a verme y esas son las consecuencias de delinquir: perder lo que quieres, y perder lo que tienes. Te lo digo así de seco, porque las cosas así son, yo no te voy a adornar las palabras. Me duele, sí me duele un chingo. El que me odies, el que no me hables, el que no me dejes ver a mi nieta, el que no me hayas invitado al bautizo, es como un putazo. Duele más que un putazo. ¿Qué puedo ofrecerte? Soy un exconvicto. La neta se siente de la chingada que te busquen por dinero, porque eso es lo que haces: me buscas por dinero y yo no compro amor. Te hablo así porque estás chavo y porque eres mi hijo, y porque pienso que puedes ser mi amigo, pero si no lo quieres, allá tú. Yo no voy a seguir cargando esto. Me duele un chingo, pero no me voy a tirar al vicio. Un día vas a comprender el porqué como padre tomas las decisiones, sean buenas o malas. Todo tiene consecuencia. Pero sí quiero recordarte... cuando tu esposa iba a dar a luz, ¿quién estuvo en el hospital? Yo. Yo, sin ninguna necesidad de desvelarme, y no fue una, sino tres veces. Después de que nació la niña, la llevamos al doctor y de ahí no me volviste a marcar. No supe nada de ti. ¿Por qué? Porque tenías resuelto todo. Porque el viejo ya no te sirvió para nada. Tengo que decírtelo, no lo voy a seguir cargando; si no te voy a volver a ver, pues ni modo. Me va a llevar muchos años, porque uno siempre recuerda que es padre, pero te voy a olvidar. Yo te quiero un chingo, aunque ahora me cuesta tanto darte la mano o abrazarte. Si, así como tú me has contestado, yo le hubiera contestado a mi papá, hoy no tendría dientes. Pero un día tú vas a recibir los putazos, es la ley de la vida: “todo lo que sube baja, y todo lo que baja sube”. Un día te va a tocar a ti, y yo voy a estar viendo y te vas a acordar de mí. Es cuestión de tiempo: todos nos estrellamos contra la pared algún día, todos somos coches que un día nos volamos el semáforo amarillo. No te lo deseo, pero es ley de vida; te va a tocar, y si algo aprendí yo en la vida, es a esperar. Cuídate.

Historia de un Rolex

Un reloj neón se enciende al fondo del escenario.

HÉCTOR: Estar encerrado no es fácil, y menos cuando tu consciencia está encerrada contigo diciendo: te mereces estar aquí, la cagaste en grande. No es doloroso estar en la prisión. Lo doloroso es hacer el recuento de las irresponsabilidades que me trajeron aquí y me separan de mi familia. Aquí el tiempo, la vida, se puede resumir a un segundo y un segundo puede durar toda una vida. El tiempo que estuve encerrado, mi esposa fue mi carcelera, mi guardián, mi custodio. Ella también estuvo encerrada conmigo, no físicamente, estuvo en-

cerrada porque la hice cómplice de mi encierro, de mi dolor y mi frustración. Ella sabe todo lo que pasé ahí y de alguna manera fue prisionera conmigo. Ya saben, no necesitas estar preso para ser prisionero. La diferencia es que afuera, en libertad, cada quien elige su celda y el nombre que quiere ponerle. Yo no sufrí violencia, pero la vi, y verla es como vivirla. Vi cómo empalaron a un cabrón y eso no es fácil de olvidar. La noche en que lo vi no pude dormir. ¿Quién puede dormir con una imagen así en la cabeza? Espero que un día se me olvide y yo pueda llenar mi cabeza de otros paisajes. Hay golpes de la vida que no se pueden olvidar, por muchas amnesias que dejen los golpes o los cuchillos. A mí me han cortado tres veces: dos en la cabeza y una allá abajo. El tiempo me ha pasado por todas partes y tengo en el cuerpo sus cicatrices. La primera vez que fui consciente del tiempo fue porque mi hermano me mandó un Rolex de Estados Unidos. Me lo mandó con hartos dólares. Yo tenía 17 años. Me fui a una cantina. Usted sabe que con dinero baila el perro y al cantinero no le importó que yo fuera menor de edad. Bebí hasta sentirme muy feliz, a cada rato me arremangaba la camisa para mirar la hora en el Rolex, le hacía así (*gesto*). Luego me fui caminando. Me salieron en el camino unos tipos. Ya era tarde. Me atacaron, me amarraron a las vías del tren y me dejaron ahí. Pasó un señor y me desamarró. Yo estaba tomado, seguí mi camino. No me di cuenta bien a bien de lo que pasó. Traía unas botas. Me di cuenta que algo no estaba bien porque dentro de las botas chacualeaba algo... me quito la bota, le hago así y sale un chorro de sangre, me empiezo a desabrochar y... me asusté. Me quedé así dos días, tenía miedo; no le quería decir a nadie, me dolía un montón, no quería ni mirarme ahí abajo. Al final no me aguanté. Le platiqué a mi cuñado y a mi hermana, me dijeron: “a ver, bájate los pantalones”. Se quedaron pálidos de verme, me llevaron al doctor, me cosieron... se los dejo de tarea, solo mi mujer y yo sabemos lo que hacemos, si ella es el hombre y yo la mujer. Una vez cuando iba al conyugal me gritaron: “¡Y a qué vas a la íntima, si tú no tienes eso!” Pues... se los dejo en suspenso... siempre se puede tener intimidad, ¿no? A veces pienso que, de no haber sido por el reloj, eso no me hubiera pasado. A veces me pregunto cómo algo tan bueno de pronto puede convertirse en una historia de horror, de no haber sido por el reloj... o los dólares, o mi hermano, eso no hubiera pasado. En Santa Martha Acatitla fui pisoteado, fui humillado, me hicieron como ellos quisieron. Nunca puse resistencia. A las personas que llegaban después de mí, siempre les decía que tuvieran cuidado. Mi señora me llevó una vez unos tenis bien caros, ella quería que yo me sintiera contento con los tenis, pero lo que sentí fue cómo me agarraron cuatro cabrones para quitármelos. En la cárcel te matan por una cajetilla de cigarros o un par de tenis. Igual que afuera, que te matan por un celular o cien pesos. Me acostumbré a los tenis baratos, ellos y yo sabemos la historia. Mi historia en Santa Martha Acatitla. Pasé veinticinco años ahí; la primera vez estuve trece años, la segunda, doce. Ustedes dirán que hay que ser muy tonto para volver a caer, pero a veces la necesidad es muy grande, y yo tenía de esa necesidad, esa que llaman grande. La

segunda vez que caí me acababa de encontrar un perro, estaba bien chiquito cuando lo encontré, ni había abierto los ojitos. Lo llevé a mi casa, lo pusimos en una caja de cartón y le dábamos leche. Cuando caí, el perro ya tenía como seis meses. Lo adoraba. Era un perro bien noble. Lo extrañé mucho cuando caí en la prisión. Pero algo que aprendes aquí es que olvidas o te lleva la chingada, te haces fuerte o te lleva la chingada, aquí por todo te lleva la chingada. Pero aprendí a sobrevivir, a esperar hasta que la libertad estuviera de vuelta, trece años después. Cuando salí, tenía cincuenta pesos. Ya iba saliendo de mi celda cuando otro interno estiró la mano y me dijo: “Toma esta tarjeta de teléfono, tiene diez pesos”. La agarré, tomé un taxi y me iba fijando en el taxímetro; cuando llegó a cuarenta y nueve pesos, me bajé. Caminé hasta que hallé un teléfono público, metí la tarjeta, marqué el número de mi casa. Contestó mi mujer y le dije: “Soy Héctor, ya estoy afuera; no tengo nada, ni para el taxi: estoy en la esquina tal, junto a un teléfono público. Te voy a esperar un rato. Si no llegas, entenderé que ya no quieres nada conmigo. No es lo mismo quererme encerrado que con todos mis demonios libres”. Esperé como tres horas, hasta que vi una silueta... y pues, uno siempre reconoce la silueta de la persona que ama... pero era una silueta que traía algo en los brazos... era mi mujer, venía con mi perro. Antes de que ellos llegaran yo ya estaba llorando. Nos fuimos caminando a la casa. A los dos días, me fui por las tortillas con mi perro. De pronto se detuvo, lo abracé, me dio dos lengüetazos y murió en mis brazos. Yo creo que el perro también me estaba esperando para morirse. Lo bueno que me dejó la cárcel es saber que había una persona que me amaba y me esperaba, lo mejor de salir fue que yo sabía que alguien me estaba esperando. Por eso le di un sentido a la vida, a la libertad, porque alguien me esperaba y uno siempre acaba llegando al lugar donde lo esperan.

El color del diablo

ISMAEL: Un frenón, caemos al piso como puercos, intento mirar a dónde nos traen. Llegamos a San Fernando. Me bajan de una camioneta, me agarran de las alas, me las cortan, me dicen:

HÉCTOR: Bienvenido al paraíso. Para entrar, nada más te vamos a hacer una pregunta, quiero que me respondas con la verdad... ¿De qué color es el diablo?

ISMAEL: No sé qué contestar.

FRANCISCO: ¿De qué color es el diablo?

ISMAEL: No sé qué contestar.

FRANCISCO: ¿De qué color es el diablo?, Piojito, ¿cómo te dicen?, ¿cómo te llamas?, ¿por qué delito vienes?

ISMAEL: Homicidio calificado.

FRANCISCO: Dame tu dirección.

ISMAEL: ¿Para qué es esa información? Si ya la di en el juzgado.

FRANCISCO: Te estoy haciendo tu perfil. ¿Con quiénes vivías?

ISMAEL: Con mis papás.

FRANCISCO: ¿Dónde vivías?

ISMAEL: Tal.

FRANCISCO: Pues yo creo que tú estás mal, porque tu perfil dice esto:

ISMAEL: Y me enseñaba un dibujo donde estaba empinado metiéndose un palo en el culo.

FRANCISCO: ¿Ya viste? Este es tu perfil.

ISMAEL: Era el perfil de todos los nuevos que llegaban, no valíamos nada.

FRANCISCO: Aquí todos son perros y, el que no, es perra y, si no, lo volvemos. ¿De qué color es el diablo?

ISMAEL: No sabía qué responder y me empecé a reír.

FRANCISCO: ¡Ah...! ¿Te da risa? Bien, bien. El color del diablo es el negro porque es el color de nuestro uniforme. Eres muy risueño. ¿Por qué te ríes tanto?

ISMAEL: Porque me voy a quedar y me voy a desquitar de todo lo que me hacen, porque yo voy a agarrar la sección después. Ese era el consuelo de tener las costillas moradas, de no poder llorar, porque si lloraba era puto. Me acordaba de cómo cazar un hurón, de mi mamá, de ser limpio, yo que nunca agarré un trapeador, que nunca cepillé el piso, ni lavé la ropa porque en mi familia eso no lo hacían los hombres.

FRANCISCO: Aquí no hay débiles, aquí hay de gladiadores, pequeños, pero gladiadores.

HÉCTOR: ¡Quítate la ropa!

ISMAEL: Me empecé a psicosear, pensé: me van a violar. Empecé a esperar que me violaran, aunque yo no llegué por violación, llegué por homicidio con una sentencia de cinco años, la máxima para menores. Empiezo a escuchar los gritos de recibimiento:

HÉCTOR: “Te vas a morir”, “bienvenido al paraíso”, “llegaron las chichas”, “aunque se aferren, acá están los guerreros”.

ISMAEL: Los reingresos estaban más espantados que yo, eso sí me perturbaba. En el traslado llegué con tres homicidas, un violador y dos por robo a transporte federal. A todos nos madrearon, ya era costumbre, menos al violador. A este carnal le penetraron terror psicológico con un “toma *hot*”, pequeño palo de escoba; lo encueraron e hicieron que lo tomara, lo embarrara de crema y se lo metiera despacito, se aferró el tipo a lágrimas,

besando botas y nosotros viendo, aprendiendo, esperando y soportando una posición corporal cansada.

En mi primera visita, mi mamá me abrazaba con tanto amor que hasta las costillas se me ponían de color negro y trataba de aguantar el dolor, tenía cansancio mental de tanto pensar y no poder hacer nada. Mi papá me veía y me cuestionaba por qué estaba yo ahí. Los dos se veían flacos. Siempre fui franco con ellos, menos cuando tenía que pagar por existir ahí, solo me reía, sabía que todo iba a girar. Yo sólo tenía que esperar y esperar me daba esperanza. Mi mamá no sabía que en la correccional yo había aprendido a trapear, a lavar mi ropa, los trastes, los baños. Mi abuelo siempre decía:

MARES: No te quiero ver cortando cebolla, no te quiero ver agarrando una escoba, no te quiero ver secando un plato.

ISMAEL: Pero dentro de la correccional esas reglas no funcionan; al contrario, el que hacía esas cosas era el mejor.

“Todos quieren ir al cielo, nadie deja de pecar, todos quieren tener dinero; nadie quiere trabajar. Todo tiene una razón, todo tiene un porqué; esta vida dios te la prestó y se la vas a devolver. El dolor lo da la pena, la alegría la libertad, la mujer es un poema, y el hombre su creador”.

¿La mujer es un poema? A mí me enseñaron que hay que deshacerse de las hembras. Recuerdo a los seis años mi cara de felicidad cuando me mandaban a deshacerme de las perras cachorras. Ellas me seguían y yo las aventaba al canal, y si lograban cruzar, caminaba hasta un puente, cruzándolo para después verlas cómo se inflaban al ahogarse por completo. En una ocasión lo vio Irving, mi hermano. Le causó impacto y dijo que yo era cruel, pero yo solo seguía las instrucciones de mis padres: “Desaparece a las perras o regálalas, quédate con los perros”. En tiempos de lluvia, los renacuajos salían a evolucionar en los charcos de agua, si es que yo no me aparecía para explorarlos internamente. Mi hiperactividad me llevó a un centro donde me ponían hacer ejercicios con semillas, estambre y el alocado Resistol. Si los ejercicios los hacía sucios, mi mamá se dedicaba a enseñarme a hacerlos limpios, a su desquitada forma. Quería salir corriendo a la calle con el Daniel, a jugar con la llanta y arrastrarla con mi cintura, el entrenamiento. En esas estábamos cuando escuché un escándalo: mi abuelo se cayó de un árbol y se quebró las costillas, quedó todo reventado por dentro. Se lo llevaron al hospital y días después, al ver que colocaban una gran lona, mesas blancas y sillas, pensé que era la fiesta de regreso del abuelo. Y sí, regresó, pero regresó en una caja: era su velorio, había fallecido en el hospital, desconocía la mirada de mamá, terminé aprendiéndome los rezos y se los recitaba, les tomé cierto rencor porque la hacían llorar. (*El abuelo tendido en una mesa cubierto por una sábana blanca*). Yo miraba a mi abuelo tendido...

HÉCTOR: No lo destapes o en la noche va a venir a jalarte los pies.

ISMAEL: Pero yo quería ver su cara. Estaba bien pinche sonriente el viejo, hasta me acordé que una vez me pidió un deseo:

MARES: Hijo, cuando yo muera, quiero que me quemen y mis cenizas se las avienten a las putas.

ISMAEL: Cuando cremaron al abuelo pensé en robarme un poco de sus cenizas e ir a tirarlas a Sullivan. Me imaginaba las caras de las putas con ceniza de muerto, mentándome la madre, gritándome: “¡Pendejo!”. Pero las cenizas desaparecieron, y ya no le pude cumplir el deseo al viejo. Cuando viajábamos al panteón a visitar al abuelo, memorizaba el camino, para después ir con el Chino en las bicis a tomar los dulces y juguetes de los adornos de las tumbas de los niños que les dejaban sus familiares, por eso de los cumpleaños o treinta de abril. De regreso nos esperaban con el cinturón en la mano por desaparecernos todo el medio día, pero siempre valía la pena velar a tus difuntos el dos de noviembre, los olores, pidiendo calaverita, la flor cerebro, las calacas blancas como los champiñones que me enseñaba a encontrar la abuela en el llano cerca de los árboles de eucalipto. Aquí también me enseñó mi papá a atrapar hurones y dejarlos ir; hacía réplicas a mis once años con amiguitos de la primaria los llegué a grabar con una videocámara de mi papá, conservo ese recuerdo. A los doce, conocí al Roy, un nuevo vecino, a la Clika Sureños locos, donde fui integrándome más y más hasta tatuarme las iniciales de ésta, “sXL 13”, en mis manos a los dieciséis años. En ese momento me encontraba estudiando por segunda ocasión tercero de secundaria, trabajando medio tiempo con mi papá de su chalán de albañilería; a veces me iba con él en vacaciones, desde los once años. Con él era trabajo y más trabajo, es una máquina construida por el abuelo Pastor desde su infancia. Yo tuve todas las oportunidades para estudiar y las rechacé, me conformé con los nueves en mis boletas de primaria. Obtuve todo con mi familia, me dieron libertad, y la convertí en libertinaje. A los diecisiete, la malicia me fue jalando genéticamente. No era tan consiente de dónde podría llegar, solo mi cuerpo se dejaba llevar por el resentimiento hacia las primeras reglas de cómo apagar un cuerpo. Lo había visto con los dos abuelos, la abuela Matilde, mi tío mayor paterno, los dos secuestrados, con el tiro de gracia cerca de la casa, el señor que se ahogaba con su sangre por un lineazo y fibra de vidrio, debía el tipo, y pagó consumiendo más de la cuenta. La Chofis de la calle 18, viendo cómo se consumía por la piedra. La variedad de animales que consumíamos, y mi hoy occiso, quien me ha dejado un acertado camino. Me gustaba una puta porque se parecía a mi mamá; nunca la toqué, solamente la veía. Me gustaba su sonrisa. Una vez la invitamos a Cuernavaca. Robábamos cables de la luz, las coladeras, con eso conseguíamos dinero y comprábamos balas, nos íbamos a disparar al aire, a los árboles. Ese día no hubo variedad, no hubo pu-

tas, hubo alcohol, cigarros, marihuana. Al ver que no habría “variedad” nos dirigimos a una vecindad, nos llevamos a algunas “amigas”. En mi cabeza pasaba la madrugada muy cálida, pero el alcohol, los tabacos y la mota ya estaban por terminarse; algunos decidieron ir a generar más. Yo solo quería esperar. Veía mi alrededor y todo estaba en orden. Una pareja teniendo relaciones, otros vomitando, sentí un presentimiento, algo no cuadraba. Con otros dos sujetos, decidimos ir por los que habían ido a la vinatería cerca del panteón de mi infancia. Al llegar, sigo viendo esa imagen de varios sujetos pelones, Cholos, empezaban una riña entre amigos, se descontroló y cada quien bailó con su chambelán. A mí me tocó la mejor pieza al quitarle la vida al Oso con una navaja, los intestinos se le salían poco a poco, burbujas blancas con rojo, sus ojos me miraban fijamente. En cuestión de segundos, un conocido se acercó a quererlo golpear en el piso o quitarme, no lo sé; a éste sin medida le piqué los dedos de los pies. Todos alcoholes ni sentíamos dolor, me subí al auto de la Susana, novia de mi traidor, mi “causa” y otros dos, nos dirigimos a la casa del que le había picado el pie. “¡Tengo una panochota en mis dedos!”, decía. Se enjuagó. Yo también quitaba los cueritos y sangre de mi navaja, quitaba de mis tenis los puntitos rojos del Oso. Anduve como turista unas tres horas hasta que el novio de la Susana nos señalaba con sus nuevos amigos, los judiciales, nos disparaban así nomás, mi traidor había hablado. Ya en los separos el Roy, yo, Susana y su novio estábamos esperando a ser procesados por homicidio calificado, dos al consejo tutelar y dos al reclusorio. Me declaré confeso, sabía que agonizaba el Oso y yo solo quería dormir, no quería escuchar esas quejas y lamentos de estos chillones. Solo el Roy se mantuvo callado. Al llegar al consejo, mi primera putiza con calentura, me estaba forjando para recibirme después la correccional, sabía que el novio se iría, no lo quería a mi lado por puto, Susana en Turquesa, salieron a los dos meses. El Roy sigue en el reclusorio Sur. Amanece, voy a recepción, jabón en polvo y medio bote de agua para asearte, así que “bienvenido y sé feliz”, decía el Orejas, un custodio. Ya en el dormitorio me dieron un caluroso recibimiento, se metía en mi sistema linfático el “Código canero”. Los candados, las marchas a las seis de la mañana, la variedad de pago, porque ahí no hay dinero, los correcaminos, los bombones, los perros tontos, los patitos, los Frankenstein, la chicha, ponerte a pensar, pastasos, de quinta, charrascas en las plantas de los pies, gárgolas, siempre aguantando, si no, existía un “embutido”, zona de protección para los niños protegidos o proteínos, deseabas aguantar ya que esa zona era vulnerable para que media población te hiciera volar.

FRANCISCO: ¿Ves estos dos cuadritos? Ten una cobija, a esas cobijas se les llama “monstruos”, las vas a cortar de cuarta por cuarta. Quítate la ropa.

ISMAEL: Encuerado me echaban agua fría, caía todo el agua fría, bajaban los cables de la luz y me daban unos Frankesteins.

FRANCISCO: Con esto vas a revivir, aquí vas a llenarte de energía. Con esto despiertas y te aplicas.

ISMAEL: Si las paredes de ese lugar hablaran, dirían: “Ya no más”. Todo lo que han visto esas paredes, tantos golpes... Pero cuando te preguntan: “¿Te duele?”, respondía: “No, pegas como ruca”. Me acordaba de lo que decía mi papá: “Al trabajo y a los putazos pocos le entran”. En la primera sección el estatus era muy notable, las chichas traían encuerados con un pedacito de cobija sin dignificación humana, eres “un perro”, cepillo lo mismo, pero sin la chicha y un cepillo de escoba, jalador aquí era que lo bueno se aproximaba tenías ya el palo del jalador y podías estar parado al hacer aseo, empezaba la dignificación después de seis o siete meses en formarle. A menos que pagaras con la mamá, la hermana, o que alguien te metiera un huevo de mota vaginal, extorsión o depósitos muy elevados para la familia. Tenía a MI cargo el aseo de los baños: ¡exageradamente limpios! A los nuevos les podrías cobrar para hacer lo que a ellos les tocaba. Aquí eres responsable de todo el aseo diario en la sección, baños y patio. “Bien a la línea” se te otorga el poder de extorsionar o de poderte drogar, desformado eres el segundo poder en la sección. Y, por último, los encargados de las secciones “padrinos, mamás”, toda una escuelita federal. Súmenle que yo sentía que traía a mi muerto cargando; hasta en la correccional sentía que lo traía en la espalda. Le dije: “Güey, ¿qué quieres? Ya estoy aquí, ya me jodieron mucho por ti. ¿Qué quieres?, ¡déjame en paz!”. El día de muertos que pusimos los altares, yo hice un *graffiti* de él, hasta le puse una manzana; al día siguiente cuando fui a ver, y la manzana ya estaba completamente seca, pensé, “alguien me hizo una broma”, empecé a buscar quién era y ahí en la ventana estaba un búho mirándome con sus ojotes. Me acerqué y se fue volando, después de eso era común ver al búho en esa ventana. Le preguntaba: “¿Qué quieres?”, y de nuevo se iba. Ahí tenía que andarme con mucho cuidado...

HÉCTOR: ¿Eres homicida?

ISMAEL: Sí.

HÉCTOR: ¿Mataste a sentones o cómo?

ISMAEL: Con arma blanca.

HÉCTOR: ¿Cuántos has matado?

ISMAEL: Uno.

HÉCTOR: ¿Uno?

ISMAEL: Sí, uno.

HÉCTOR: ¡Ja! Yo también soy homicida, pero he matado a muchos. Desde morrito he matado. ¿Te sientes más chingón que yo? Vamos a matarnos. Dale la navaja, vamos a matarnos...

ISMAEL: Empecé a sembrar frijol, lechuga, mariguana y después la vendía. Pero era mucha la competencia, descubrieron la mariguana y me madrearon. Mi papá tenía miedo de que volviera a matar, de que se me volviera a salir el diablo. Pero yo aprendí a reconocer ese diablo, lo dibujé, lo moldeé en yeso y después apareció otro diablito y otro y otro. Pedí un careo con el juez y le dije que ya me quería ir, porque ya me sentía libre de todos mis diablos. “La verdad te hace libre”, decía una de mis tías, pero, ¿por qué esa tía no dijo la verdad, cuando le pedí que admitiera delante de mi mamá que mi tía me tocaba? Tengo flashazos de mi infancia:

Mi abuela poniéndome frijoles en una mano y mi abuelo poniéndome balas en la otra.

Subiéndome al ropero para encontrar las balas de mi abuelo.

Mi abuela explicándome cómo cosechar champiñones.

Mi abuelo enseñándome a cargar la pistola.

Mi abuela mostrándome cómo crecían los frijolitos. Mi abuelo enseñándome a disparar.

Mi abuela mostrándome cómo se cuarteja la tierra cuando ya va a brotar un champiñón.

Yo revisando los cajones en busca de las balas: los calzones de la abuela, los calzones del abuelo, fotografías de cómo era Oaxaca en esos tiempos, fotos de personas que no conocía, fotos de mamá cuando era niña... las balas de 38, 9 milímetros, calibre 50. Pero nunca encontré el arma... lo que sí encontré es otra forma de matar, mi abuelo me la enseñó matando a un cerdo:

MARES: No lo asustes, acarícialo, háblale bonito, mientras en una mano llevas el cuchillo y la otra le buscas el palpitar del corazón y se lo clavabas.

ISMAEL: Siempre tuve la vida en una mano y la muerte en la otra, siempre dejé ganar la mano donde se asentaba la muerte. Cuando salí de la correccional, mi papá me vigilaba, tenía miedo de que volviera a matar. Pero yo no quería regresar a ese lugar. Además, yo ya había elegido la vida. Un bebé estaba por nacer, mi hijo, no había sorpresa, era un varón, cuando lo tuve en mis brazos abrió los ojos: eran tan grandes, como los del búho que veía en la correccional. Ahora sé que el búho, sus ojos, sus alas no eran señal de mal augurio, eran promesa de libertad. Ahora solo espero que mi hijo crezca para enseñarle a sembrar frijolitos, mostrarle cómo la tierra se parte para dejar salir un champiñón, así cómo se parte una mujer en dos para dejar salir al hijo de su vientre. Ahora mi espera es que mi niño empiece a caminar, a hablar. Un día tomaré sus dos manos, pondré frijolitos en ellas y le enseñaré a mirar crecer la enredadera que tendrá sus frutos. Sé que mi hijo trae parte de mi historia en sus genes, pero yo le enseñaré a traicionarlos, llenaré sus dos manos de vida, aunque eso no garantice nada, pero la vida, la vida que germina siempre es una buena espera.

FRANCISCO: Yo diré lo que sea, pero seguiré esperando la voz de mi hijo al otro lado del teléfono.

MARES: Yo seguiré esperando –sin desesperar– la libertad de mi amor.

HÉCTOR: Yo espero el deterioro de los cuerpos que viene de manera natural, y sé que mi esposa sabe que yo estaré ahí con ella, cuidándola hasta el último minuto.

FRANCISCO: Esperar una llamada.

MARES: Una sonrisa.

ISMAEL: Un frijolito que crece.

HÉCTOR: Una silueta a contraluz.

FRANCISCO: Eso es la vida: la dulce espera de quien habrá de iluminarnos, de incendiarnos, de mostrarnos sus frutos o morir a nuestro lado.

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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 influencia del talento y sus significados en la experiencia del artista escénico

Saúl Rodríguez-Luna de Velazco*

Fuensanta Fernández**

Eduardo Carpinteyro-Lara***

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7261-5465>

e-mail: saul.rodriguezluna@correo.buap.mx

** Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1499-9300>

e-mail: fuensanta.fernandez@correo.buap.mx

*** Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,
México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7376-1513>

e-mail: eduardo.carpinteyro@correo.buap.mx

Recibido: 31 de julio de 2024

Aceptado: 17 de diciembre de 2024

Doi: [10.25009/it.v16i27.2802](https://doi.org/10.25009/it.v16i27.2802)

La influencia del talento y sus significados en la experiencia del artista escénico

Resumen

El concepto “talento” está profundamente ligado a la experiencia de vida del estudiante de artes y del artista profesional. Esta conexión es con frecuencia ambigua, ya que el término mismo está atrapado en una red de significaciones que pueden ser factores en detrimento de la construcción del *performer* y de sus propios procesos artísticos, creativos y prácticos. En este artículo proponemos revisar dichas significaciones en búsqueda de una nueva forma de definir, valorar y entender la habilidad del artista en escena. Al mismo tiempo, abogamos para que el término “talento”, después de su análisis y revisión documental y académica, se ponga sobre la mesa su posible eliminación del campo artístico en lo general, permitiendo el acceso de terminología que abone a la construcción del artista escénico desde una perspectiva global y transdisciplinaria.

Palabras clave: actor; performer; genio; habilidad; educación artística.

The Influence of Talent and its Meanings in the Experience of the Stage Performer

Abstract

The concept of “talent” is deeply linked to the life experience of art students and professional artists. This connection is often ambiguous since the term itself is trapped in a network of meanings that can hinder the performer’s artistic, creative, and practical processes. The authors propose to review these meanings in search of a new way to define, value, and understand the artist’s ability on stage. After the analysis and documentary review of the term “talent”, we advocate that it be eliminated from the theatrical and artistic field in general, giving way to terminology that better contributes to the construction of the performing artist from a global and transdisciplinary perspective.

Keywords: actor; artist; genius; ability; arts education.

La influencia del talento y sus significados en la experiencia del artista escénico

La influencia del talento y sus significados en la experiencia del artista escénico

El artista escénico, en su mundo creativo y discursivo, está influenciado por las múltiples variables que su experiencia externa e interna van construyendo; cada una de ellas hace alguna aportación desde la complejidad humana y social. Y es que el artista, para poder pronunciarse desde un lugar claro y asertivo, debe iniciar un recorrido, una búsqueda. Al ofrecer sentidos y significados en las obras que interpreta, necesita que este camino lo lleve a nuevos espacios críticos de análisis, conscientes e inconscientes, propios y ajenos. Es una búsqueda expandida que se moviliza hacia la multiplicidad de significaciones y perspectivas necesarias para construir su propio sentido de una realidad que es más que la actuación en el escenario.

Se busca hacer arte para construir nuevas realidades en los sujetos que crean, escuchan y observan, en el entorno social, en los públicos específicos o expandidos (si se utilizan los nuevos medios cibernéticos para construir otras ideas de mundo). Se apuesta por la capacidad del arte escénico para romper con esquemas rígidos de apreciación del arte y, por ende, en los paradigmas ideológicos que nos construyen.

Todo este proceso se encuentra atravesado por sinuosidades invisibles, espacios no pronunciados, silenciados o desconocidos, y por circunstancias fortuitas que con frecuencia impiden su desarrollo. En este texto, intentaremos romper con la propuesta educativa, generalmente rígida, que concibe la actuación escénica de manera disciplinar y cerrada. Pretendemos mostrar y expandir los límites de la apreciación del proceso performático en

otras direcciones disciplinares con la esperanza de ofrecer nuevas visiones sobre la práctica, la ejecución del artista y su capacidad interpretativa, sobre todo del individuo mismo, de su potencial para construirse como un ser humano pleno en las múltiples dimensiones que lo conforman.

El primer gran debate que se ha ido hilvanando a lo largo del tiempo en el mundo artístico está vinculado con el origen de las habilidades del artista. Se trata del gran dilema sobre las capacidades que permiten la existencia del *performer*, del artista escénico en cualquiera de sus modalidades de creación o interpretación. Un término central en esta controversia es el de *talento*.

Es un hecho definitivo que para interpretar *Hamlet* o ejecutar el concierto de violín de Tchaikovsky se requieren habilidades y capacidades muy específicas; los intérpretes y creadores más reconocidos muestran tal dominio en la ejecución y destreza creativa que podría parecer casi imposible de repetir o igualar para los demás. Las sorprendentes “habilidades” que a lo largo de la historia han sido tema de asombro y mito son capacidades técnicas e interpretativas, creativas y analíticas, que se muestran en múltiples campos, no sólo en las artes.

Algunos de los individuos que las han llevado a esos extremos de maestría se han convertido en personalidades célebres. Sus habilidades los han vuelto leyendas; estos ejecutantes-creadores suelen ser vistos “como héroes” de su mundo artístico. Cabe señalar que este nivel de dominio no es exclusivo de las artes, sino que es observable en todos los campos del quehacer humano, desde deportes como el tenis o el golf, hasta ciencias duras como la física o las matemáticas. Sin embargo, es en las artes donde se concentra con gran frecuencia parte del complejo y polémico entramado respecto al origen de estas habilidades. Por un lado, circula la idea de que se trata de una capacidad innata, algo que se posee de primera instancia y que es ajeno a la voluntad misma del artista, cuyo trabajo y entrenamiento práctico solamente refuerzan lo que siempre estuvo ahí. Por otro, se ubica la postura radicalmente opuesta de que el artista es resultado de una construcción personal, intelectual, técnica, activa y social.

Esta dicotomía, además, está atravesada por otras problemáticas sobre equidad y falta de representación educativa en el talento. Las instituciones dedicadas a cultivar las artes deben seleccionar a los estudiantes más idóneos para alcanzar la excelencia escolar, y con la selección surgen problemas de representación socioeconómica y racial, entre otras. Las investigaciones en esta área de análisis muestran que la construcción del talento como parte de un entramado social, económico y geográfico puede ser revisada incluso desde los campos de la desigualdad y las posibles discriminaciones que vienen con ella. François Gagné (2011) señala que muchos académicos y profesionales consideran que algunas clases socioeconómicas y grupos raciales están injustamente representados en la educación del

talento en un claro caso de inequidad; para ellos no se trata solamente de un problema educativo o social, sino de uno ético y moral.

Otros autores, como James Borland (1997) sostienen que el talento es una construcción social y que la inequidad en la selección es resultado de prácticas de identificación del talento inválidas basadas en definiciones erróneas de lo que significa ser dotado. Este pronunciamiento se suma a la compleja realidad de una gran variedad de otros pronunciamientos alrededor del tema. La inequitativa representación étnica y de género, menciona Gagné (2011), puede también no ser representativa sino de diferencias performativas, como sucede en los deportes, donde las habilidades en acción siguen siendo la parte esencial de un sistema que prioriza el performance y deja fuera temas de inequidad e injusticia como ejes centrales de las dinámicas de excelencia.

El talento o la genialidad heredada

A finales del siglo XIX, en Inglaterra particularmente, se estaba construyendo el andamiaje ideológico que sostendría la cultura occidental en los siglos venideros, y no es de extrañar que, en ese entorno, donde la ciencia empezaba a tomar forma en múltiples campos, se crearan nuevas ramas del saber, como la antropología o la psicología. En esta época surgieron textos académicos que se convertirían en las bases del pensamiento occidental y fuente, en algunos casos, de una mitificación, primero en Inglaterra, Alemania o Francia y después en todo Occidente.

Y aunque la polémica entre lo innato y lo aprendido ya existía desde siglos anteriores, es justo a finales del XIX que surgen ideas y textos que intentan probar la habilidad y/o capacidad como un don genético y hereditario. Se construye, así, el mito del artista con capacidades innatas y únicas, cuyo talento es inexplicable. En esta época se instala una visión muy específica del artista talentoso, una especie de personaje heroico; una de esas representaciones, por ejemplo, se muestra en el artista musical (Kawabata, 2004). Al mismo tiempo, otros autores y grandes maestros se encargaron de erigir toda una mitología sobre el talento alrededor de personajes célebres en las artes musicales, en narrativas biográficas y románticas, y también se crearon imágenes románticas del pintor, del actor o del músico como profetas o héroes, con dones especiales y únicos que los posicionaban por encima de sus congéneres (Auer, 1980; Martens, 2006). A pesar de numerosas aproximaciones que abogan por la construcción de las habilidades en un lente más incluyente y amplio (Jaap y Patrick, 2014; McPhee *et al.*, 2005), las ideas sobre el talento como refuerzo de lo innato aún siguen encontrando resonancia en investigaciones contemporáneas (Valachova *et al.*, 2019).

Es en esta línea discursiva que Francis Galton, escritor e investigador de finales del siglo XIX, primo de Charles Darwin y considerado en su época una de las mentes más brillantes, escribió en 1869 un libro llamado *Hereditary Genius* (Genio por herencia), donde propone que el “genio” es el producto de una herencia genética. En el texto proclama que las habilidades excelsas de algunos grandes personajes de la historia están inscritas en su genética familiar (Galton, 1869). En el árbol genealógico de las familias está presente el genio, ese “don” que se creía hereditario. Desde este discurso, si perteneces a una de esas familias, las ventajas están de tu lado para ser catapultado al éxito y a la maestría en cualquier campo en el que dicha genética esté activa. Si por una habilidad natural suprema se consigue el logro de ser especial y distinguido, y si las diferencias naturales en la habilidad son heredadas de los padres, entonces el “genio” debe estar inscrito en el destino inescapable de pertenencia o exclusión a esa afortunada ascendencia.

Galton pretende demostrar, mediante ejemplos de personajes célebres y sus conexiones familiares, lo “hereditario” de la genialidad; sin embargo, no ofrece evidencias más allá de la notoria existencia de personas con altos niveles de habilidad y destreza que pertenecieron a una misma familia. En su libro, los títulos de cada capítulo muestran listas de personajes dotados del genio familiar en diversos campos, como las ciencias, la literatura, la música o la pintura (Galton, 1869; Simonton, 1999). Galton no utiliza el vocablo *talento* para hablar de estos genios de la historia; echa mano de otra terminología: hace uso de adjetivos como “eminente” e “ilustre” para referirse a los personajes que nombra y que, en su opinión, justifican o caracterizan las habilidades que él les atribuye en función de la información obtenida de sus biografías y logros.

Y si bien, el mito y la noción del genio preceden a la aparición de textos como el de Galton, también es cierto que en esa época en Inglaterra se cimentarán las bases del pensamiento occidental en múltiples disciplinas. La idea del genio, que ya había sido pronunciada durante varios siglos, se ve confirmada en el campo de la “ciencia” de ese tiempo. *Hereditary Genius* sienta las “bases científicas”, entendidas así en su contexto histórico, que ayudarán a sostener la visión del talento como innato y hereditario, un don divino en cierto sentido.

Los pronunciamientos de Galton no son cosa del pasado. En pleno siglo XXI se sigue sosteniendo esta visión en la cultura popular y en algunos entornos académicos; se trata de discursos que hoy podemos encontrar y escuchar en el mundo de la información en red, en cualquier lugar del mundo, en frases como “los genios son especiales”, “ya lo traen”, “son irrepetibles y nacieron con el don”, entre muchas otras afirmaciones. La fuerza de los discursos pronunciados por los escritores e investigadores de esa época dejaron una estela expandida hasta el día de hoy.

El concepto de la habilidad innata, heredada o genética, parece estar inscrito en la cultura occidental y forma parte de un complejo set ideológico que otorga valor de verda-

des absolutas a circunstancias particulares. Como señala Chris Barker (2008), la cultura es ideología, sus significados están inscritos en mapas de significación que se pronuncian como verdades universales, pero que en realidad sólo son comprensiones históricamente específicas. La ideología construye verdades y las sostiene al punto de volverlas invisibles como fenómenos específicos de una época y una locación geográfica; los genocidios son una terrible muestra de dicho fenómeno, en el que personas comunes participan en acción u omisión ante la barbarie. En el caso del mito del talento y del genio hereditario, nuevas investigaciones apuntan hacia otra dirección completamente diferente a la de los pronunciamientos de autores como Galton a lo largo de la historia.

Redefiniendo términos

En la actualidad nos encontramos en una encrucijada cultural, en donde las habilidades para alcanzar la excelencia aún son vistas (por un sinnúmero de individuos) como innatas, hereditarias o divinas, una reminiscencia fragmentaria que se ha sostenido en la cultura popular y académica, y que frecuentemente se pronuncia desde discursos vinculados con el “arte”, el “artista” y el “talento”.

En este complejo entramado de significados, y antes de dirigir nuestra atención hacia el término *talento* y su polisemia actual, no podemos obviar el concepto de *artista*. Su definición debe ser revisada con los lentes propios de la contemporaneidad, unos que se ajusten a las nuevas dimensiones de significados atravesados por una historia de transformación histórica y social.

Definir al artista exige poseer un significado de arte que permita posicionar a todos los que lo elaboran, crean y ejecutan; sin embargo, la palabra *arte* en sí misma es abierta y compleja, no puede encontrar una sola definición que la englobe y demarque. Incluso si desde nuestra propia sociedad y tiempo, señala Ellen Dissanayake (1988), miramos hacia la Antigüedad clásica griega, la Edad Media o el Renacimiento, encontramos que sus nociones de lo que el mundo actual ha definido como arte son muy diferentes de lo que en el siglo xx (y xxi) se ha conceptualizado como tal. Y es que el elemento subjetivo del individuo que entra en contacto con la experiencia artística es esencial en la construcción del significado en múltiples formas.

Así, el arte y los artistas empezaron a encontrar límites de significación canónica durante los siglos xix y xx en la cultura occidental. Barker (2008) menciona sobre estas parcialidades que Matthew Arnold, escritor y crítico inglés decimonónico, proclamaba al elevar la cultura y las artes desde su lente de superioridad estética y universal respecto a otras formas de expresión y organización social. Sin embargo, estos significados eran inexistentes

y desconocidos en otros espacios temporales y regiones geográficas, razón suficiente para identificar las parcialidades subjetivas de esta postura ideológica. En el sentido opuesto, en esta época globalizada, donde el posmodernismo invoca múltiples visiones de la realidad, paradójicamente se siguen conservando las denominadas “Bellas Artes” como parangones estéticos irremplazables para los que las producen y las consumen (Dissanayake, 1988).

Algunas de las características clásicas del arte, como originalidad, contemplación desinteresada, visión subjetiva del artista, experiencia estética y otras, forman parte del entramado subsistente de una conformación de significado ahistórica y limitante. Dissanayake (1988) señala que, al mismo tiempo, y a través de estos lentes culturales, se han resignificado y definido múltiples objetos, actividades y textos sociales y “artísticos” de otras épocas y culturas, dejando de lado sus propios sentidos y valores.

Ante este cúmulo de información actual, se vuelve imperativo advertir que el arte y los artistas no pueden ser “esencialmente” definidos, sino sólo parcialmente y desde espacios y locaciones culturales que los construyen o resignifican. Los artistas están sujetos a significaciones desde lentes socioculturales e históricos específicos. Consecuentemente y para efectos de este trabajo de investigación, es necesario parcializar y focalizar nuestra mirada en las artes y los artistas a través de significados compartidos en la cultura occidental contemporánea, donde se discuten la danza, el teatro y la música, entre otras, en un intento por dar sentido a una realidad del arte que de otra forma se vuelve imposible de determinar. En este contexto, el artista de primer nivel es aquél que ha logrado dominar las técnicas y la expresión significativa del mundo artístico en el que participa.

El término *talento* proviene del latín *talentum* que hace referencia a la moneda utilizada en la antigua cultura romana como medio de intercambio de bienes. La Real Academia Española (s.f.), RAE por sus siglas, ofrece cuatro definiciones: talento como inteligencia, una capacidad de entender; talento como aptitud, una capacidad para el desempeño de algo; talento refiriéndose a una persona inteligente o apta para determinada ocupación; y talento como la moneda de cambio de la antigua Roma.

Es interesante destacar que estas definiciones no mencionan los rasgos hereditarios, genéticos o innatos con los que constantemente se vincula el término. Solamente en el listado de sinónimos o afines señalados por la RAE aparece la palabra *dotes*, que bien podría ser interpretada como algo preexistente en la habilidad o capacidad que ya anteriormente se relacionaba con *talento*. La carga de significado que el vocablo ostenta suele sobrepasar las definiciones de la RAE, aunque incluye los elementos de capacidad, aptitud o habilidad, además está imbuido de otros significantes señalados en el cuerpo de este texto.

Así, *talento* es usado indiscriminadamente y sin medida, y es que todos creemos entender su significado desde un lugar común, un espacio que implica que “todo mundo lo cree así”. Y con frecuencia cada individuo piensa tener una definición muy clara, pero, como se-

ñalan Lawrence Scripp *et al.* (2013), voces como *dotado* o *talentoso* han estado rodeadas de ambigüedad y confusión a lo largo de la historia, lo cual puede haber impedido el progreso y avance respecto a un consenso en la filosofía de la educación y la práctica artística. Y si bien es imposible controlar los significados pronunciados en el ámbito popular, también es cierto que en el mundo académico tenemos una obligación ética. Al interior de instituciones dedicadas a las artes, ya se trate de universidades, escuelas o conservatorios, es una necesidad lograr la claridad y especificidad en términos cuyas definiciones acompañarán la experiencia de cada artista durante toda su vida.

Dentro de este complejo entramado discursivo sobre las posibilidades de lograr altos niveles de desempeño, con frecuencia se escuchan opiniones de padres expresando su opinión sobre si sus hijos tienen o no el talento para volverse músicos, actores o cualquier otro tipo de artista escénico; incluso, los mismos estudiantes suelen preguntarse si de verdad “tendrán lo que se necesita”, si tienen el talento necesario, como si se tratara de una cualidad absoluta que precede a su propio proceso educativo en las artes. Como mencionan Scripp *et al.* (2013), si acaso el talento innato es un mito o un malentendido del proceso de aprendizaje, una profecía autocumplida que se usa para demostrar a los estudiantes que no vale la pena estudiar algo difícil, que no llega naturalmente y que requiere incontables horas de práctica. Responder a estas interrogantes se convierte en un tema central si queremos construir mundos artísticos de primer nivel, edificados sobre bases intelectuales y de investigación profundamente sólidas, y si logramos poner en tela de juicio las viejas tradiciones artísticas, sus conceptos y mitologías.

Existe una gran discrepancia en los significados de *talento* y *virtuosismo*. La noción del talento como una medida que anticipa el trabajo y la práctica del artista carece de precisión: ¿en qué proporción se posee?, ¿cuánto es ese talento que se posee en el sistema genético o hereditario? Como se puede observar, estas preguntas por sí mismas muestran la ambigüedad de la postura que aboga por el talento como un bien que se tiene, o no, de antemano (Colvin, 2010). Y es que, sin criterios de verificación sólidos sobre el nivel de supuesto talento, la tarea se vuelve una práctica de parcialidades, en donde lo innato es una barrera infranqueable para algunos que no se benefician por esta supuesta habilidad natural, inherente a la genética familiar.

Actualmente, investigadores de múltiples áreas de la creatividad y de las artes han rechazado el término *talento* y su significado como capacidad innata; demuestran que no es eso que solemos imaginar o simplemente no significa nada en absoluto. Su existencia misma no parece ser comprobable mediante evidencias en las investigaciones. En entrevistas y estudios, personas del ámbito educativo advierten que algunos de los estudiantes en el área específica son muy talentosos; sin embargo, los investigadores encuentran muy pocas señales de tanpreciado “don” antes de que el alumno empiece un entrenamiento intensivo

(Colvin, 2010). Así, no parece existir un talento que no esté respaldado por el trabajo intensivo en el área técnica o artística seleccionada.

Así, el talento es, en realidad, producto del desarrollo de una habilidad a lo largo de un extenso periodo de tiempo y trabajo. Cualquier estudiante puede lograr habilidades avanzadas, anotan Scripp *et al.* (2013), en gran medida a través de una práctica y un entrenamiento profundos, deliberados y conscientes, unidos a una actitud mental de crecimiento, que abandone por completo la creencia de que se debe tener una cantidad fija de habilidad innata.

Grandes pedagogos, como Shinichi Suzuki en la música, lo entendieron y se dedicaron a construir una visión diferente de la educación gracias a nuevas técnicas de aprendizaje. Zachary Ebin (2016) explica que en la década de 1930 este violinista y educador empezó a desarrollar un método único para enseñar música: el Suzuki, que está basado en la idea de que el talento (musical) no es innato, sino que es cultivado a partir del entorno y el esfuerzo.

Suzuki propuso un sistema de aprendizaje artístico que ha provocado una ruptura con los procesos educativos en la música clásica. En su discurso, abrió la posibilidad de que cualquier niño o niña pueda adquirir una habilidad musical mediante la práctica, empezando a una temprana edad, y argumentó que lo que se piensa como talento musical no es el resultado de una herencia genética innata (Ebin, 2016). Miles de estudiantes en el mundo han tenido acceso a esta filosofía de educación musical, que ha permitido que cada vez más personas toquen un instrumento con varios niveles de destreza.

Suzuki manifiesta que el talento puede inculcarse, cultivarse y producirse por medio de un sistema educativo y, sin embargo, a pesar del gran éxito mundial del método que creó, su filosofía no ha logrado desarmar la idea del talento como un fenómeno innato, que escapa a la práctica y al desarrollo de habilidades. Lamentablemente, Suzuki siguió utilizando el término *talento* para describir estos procesos de aprendizaje y, al hacerlo, ha devaluado su eficacia como una antítesis del talento innato (Scripp, 2013). La razón es que Suzuki sostuvo la expresión *talent education* (“educación del talento”) como el nombre de su filosofía de enseñanza, y al continuar empleando la palabra en cuestión sin realmente definir a qué se refería con ella en un sentido estricto, de alguna forma se sostuvieron sus significados anteriores en la mente del público general. La posibilidad de que cualquier persona adquiriera o desarrolle una habilidad musical mediante la práctica (en este caso particular, pero también en todas las artes) no ha impedido que la fuerza del término, con todas sus cargas tradicionales y cáusticas, se sostenga en la sociedad globalizada contemporánea.

Se vuelve necesario redefinir el concepto *talento*. Benjamin Bloom (1985) señala que se ha encontrado evidencia firme de que, sin importar las características iniciales o dones de los individuos, a no ser que hayan pasado por un proceso largo e intensivo de motivación,

cuidado, educación y entrenamiento, éstos no logran alcanzar niveles extremadamente altos de capacidad en sus campos específicos. Su investigación ha rechazado visiones previas sobre la necesidad de poseer dotes especiales o aptitudes innatas como prerequisite necesario para la práctica artística. Al mismo tiempo, aboga por una visión del talento como desarrollo de habilidades y lo demuestra en su investigación sobre las condiciones socio-culturales que llevaron a las personas a alcanzar un alto nivel de desempeño fácilmente identificable como talento (Bloom, 1985).

En un modo similar a lo que propone Suzuki, Bloom (1985) expone que entendemos por *talento* un inusual nivel de habilidad artística que pueda ser demostrado en cualquier campo de interés, en contraste con definiciones que igualan el talento con dotes o aptitudes naturales. Así, se vuelve necesario demandar que se reconsideren en el campo de las artes los pronunciamientos que aún hoy siguen empujando el talento como elemento de discriminación en contra de algunos y a favor de otros. Es imperativo que se tome en consideración toda la información recolectada y analizada por aquellos investigadores que estudian el desarrollo de la habilidad en múltiples disciplinas. Este conocimiento recabado, analizado y experimentado no solamente rechaza la visión común del talento como capacidad innata y limitante, sino que también reconoce que los diferentes tipos de talento en los individuos deben relacionarse con el desarrollo de habilidades en un proceso temporal y en circunstancias específicas.

Cuando el talento se considera como algo que se posee o de lo cual se carece, se construye una visión que atenta contra los procesos educativos en las artes. Si queremos promover una educación igualitaria y sin discriminaciones, es necesaria una perspectiva congruente. Hablar del talento innato o genético en este ámbito corrompe dicha postura; por el contrario, si utilizamos un lenguaje vinculado a los procesos de construcción del artista, si pensamos en maestría lograda o habilidad adquirida, en trabajo intenso durante el aprendizaje, en motivación intrínseca, en circunstancias específicas y productivas, buenos maestros y una absoluta devoción al crecimiento personal (Scripp, 2013), entonces estamos concibiendo una formación del artista escénico con sentido y objetivos.

Con frecuencia podemos observar que en el entorno del sujeto que parece ser talentoso desde una edad temprana existen condiciones favorables y especiales para que se desarrolle su habilidad o capacidad. Basta con que un padre sienta que su hijo podría ser muy talentoso en el campo artístico o deportivo que él mismo soñó para que empuje con fuerza sus procesos de aprendizaje en todos los sentidos. Estas conductas y condiciones propiciadas por los padres o el entorno parecen ser determinantes en la aparición del “artista talentoso” y en este contexto la genética parece desdibujar su fuerza como elemento mágico y sobrenatural. Incluso si pensamos en personajes como Mozart y otros artistas que hoy identificamos como niños prodigio, al embarcarnos en la investigación biográfica sobre sus histo-

rias de vida, empezamos a descubrir que el trabajo y la dedicación asignados, otorgados y exigidos por padres o tutores es, en gran medida, la causa de su dominio y maestría. Todo esto aunado a un conjunto de condiciones y motivaciones muy específicas en cada campo (Colvin, 2010; Coyle, 2009; Syed, 2010; Scripp *et al.*, 2013). Aunque es cierto que se siguen escuchando las voces de quienes creen saber que el talento es innato, en la actualidad tenemos evidencias de años de investigaciones que refutan el fenómeno genético como el elemento central y preponderante para alcanzar la excelencia en cualquier campo de la habilidad humana.

Conclusiones

La experiencia del artista escénico está atravesada por complejidades discursivas y terminológicas que erigen los espacios educativos en los que se forma. Mientras el discurso predominante en la cultura contemporánea siga promulgando el don innato como base para la construcción del genio y la maestría, seguirá siendo difícil valorar que el talento está sustentado en el trabajo y el desarrollo de habilidades como se postula en este texto.

El lenguaje por su naturaleza misma es polisémico, permite la ambigüedad y la multiplicidad de significados en sus palabras y estructuras gramaticales; sin embargo, algunos vocablos están cargados de acepciones que escapan a la visión consciente de quien los utiliza. Éste es el caso del término *talento*, usado constantemente y cuyos significados limitantes y discriminatorios permiten seguir sosteniendo discursos superados en el campo de la educación contemporánea. Se vuelve imperativo replantear su validez al interior de un sistema educativo de las artes y otros campos, ya que la evidencia científica claramente apunta hacia una equivocada y ambigua apreciación de las habilidades y capacidades que en realidad son producto del trabajo arduo y extenso del alumno.

El artista para existir debe construirse, debe estudiar con intensidad; se trata de cientos y miles de horas invertidas en el proceso subjetivo, en la adquisición de conocimiento en el campo artístico, en la práctica escénica, en su enfrentamiento con la complejidad que a veces parece ralentizar su desarrollo. Es en esta exigencia donde se construye el artista, solamente ahí. Y si bien, los requerimientos para conseguir una alta habilidad y maestría en el arte exigen la unión de múltiples circunstancias, algunas incluso ajenas al intérprete, también es cierto que sólo a través de su trabajo, dedicación y esfuerzo podrá lograr acercarse a los objetivos y metas que le permitan alcanzar la plenitud en el arte.

Destituir el término *talento* como central en el vocabulario utilizado para definir al artista es imperativo. La verdadera exigencia en el ámbito de la educación artística es seleccionar la terminología más apropiada y acorde con una realidad de trabajo en las artes, una realidad sos-

tenida por evidencias científicas que la confirmen. Esta nueva visión lingüística podría lograr mejores resultados en el campo académico y de la educación, ya que abriría las puertas para que todo aquél que quiera construir una carrera en las artes entienda cuáles son las verdaderas necesidades y requerimientos para lograrlo, evitando que elementos ajenos a su esfuerzo y dedicación sean esgrimidos en su contra desde las primeras fases de su entrenamiento.

Permitir que el arte permee nuestro mundo social desde un espacio sin discriminación es el primer paso hacia una reconstrucción del mundo artístico, para lo cual hay que hacer uso de la ciencia, la experimentación, el conocimiento expandido y los nuevos medios y, así, lograr transformar la experiencia del artista escénico. Sean Buffington (2013) propone que no sólo la lucha por la equidad está presente en esta época, la democratización de la educación artística también está en movimiento; existe una urgencia por nuevos modelos que respondan a los escenarios cambiantes que afectan el campo de la educación. Estos modelos deben poder adaptarse a condiciones en constante transformación y a una emergente sensibilidad de los jóvenes, más emprendedora, flexible y alerta al rediseño de los currículos artísticos que las academias ofrecen hoy en día.

Ésta es la era de la información instantánea y global, y la educación artística debe asumir las responsabilidades que la posmodernidad plantea, un conocimiento expandido y desplazado, donde las jerarquías dan paso a sistemas complejos de interacción y a la posibilidad de una educación descentralizada y plural. El artista debe instalarse en la inventiva y la transformación hacia nuevos espacios y definiciones de arte, iniciar una búsqueda hacia nuevas formas de experimentar la realidad del arte y la educación que lo construyen. Tendrá que ser una experiencia en la que lo innato y hereditario sea un elemento de mínimo valor para alcanzar los altos niveles performativos que pueden lograrse en el mundo artístico contemporáneo.

Fuentes consultadas

- Auer, Leopold. (1980). *Violin Playing as I Teach it*. Dover Publications.
- Barker, Chris. (2008). *Cultural Studies: Theory and Practice*. Sage.
- Bloom, Benjamin. (Ed.). (1985). *Developing Talent in Young People*. Ballantine.
- Borland, James H. (1997). The Construct of Giftedness. *Peabody Journal of Education*, 72(3 y 4), 6-20.
- Buffington, Sean T. (2013). Art Teaching for a New Age. *Chronicle of Higher Education*, 59(42), B15-B16.
- Colvin, Geoffrey. (2010). *Talent is Overrated: What Really Separates World-class Performers from Everybody Else*. Penguin.

- Coyle, Daniel. (2009). *The Talent Code: Greatness Isn't Born. It's Grown. Here's How*. Bantam Dell.
- Dissanayake, Ellen. (1988). *What Is Art For?* University of Washington Press.
- Ebin, Zachary. (2016). Shinichi Suzuki and Bird Song: Assessing Suzuki's Claim that Musical Talent is Not Inborn. *Canadian Music Educator*, 57(3), 18-22.
- Gagné, François. (2011). Academic Talent and Development and the Equity issue in Gifted Education. *Development and Excellence*, 3(1), 3-22.
- Galton, Francis. (1869). *Hereditary genius: An inquiry into its laws and consequences*. Macmillan and Co. <https://doi.org/10.1037/13474-000>
- Jaap, Angela y Patrick, Fiona. (2014). Teachers' concepts of musical talent and nurturing musical ability: music learning as exclusive or as opportunity for all? *Music Education Research*, 17(3), 262-277. <https://doi.org/10.1080/14613808.2014.950559>
- Kawabata, Maiko. (2004). Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). *19th-Century Music*, 28(2), 89-107.
- Martens, Frederick Herman. (Ed.). (2006). *Violin Mastery*. Dover.
- McPhee, Alastair, Stollery, Peter y Mcmillan, Ros. (2005). The Wow Factor? A Comparative Study of the Development of Student Music Teachers' Talents in Scotland and Australia. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 105-117.
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/talento>
- Scripp, Lawrence, Ulibarri, Devin y Flax, Robert. (2013). Thinking Beyond the Myths and Misconceptions of Talent: Creating Music Education Policy that Advances Music's Essential Contribution to Twenty-First-Century Teaching and Learning. *Arts Education Policy Review*, 114(2), 54-102. <https://doi.org/10.1080/10632913.2013.769825>
- Simonton, Dean Keith. (1999). *Origins of Genius: Darwinian Perspectives on Creativity*. Oxford University.
- Suzuki, Shinichi. (1983). *Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. (Waltraud Suzuki, Trad., 2ª ed.). Warner.
- Syed, Matthew. (2010). *Bounce*. Harper Collins.
- Valachova, Daniela, Bencik, Stanislav y Kovakova, Barbora. (2019). Creating and Evaluating the Identification of Children and Youth Talent for Fine Art. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 9(1), 310-313.

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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.



Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral

Gina Cima Vallarin*

Eduardo Ernesto Mier Hughes**

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos,
México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4915-5594>

e-mail: ginaetcetc@gmail.com

* Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6294-0626>

e-mail: ernestomierhughes@gmail.com

Recibido: 25 de julio de 2024

Aceptado: 12 de febrero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2803

Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral

Resumen

El artículo esboza una nueva manera de sumergirse en la tarea creativa de escribir un texto literario a través de la actuación teatral. Mediante la descripción de algunas teorías literarias se plantea que, para hacerlo, el autor debe estar inmerso en la ficción y conocer los pormenores y sutilezas de su historia a la perfección. Posteriormente, gracias al análisis cognitivo de esta técnica, se evalúa su alcance. El texto propone que un escritor puede valerse también de su cuerpo para crear su obra literaria a través del empleo de la técnica vivencial de actuación. Se expone un ejemplo de esta metodología para determinar sus alcances y utilidades.

Palabras clave: Creación literaria; actor; cuerpo; cognición; ciencia cognitiva.

Live to Write: Exploring New Possibilities of Writing through Theatrical Performance

Abstract

The article outlines a new way of immersing oneself in the creative task of writing literary texts through acting techniques. Through the description of certain literary theories, it is argued that the act of writing requires the author be immersed in the fictional narrative and be perfectly informed of the story's details and subtleties. The cognitive analysis of this technique is evaluated, revealing the limitations of the disembodied processes normally used to write. The text proposes that a writer can also use his or her body to create their literary work through the experiential technique of acting. An example of this methodology is given in order to determine its scope and possible applications.

Keywords: creative writing; acting; body; cognition; cognitive science.

Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral

Introducción

Muchos autores, tanto novelistas como dramaturgos, han jugado con la idea de que vivir sus ficciones mentalmente puede facilitar el proceso de creación. Stephen King (2001), por ejemplo, decía que creaba a sus personajes, inventaba una situación y luego dejaba que éstos vivieran y resolvieran el conflicto. Debido a que las funciones cognitivas, como las emociones, los pensamientos y el lenguaje están de alguna manera determinadas y son constitutivas de los procesos corporales del ser humano, parece difícil concebir la posibilidad de crear, sólo en la imaginación, un personaje que sea capaz de pensar, sentir y accionar de manera verosímil.

En realidad, parece descabellado hablar en estos términos sobre la creación de un nuevo personaje, una nueva mente en la mente de otro. Aunque pueda ser complejo para muchos, esto es exactamente lo que hacen los actores cada día: crean nuevas mentes, nuevas vidas, nuevas personas que se encarnan en sus cuerpos y que son capaces de pensar, sentir y accionar de manera verosímil, orgánica y viva. Para lograrlo, existen muchas técnicas y distintos métodos. Debido a los propósitos específicos de este texto, analizaremos las técnicas de actuación de acuerdo con el modelo fenomenológico del actor propuesto en 2004 por Phillip Zarrilli.

Este artículo, entonces, propone emplear la técnica actoral como una herramienta útil para la creación de textos dramáticos. Afirmamos que a través de la creación de un personaje teatral vivo se pueden obtener mejores resultados a la hora de escribir una obra literaria. El proceso de vivencia actoral proporciona al autor de la obra en cues-

ción mucha claridad sobre la sucesión de hechos o sobre la elección del lenguaje de sus personajes, además de acelerar el proceso de creación y facilitar la comunicación de un mensaje específico.

La posibilidad de utilizar las técnicas actorales para la creación literaria podría representar diversas aportaciones en el ámbito laboral de un teatrista. Primeramente, porque los actores expertos tendrían una herramienta muy valiosa para compartir con los escritores o los aspirantes a escritores. Por otro lado, si esta herramienta puede eficientar la elaboración de textos dramáticos cautivadores, bien estructurados y verosímiles, los jóvenes teatristas que la practiquen podrán crear con mayor facilidad y rapidez. Ello podría ayudar a comercializar mejor su trabajo.

Para reforzar nuestra propuesta, el artículo ofrece un ejemplo de cómo se facilita la experiencia de escribir una obra de teatro a partir de la creación actoral de un personaje. Esto, mediante la presentación testimonial de un proyecto personal en el cual creamos un personaje autónomo, vivo y orgánico, con el cual se escribieron más de 20 obras de teatro en un periodo muy corto de tiempo. La descripción de la experiencia de escribir con este personaje puede ayudar a dilucidar la manera en la que la técnica actoral representa una herramienta muy interesante para los jóvenes dramaturgos y escritores.

Un poco de teoría literaria

En su texto “El estatuto lógico del discurso de ficción”, John Searle (1996) se basa en su maestro John L. Austin para llamar a la operación de hablar o escribir “acto ilocucionario”, el cual comprende la realización de distintas acciones como aseverar, formular preguntas, dar órdenes, hacer promesas, disculparse, dar las gracias, etcétera. Los actos ilocucionarios están presentes en todo momento de nuestra vida y su objetivo principal es unir las palabras con el mundo y el mundo con las palabras. Esto también implica que no podemos separar el acto ilocucionario de su emisor, ya que su contexto es en sí el contexto del hablante (p. 40).

Al igual que hablar, narrar también se considera un acto ilocucionario; sin embargo, Searle (1996) menciona que los actos ilocucionarios de la ficción deben partir de la misma ficción. El emisor del discurso tiene que adentrarse en las circunstancias del mundo ficticio con el fin de que éste sea verosímil y no carezca de sentido. El autor propone que el acto ilocucionario literario está vinculado directamente con la acción de fingir. Como todo acto está directamente relacionado con la identidad del hablante, cuando un autor escribe un texto, valiéndose de un acto ilocucionario, éste debería estar inmerso en la ficción, o fingir que lo está, para que el texto tenga verosimilitud (Searle, 1996).

En su momento, Émile Zola planteó el regreso a la novela naturalista. Sostenía que en ella deberemos leer a personajes vivos que sean parte de situaciones específicas que nos transmitan un mensaje o una emoción. En este sentido, puso en segundo término la posibilidad de crear a partir de la imaginación, ya que los resultados de ésta no se comparan en absoluto con los que proveen la observación y el análisis. Es gracias a estas cualidades que, según Zola (1989), podemos tomar una situación de la vida real y convertirla en un trozo de drama, en una obra literaria (p. 240). Para lograrlo, expuso que el autor debería de estar completamente inmiscuido tanto en las circunstancias como en la situación del personaje. Esto tiene como objetivo crear una ficción lo más “real” posible. Para él no había mejor manera de investigar las circunstancias de una nueva ficción que viviéndolas en carne propia. Por esto, propuso que el autor tendría que exponerse a toda clase de situaciones cercanas a su ficción, para poder entenderla desde dentro y, así, escribirla y describirla con la mayor fluidez y verosimilitud posible (Zola, 1989, pp. 248-249).

Congruente con esta propuesta, Oscar Tacca (1985), apoyado en algunas nociones de Paul Valéry, acuñó el concepto del autor-*fautor* o el autor-*transcriptor*. Su aproximación es muy simple: convertir al autor en el personaje narrador para eliminar cualquier indicio de inverosimilitud en el texto narrativo; esto, bajo la firme idea moderna de que no existen los narradores omniscientes, de que todo narrador es un personaje y que, como todo personaje, piensa, siente, habla y acciona de una manera determinada, de acuerdo con sus circunstancias. Para él, ésta es una manera no sólo de hacer más eficiente el proceso de creación de una obra literaria, sino también de reducir posibles errores de semántica, temporalidad y congruencia en general (p. 36).

Teoría literaria y ciencias cognitivas

Algunos estudios sobre literatura y cognición (Zunshine, 2015) sugieren que la imaginación es una parte muy importante del ejercicio de la lectura, ya que es a partir de aquélla que surge la identificación emotiva con la obra y la comprensión total o parcial de la misma. Para Alan Richardson (2015), la imaginación es un conjunto de capacidades y actividades mentales que permiten modelar entidades ficticias o no existentes (p. 225). Es precisamente esta capacidad la que propicia que nos identifiquemos e involucremos con la ficción de manera tal que todo nuestro aparato cognitivo reaccione ante ella.

Para Gregory Currie, la imaginación es la capacidad de generar estados que no son ni percepciones, ni creencias, ni decisiones, ni experiencias motoras, pero que se parecen mucho entre sí, ya que éstas pueden generar y/o mantener creencias, percepciones, decisiones y experiencias motrices (Currie como se cita en Dokic y Arcangeli, 2016, p. 3). Para

Currie (1997), cuando imaginamos una situación en particular –por ejemplo, tomar un vaso de agua–, no sólo estamos creando una imagen mental de la acción (*i.e.*, “viéndola” en nuestra cabeza como si fuera una película), sino que también estamos simulándola con todo nuestro cuerpo; Currie se apoyó en experimentos de imaginación motora para decir que, para imaginar algo, primero tenemos que simularlo en nuestro cuerpo, aunque éste no presente un movimiento concreto y visible (pp. 4-5).

Currie (1997) argumenta que, gracias a la imaginación y a nuestra capacidad de simular los estados mentales, podemos anticipar las respuestas de otros, pensamientos ajenos, y predecir las decisiones de los demás (pp. 8-9). Sin embargo, sus experimentos también sugieren que esta imaginación, predicción y atribución no podrían suceder sin la presencia del cuerpo. Un estudio reciente en teoría de la mente reveló que los actores vivenciales, adolescentes y adultos, son más eficientes para indagar sobre el mundo interior de otros que adolescentes y adultos que no tienen entrenamiento teatral (Goldstein y Winner, 2009). Esto sugiere que un entrenamiento actoral vivencial continuo puede facilitar la capacidad de imaginación y de atribución de estados mentales a otros.

Esta capacidad es crucial para la escritura creativa. Es gracias a ella que un escritor-autor puede imaginar qué podría pasar cuando un hombre está enamorado de una mujer o cuando una persona encuentra a su marido muerto en el baño. Pero atribuir estados mentales a otros no es lo único que un escritor necesita para construir una ficción congruente y verosímil. Como lo vimos anteriormente, el autor deberá impregnarse completamente de la ficción para no perder ningún detalle de ella. Esta impregnación puede valerse sólo de la imaginación, o puede también implicar acciones (internas y externas).¹

Desde un punto de vista cognitivo, las acciones y movimientos del cuerpo pueden retroalimentarse con los pensamientos, afectando directamente el contenido de un discurso y ayudando en el proceso de creación literaria. En una investigación anterior, a propósito de la experiencia teatral y las ciencias cognitivas, encontramos que:

Estudios como el de Chawla y Krauss (1994) sugieren que las expresiones faciales y los gestos con las manos no sólo son una manera de expresión comunicativa, sino que, además, son constitutivos del discurso, ya que participan en la construcción de éste. En su experimento, estos autores pidieron a cuatro parejas de actores que respondieran algunas preguntas con un nivel alto de detalle en su descripción (por ejemplo, se

¹ Para Stanislavski (2003), la acción externa es todo movimiento que se realiza en escena y que es visible para el público y para el resto de los actores, mientras que la acción interna es el proceso por el cual el actor debe de pasar para realizar una acción externa. Esto incluye generación de pensamientos y emociones a través de la imaginación y la memoria (p. 55).

les decía “piensa en una persona que te agrada y descríbela”). Las respuestas fueron grabadas y después, con ayuda del video, se realizó un conteo de la cantidad de movimientos lexicales² y de pausas, muletillas, palabras repetidas y palabras fragmentadas que los individuos utilizaron. Posteriormente, y también con ayuda del video, se transcribieron los discursos de cada individuo, a manera de guion teatral, sin acotaciones ni anotaciones sobre movimientos corporales o gestuales. Ese guion se le entregó a otro actor del mismo sexo, para que se lo aprendiera y luego lo interpretara, de igual modo, frente a la cámara. Este nuevo video fue analizado de la misma forma y comparado con el primero. En los discursos espontáneos, los investigadores encontraron más movimientos lexicales, más pausas, más muletillas y más palabras fragmentadas que en los discursos ensayados. Esto sugiere que, cuando uno aprende un discurso y lo dice de memoria, el número de movimientos lexicales, muletillas y errores en el habla disminuye, debido a que estos elementos no sólo acompañan el discurso, sino que también interfieren en su construcción (Cima y González, 2020, p. 93).

La conclusión a la que llegaron es que los movimientos lexicales, además de acompañar el discurso para expresarlo de forma más eficiente, también lo constituyen.

Este experimento apoya la idea de que nuestro discurso es construido con base no sólo en nuestros pensamientos, sino también en emociones, recuerdos y acciones, y que, para articularlo, nos valemos de gestos con las manos (Chawla y Krauss, 1994), pausas, errores y reacomodos de palabras (Butterworth, 1980). Bajo esta visión, los movimientos lexicales y las pausas que acompañan el discurso ayudan a estructurarlo, pues se considera que hay una unidad entre el cuerpo, el razonamiento y la palabra que se manifiesta en todos estos parámetros por separado y en su conjunto. En la escritura creativa, es de suma importancia considerar este principio de unidad entre cuerpo, pensamiento, emoción, acción y discurso como algo que puede ayudar al escritor a encontrar una metodología eficiente para su labor.

Vivir para escribir

Teniendo en cuenta las evidencias empíricas de la sección anterior, podemos afirmar que la experiencia interna (emociones y pensamientos o estados mentales) y el cuerpo (posturas,

² Chawla y Krauss (1994) se refieren a movimientos lexicales como los movimientos de las manos de duración considerable, no repetitivos y de formas complejas que acompañan el discurso y que están relacionados con su contenido semántico (p. 583).

gestos y expresiones faciales) no conforman entidades individuales con valor cognitivo aisladamente. Más bien, debemos entenderlos como un sistema global conformado por esos elementos, en el que la alteración de uno provoca modificaciones en el otro. Así, en esta sección propondremos que, si un escritor fuera capaz de cambiar su cuerpo y sus acciones, su experiencia mental interna –es decir, sus pensamientos, emociones y estados mentales– se modificaría también, facilitándole su proceso de creación literaria.

Esta aproximación se inspira, como se mencionó antes, en el concepto de autor-*fautor* o autor-*transcriptor*, según el cual quien escribe debe sumergirse completamente en la ficción para convertirse en el personaje narrador de la historia y vivir la situación específica de la cual se quiere escribir. Sin embargo, y debido a las consideraciones psicológicas y cognitivas que discutimos anteriormente, sumergirse totalmente y vivir una circunstancia ficticia se considera poco plausible sin el cuerpo como vehículo de la imaginación para llegar a la vivencia. Es por esta razón que proponemos utilizar algunas técnicas actorales para completar el proceso de inmersión ficcional.

Comenzaremos revisando brevemente el sistema de Stanislavski (2003), ya que de ahí se desencadena toda una serie de estudios, teorías y ejercicios teatrales que ayudan al actor a construir un personaje teatral. Este método tiene como principal objetivo lograr que el actor encarne a un personaje y viva la ficción de manera verdadera.³ Para Stanislavski, la acción es la base de toda creación teatral. Más aún, podríamos considerar que, para él, el teatro en sí es acción, y a su vez es la acción la que va a lograr que los actores creen vida y realismo en la escena. “La palabra misma ‘drama’ denota en griego ‘la acción que se está realizando’. [...] Por consiguiente el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla” (p. 54).

Para este teórico y director teatral, la acción está anclada a las circunstancias externas e internas. Las primeras proveen al actor del estímulo presente ante el cual debe de accionar y reaccionar. Las segundas le dan una pista de cuáles son sus posibilidades de acción. Por un lado, las circunstancias mediatas e inmediatas le dan la oportunidad de contextualizar la acción correctamente y, por otro, las circunstancias pasadas y los antecedentes del personaje le pueden ayudar a elegir una acción que sea congruente con el personaje. Es necesario considerar la manera en la que el personaje percibe o ve el mundo, basándose en sus circunstancias internas, para poder accionar congruentemente ante cualquier estímulo

³ Para Stanislavski (2003), “crear la verdad y la fe requiere una preparación, que consiste en lograr que éstas surjan en un plano de la vida imaginaria, en la ficción artística, para ser trasladadas después a la escena. [...] la verdad en la vida es lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza. En la escena, en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir” (p. 170).

que se le presente, pues “toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Stanislavski, 2003, p. 63).

La acción misma, continúa Stanislavski (2013), representa una manera de asumir esas circunstancias que están escritas en el texto. Existen distintos ejercicios en el arte teatral que fortalecen la imaginación y que ayudan al actor a comprender, desde la acción misma, la forma en la que su personaje debe operar y reaccionar al ambiente. En su libro *Mi vida en el arte*, Stanislavski da un ejemplo de cuando montó la obra *El señor práctico*, de Nemiróvich-Dánchenko. Para lograr entender cómo los personajes debían reaccionar ante ciertas circunstancias del ambiente, realizaron un ejercicio en el cual todos los actores que participaban en la obra debían actuar su papel fuera del teatro, en la vida cotidiana. Los actores salían al mundo *a vivir* como lo harían sus personajes, para así explorar las reacciones de éstos ante distintos tipos de circunstancias externas:

Durante todo un día no debíamos vivir como nosotros, sino como el personaje, dentro de las condiciones de vida de la obra. Independientemente de lo que sucediese en nuestra auténtica vida circundante –pasear, recoger setas, navegar en barca–, debíamos atenernos a las circunstancias que se indicaban en la obra y actuar de acuerdo con la naturaleza espiritual de cada uno de los personajes. Teníamos que hacer una especie de transposición de la vida real y adaptarla al personaje. Por ejemplo, en la obra, el padre y la madre de mi futura esposa me prohibían terminantemente pasear y relacionarme con su hija, ya que yo era un pobre y feo estudiante mientras que ella era una rica y bella señorita. Teníamos que arreglárnoslas para encontrarnos a escondidas de aquellos que interpretaban los papeles de padres. Si, por ejemplo, venía hacia nosotros el compañero que representaba al padre, yo debía separarme disimuladamente de mi hermana, que interpretaba la novia, dirigiéndonos en distintas direcciones, o, con la ayuda de alguna invención, justificar el encuentro prohibido. A su vez, el compañero, en estos casos, no debía actuar como lo haría en la vida real, sino tal y como actuaría en su opinión el “señor práctico”, cuyo personaje interpretaba (Stanislavski, 2013, p. 243).

Este tipo de ejercicios ayudan a que los actores comprendan, desde la práctica, la manera en que las circunstancias externas inciden en sus personajes y sus acciones. Para ello, es menester primeramente establecer las circunstancias internas de cada uno de los personajes y cómo éstas deberían acoplarse entre sí de forma congruente. Siguiendo el ejemplo de la cita anterior, primero que nada, se debe dejar en claro el vínculo amoroso entre los dos amantes (el pobre y la rica), y la reacción de desagrado por parte de los padres de la muchacha. Estas relaciones ficticias –ya que responden a gustos, intereses y objetivos de

los personajes– pertenecen al orden de las circunstancias internas, las cuales delimitan de alguna forma la conducta de todos ellos, tal y como sucede en la vida real.

Para vislumbrar cómo las acciones ayudan a crear un personaje, a continuación revisaremos algunos modelos fenomenológicos de la actuación para explicar el proceso que lleva a cabo el actor para encontrar esta relación coherente entre su cuerpo, conducta y experiencia, para así accionar congruente y verosímilmente con las circunstancias de la ficción. Esto nos permitirá entender después la forma en que un escritor puede usar esta coherencia para obtener mejores resultados al escribir un texto literario.

Zarrilli (2004) retoma la idea de *quiasmo* de Merleau-Ponty (1945) para proponer un modelo fenomenológico de la actuación teatral en el que la naturaleza *quiasmica* de la experiencia actoral se construye a través de un control adecuado de cuatro cuerpos o formas corporales de interacción con el medio: el cuerpo físico o superficial, el cuerpo visceral – engloba los órganos internos y los procesos relacionados a éstos–, el cuerpo-mente estético interior (*aesthetic inner body-mind*) –entendido también como la consciencia de cómo el primer cuerpo afecta al segundo– y finalmente el cuerpo ficticio (pp. 5-14).

Para Zarrilli, los regímenes de entrenamiento de largo plazo, como las artes marciales, la meditación o el acondicionamiento actoral, proveen al individuo de una conciencia que le permite vincular deliberadamente el cuerpo físico y el cuerpo visceral para un control óptimo de la relación entre ellos. En este intercambio recurrente, emerge el cuerpo-mente estético interior: el participante se da cuenta paulatinamente del funcionamiento y operación de su cuerpo, así como de la interacción entre los procesos viscerales y sus acciones físicas perceptibles.

Así, poco a poco, el actor advierte que ninguno de estos cuerpos (ni el visceral ni el físico) están separados, y comienza entonces a utilizar uno para controlar al otro y viceversa. Este conocimiento sirve para que el actor se percate de las modificaciones que sufre su cuerpo dependiendo de sus circunstancias internas y externas y, después, logre cambiar esa forma de acuerdo con las circunstancias internas y externas de su personaje.

Es, finalmente, sobre la “plataforma” del cuerpo-mente estético interior (y del control que éste permite sobre los dos anteriores) que se encuentra el cuarto cuerpo. Zarrilli (2004), como ya se mencionó, lo llama el cuerpo ficticio o el cuerpo del personaje. Éste surge de una dialéctica constante entre los primeros tres cuerpos y en función de los estímulos (internos y externos) de la ficción. Esto permite que, mediante un régimen disciplinario de largo plazo –que conocemos mejor como entrenamiento teatral–, el actor se vuelva capaz de reaccionar natural y verosímilmente a estímulos ficticios. En efecto, durante los ensayos de una obra, el actor busca la manera en que su personaje se debe mover y accionar, y a través de la repetición de movimientos y formas encuentra “el camino” orgánico y natural para llegar al cuerpo ficticio. Con la repetición, el actor se vuelve cons-

ciente de la manera en que las circunstancias ficticias de la obra afectan o deben de afectar todo su cuerpo, incidiendo igual en su experiencia corporal, y creando nexos inseparables entre una y otra (Zarrilli, 2004, pp. 13-14).

Una vez que el actor ha vinculado sus cuerpos visceral y físico es capaz de integrar las cualidades psicológicas y emocionales de su personaje junto con sus reacciones físicas. Realizar este mismo proceso para escribir un texto literario puede ser muy productivo, en el sentido de que el escritor entenderá, desde la acción, los sentimientos y pensamientos de su narrador. Así podrá, orgánicamente, encontrar las palabras correctas para describir un lugar, una situación, una persona o una emoción. Si el escritor practica ejercicios teatrales de creación de personaje, poco a poco irá encontrando la manera en que su cuerpo visceral actúa sobre su cuerpo físico y viceversa; así será mucho más fácil para él hacerlo hablar con verdad y congruencia.

En una perspectiva similar, Johnston (2011) identifica el proceso de creación teatral como un trabajo fenomenológico en el que el actor debe encontrar la justificación del comportamiento de su personaje (la cual incluye posturas, gestos y expresiones faciales). Hace hincapié en que el cuerpo no está separado de nuestros pensamientos y emociones, y que por tanto, para que una actuación sea creíble, el actor debe buscar, dentro del texto, argumentos lógicos que avalen su conducta. Estos pueden responder a los objetivos (inmediatos, mediatos o de largo plazo) de cada individuo; en resumidas cuentas, a sus circunstancias internas y externas. Al establecer una relación plausible entre la actuación del protagonista y la(s) razón(es) por la(s) que éste actúa, su proceder podrá estar justificado, por lo menos teóricamente (pp. 5-8). Así, por ejemplo, si el texto dice que un hombre encuentra un pan después de no haber comido en tres días, su comportamiento ante el pan debería reflejar que no ha comido en tres días. De acuerdo con el modelo que propone Zarrilli (2004), el actor debe hacer un análisis fenomenológico del texto teatral para encontrar las acciones apropiadas de su personaje y el orden coherente de las mismas, para luego expresarlas con verdad.

Para que un escritor pueda convertirse en un personaje narrador y así escribir textos literarios fácil y rápidamente, nosotros proponemos realizar el proceso a la inversa. Según los autores antes señalados, un actor busca en el texto dramático las circunstancias psicológicas que justifican las acciones de su personaje, para después apropiarse de ellas y vivir la ficción. Nuestra propuesta es que el autor de una obra literaria debe primero esbozar su personaje narrador o su personaje principal, para luego darle vida a través del cuerpo. Es necesario que determine características básicas, como género, edad, educación y profesión. Posteriormente, por medio de ejercicios actorales y de un régimen de disciplina constante, trabajará en crear este personaje hasta que domine los mecanismos que éste utiliza para sentir, pensar y hablar. En el camino quizás algunas de las

circunstancias designadas cambien y otras se profundicen. El autor irá entendiendo cada vez más a su personaje hasta crear un vínculo entre su cuerpo físico y su cuerpo visceral. Cuando este vínculo esté creado, verá quién es su personaje, de dónde viene, qué es lo que quiere y cómo va a reaccionar ante las circunstancias; pero, sobre todo, podrá comprender cómo habla, de qué habla y qué palabras emplea para hacerlo. Una vez entendido esto, una vez creado el personaje, lo único que debe hacer el escritor es seleccionar una situación específica, un lugar de acción –tal vez otros personajes para interactuar– y sólo dejarlo vivir y escribir su propia historia.

Mediante la práctica de ejercicios teatrales, el autor podrá entender su personaje desde la acción. Como se explicó en la sección anterior, el cuerpo determina, hasta cierto punto, la estructuración del discurso. Por lo tanto, cuando el escritor encuentra la manera en que su personaje actúa y se mueve (literalmente) por el mundo, también es capaz de hallar su discurso. Al practicar las acciones de su personaje e investigar los gestos que realiza, las expresiones que hace con las manos y las reacciones de su cuerpo cuando su personaje dice una u otra cosa, el autor se va volviendo consciente de la relación que existe entre el personaje y su voz. Poco a poco, comienza a construirse una dialéctica entre eso que el escritor quiere expresar en su escrito y el escrito en sí mismo. Es decir, una relación inseparable y justa entre el personaje y su discurso.

Esta dialéctica constituye una herramienta muy útil para llegar a una congruencia literaria. Cuando la relación entre el personaje y su discurso esté bien afianzada en el cuerpo y la mente del escritor, los textos se escribirán de manera natural. El autor logrará entender cómo sus sentimientos y emociones le hacen reaccionar de modo determinado y cómo provocan que el personaje cambie o no su forma de expresarse y de describir ciertos hechos. Así, cuando el escritor decida escribir un cuento, novela o escena con el personaje antes creado, todas las acciones descritas por él tendrán un sustento emotivo y lógico, que será coherente con las circunstancias del personaje, en correspondencia con las situaciones narradas.

Ciertamente, se puede llegar a esta coherencia sin necesidad de las técnicas actorales. Sin embargo, consideramos que cuando un escritor tiene afinado un personaje –es decir, cuando ha logrado hacerlo suyo físicamente– resulta mucho más fácil y casi hasta natural contar una historia, simplemente porque no es lo mismo escribir sobre algo que no se conoce enteramente a escribir sobre algo que se ha vivido (en este caso, en repetidas ocasiones).

Esta técnica puede ser utilizada tanto para hacer textos literarios como teatrales. En cuanto a los textos escritos en primera persona, las técnicas de actuación ayudarán al autor a estructurar con verosimilitud la historia a través de la voz del personaje narrador. En cuanto a escribir teatro se refiere, es cierto que, si un dramaturgo debe crear una

obra con varios personajes, no podrá construir a cada uno desde la acción. Sin embargo, se puede optar por escoger al personaje principal, o usar la técnica al escribir unipersonales, monólogos u obras con dos personajes. Así, esta técnica facilita también la escritura de obras de teatro. En la siguiente sección presentaremos un ejemplo específico de esto.

Stephan descubriendo el mundo

Como ha quedado ya asentado, proponemos concebir el sistema vivencial de actuación como una herramienta útil para la creación de textos literarios y dramáticos. Con el objetivo de clarificar el punto, en esta sección se realizará un análisis fenomenológico de un proceso de creación personal. A continuación, la actriz y escritora Gina Cima Vallarino, coautora del presente artículo, describe dicho proceso.

Stephan

El proyecto actoral aquí abordado tuvo lugar en enero de 2014, con la creación de un personaje llamado Stephan, un niño de siete años (que después fue creciendo), con inquietudes acerca de su mundo y preguntas simples sobre las cosas que suceden. Este proyecto dio como resultado más de 20 obras de teatro científico infantil que hoy día están disponibles en forma de *podcast*, y que son usadas como herramientas pedagógicas por profesores hispanohablantes en todo el mundo.⁴

Stephan empezó como un experimento; en realidad, como un accidente. Yo me encontraba en mi último año de la carrera de Teatro de la Universidad Veracruzana, perfeccionando mis herramientas actorales y un personaje para un montaje escolar. Éramos un grupo de casi 20 personas quienes integrábamos el curso del *Proyecto compañía B*, dirigido por Boris Schoemann. Trabajamos la obra *Desorden público* de Evelyne de la Chenelière. Después de un largo proceso de selección, me asignaron el personaje de Stephan. Por más que leía la obra una y otra vez, no entendía quién era este tal Stephan. Sus acciones me parecían muy inocentes, pero a la vez osadas. Su actitud era retadora, pero amigable; era tan contradictorio. Sin embargo, finalmente llegué a la siguiente conclusión: *Este tal Stephan o es un niño, o es un loco*.

⁴ Estos *podcast* se pueden encontrar en la plataforma *Spotify* bajo el nombre de *Stephan descubriendo el mundo* (Cima Vallarino, 2022).

Usando todo lo que había aprendido en cuatro años de estudio en la Facultad de Teatro, me dediqué a “dibujar” a ambos personajes en mí misma. Por un lado, esboqué el perfil de un loco, con el pelo enmarañado y una personalidad alborotadora. Por otro, hice a un niño tierno y soñador que quiere tener un amigo para siempre, como los que salen en la televisión. En el siguiente ensayo presenté a ambos, y al director le gustó más mi propuesta del loco. Durante el proceso del taller, seguí ensayando con el loco hasta que presentamos la obra, sin más pormenores.

Sin embargo, haber sido un niño por esos cinco minutos de escena me inspiró. Sentí que había conectado con una inocencia que tenía un poco perdida. Además, me divertí mucho imaginando un mundo feliz, lleno de amistades fugaces que duran para siempre. Me sentía inspirada para seguir descubriendo a ese niño que todos llevamos dentro, pero que hemos olvidado. Así que decidí seguir trabajando a ese personaje. Sin propósito alguno, sin texto, sin montaje, sin directores, sin nada. Sólo crear por crear, para experimentar, para enriquecerme, para divertirme (y sólo por melancolía, este personaje adoptó el viejo y legendario nombre de Stephan).

Debido a que no había texto de por medio, me tuve que basar en mi imaginación y en mi intuición para crearlo. La verdad es que no sabía a dónde me llevaría esto, pues no planeaba escribir nada con él, ni presentarlo en ningún lado; lo hice a manera de experimento y como diversión y relajación. Al principio, Stephan tenía siete años, seseaba y era un genio matemático. Algunos días después me di cuenta de que él no podía ser un genio matemático porque mis conocimientos sobre matemáticas eran bastante limitados, así que decidí convertirlo en un genio musical. Por supuesto, pasó lo mismo; a pesar de mi buen oído no tuve las herramientas suficientes para crear a un genio musical, por lo cual decidí que simplemente sería un niño.

Por alguna razón, yo creía que, si iba a crear a un personaje, éste debía ser especial en algo, tener un talento o una habilidad increíble. Después advertí que este niño sería único en la medida que fuera real, verosímil. No necesitaba ser un genio, un erudito músico o gurú de la alegría, sólo ser un niño. Eso hizo la tarea más fácil, pero al mismo tiempo, mucho más difícil. En ese momento, no tenía idea de por dónde empezar. Los niños son tan simples y tan complicados que me era complejo pensar en cómo podía abordarlo.

Todo se aclaró un día que una amiga mía, testigo de mi experimento, invitó a Stephan por un helado. Estábamos en la tienda cuando Stephan comenzó a emocionarse y a decidir qué helado pedir. De pronto el niño dijo: “Yo quiero el helado más chico”. Mi amiga se volteó, lo miró y le dijo: “¿Quién quiere el helado más chico, tú o Gina?”. Ahí me cayó mi primer veinte de la tarde. Había cosas que yo le estaba obligando a Stephan a hacer por mis propias creencias y deseos. Entendí que debía respetar los suyos y dejarlo hacer lo que él quisiera hacer, aunque mi dieta estipulara que no debía comer tanta azúcar. Stephan pidió

un helado grande y salimos a la calle. Mientras caminábamos a casa, mi amiga volvió a opinar: “Stephan, ¿así caminas tú, o así camina Gina?”. Y reaccioné: “¿Y así agarras la cuchara tú, o así la agarra ella?”. La segunda lección de la noche fue: así como Stephan tiene sus propios deseos, también tienen su propia manera de caminar y de agarrar las cosas, y estas maneras deberán ser fomentadas tanto como su propia voluntad.

Seguí trabajando en Stephan durante los siguientes meses. Intentaba en todo momento estar atenta a cómo caminaba, a mis gestos, a cómo torcía la boca, a cómo movía mis manos, a cómo modulaba mi voz. Al mismo tiempo, también estaba muy alerta en lo que él decía y pensaba. Muchas veces alguien le preguntaba algo y yo quería responder en su lugar con cosas que yo sé, porque soy adulta, pero tan pronto me daba cuenta, regresaba y corregía, y contestaba lo que contestaría un niño cualquiera. Al principio fue difícil porque me basaba en clichés para lograr que él actuara o reaccionara como un niño. Por ejemplo, tomaba la cuchara con el puño entero, masticaba con la boca abierta, tomaba la comida con las manos.

Algunos meses después acepté un trabajo como profesora de primaria. Me tocó el grupo de los más pequeños y eso me hizo tener una fuente ilimitada de información e inspiración para seguir creando y mejorando a Stephan. Observé con detenimiento a los niños del colegio y fue ahí donde empecé a entender que estaba haciendo que Stephan se comportara más como un neandertal que como un niño. Los niños de siete años no toman los cubiertos o los lápices con el puño entero, pocos truenan la boca cuando comen y en general todos se comportan como adultos con poca psicomotricidad fina, no como los seres primitivos de las películas de simios.

Pronto, Stephan perdió el seseo y su carácter neandertal, y comenzó a aprender. Así como los niños normales, comenzó a sentarse en una mesa correctamente, a tomar la cuchara, a comer con la boca cerrada. Pero también a tardarse mucho para comer, a distraerse con todo para evadir sus verduras, a darle al perro las papas que ya no quería, a jugar con la sopa cuando no le gustaba. Pronto se convirtió en un niño, y el punto de todo fue que yo entendí que ser un niño se trataba de aprender.

Lo mismo pasó con la lectura, por ejemplo. Muchos adultos que lo conocían decían: “¿Cómo es que tienes siete años y no sabes leer?”. Fue entonces cuando entendí que debía enseñarle a leer a Stephan. Y así como los niños chiquitos aprenden, conociendo las letras primero y juntando una sílaba con otra, él aprendió a leer. Al principio leía muy mal, después mejoró. Finalmente, terminó leyendo igual de bien (o de mal) que el resto de los niños de siete años que conozco.

A veces, también pedía a mis amigos que sometieran a Stephan a un interrogatorio con preguntas al azar, para ver de qué forma respondía, para ver si mis pensamientos se seguían interponiendo en sus respuestas o no. Para entonces ya llevaba más de un año tra-

bajando en este personaje. Recuerdo alguna vez que una amiga le preguntó: “¿Y tú sabes qué pasa cuando dos personas se casan?”. Yo hubiera respondido con un chiste sobre la diferencia entre cazar y casar, pero en cambio él contestó: “¿Tienen hijos?”. Mi amiga rio y en ese momento ambas supimos que yo había entendido algo y que Stephan estaba más vivo que nunca.

De pronto noté que Stephan ya tenía su propia manera de estructurar su mundo y de ver las cosas. Ya pensaba de una manera determinada y accionaba por sí mismo, a placer. La práctica hizo que yo conociera tanto a Stephan, que yo pudiera unir mi cuerpo físico con mi cuerpo visceral, creando espacios cognitivos para él, generando emociones y estados mentales. Era genial. Stephan estaba vivo, como una marioneta sin hilos, como Pinocho cuando se convirtió en un niño de verdad. Finalmente, todo ese esfuerzo había dado frutos. Stephan estaba listo. ¿Pero listo para qué? No había sido creado con un fin específico. No había una obra de teatro de por medio, no había texto, ni director ni nada. Stephan simplemente nació y ya. ¿Y ahora qué hago con este personaje vivo? ¿Voy al psiquiatra para que me lo quite con Xanax?

Un buen día, encontré en internet una convocatoria para participar en el primer festival de teatro científico infantil. Ese día me senté a pensar: “¿Cómo puedo escribir una obra científica, simple, sin mucho presupuesto ni muchos personajes?”. Recordé entonces algunas de mis caricaturas favoritas de Disney e, inspirada en el pato Donald,⁵ reflexioné: “Puedo poner a Stephan a platicar con una voz mágica que lo sepa todo, a la cual él pueda preguntarle cosas y que ésta responda con su sabiduría de libro de primaria”. Y así lo hice. Elegí un tema de ciencia (“la materia no se crea ni se destruye”) y me senté a escribir.

Me tomó exactamente una hora escribir una obra de 40 minutos. La escritura salió tan fácilmente, de manera tan natural, que no tuve que tomar un descanso ni para ir al baño. No tuve que detenerme a pensar en lo que estaba haciendo, en cuál era la acción que seguía, en qué iba a responder el niño o la voz. No tuve que hacer nada, más que transcribir. Era, literalmente, como si estos dos personajes dentro de mi cabeza me estuvieran dictando lo que debía anotar.

Cuando terminé, se la mandé a mis amigos escritores y me dijeron que era buena. Así que confié, y junto con otro amigo que interpretó la voz, fui al festival a presentarla. Antes de ir, habremos ensayado unas tres veces, sólo para que él se acostumbrara al texto y conociera a Stephan. Yo no tuve que ensayar, ni siquiera tuve que aprenderme el texto. Yo sabía que sólo tenía que dejar a Stephan suelto y ya. Al llegar al teatro, nos preparamos. La voz

⁵ Luske, Hamilton (director). (1959). *Donald in Mathmagic Land* [Película]. Walt Disney Productions.

subió a la cabina de audio a recibir un micrófono, yo me puse mis ropitas de niño de ocho años y entré al escenario. Fueron 35 minutos de risas, aprendizaje y diversión. No hubo inconveniente, y aunque ninguno de los dos realmente respetó el guion original, la obra tuvo tanto éxito que ganamos el festival.⁶

Después de la conmoción, me dediqué a analizar lo sucedido. Era claro que Stephan era ya un personaje vivo, que pensaba, sentía y accionaba por sí solo, sin necesidad de que yo interviniera. Para mí ya no era ningún problema que Stephan respondiera cualquier pregunta o reaccionara ante cualquier situación de manera verosímil. Era un niño de verdad y eso estaba claro. ¿Cómo este hecho me había ayudado a escribir la obra de teatro? Sabemos que un escritor debe respetar las normas de la lógica y la realidad, y escribir secuencias de acciones que sean verosímiles y consecuentes, pero ¿cómo se logra esto? Supongo que cada escritor tiene su respuesta. Para mí, la manera más eficaz de lograrlo es viviendo la ficción o, en este caso, viviendo a los personajes que uno crea. Vivir para escribir.

Cuando el escritor es capaz de pensar y sentir como su personaje, puede reaccionar de manera verosímil a aquello que la ficción plantea, cualquiera que esto sea. Una vez logrado este proceso de asimilación cognitiva del personaje (o vivencia de un personaje), sólo basta con dejarlo vivir una situación específica y todo lo demás saldrá por sí solo. Así lo experimenté con Stephan. Yo no tenía que pensar en qué iba a escribir, o en qué acción seguiría, o si debía incluir una acotación que dijera que se parara o sentara. Yo no decidía esas cosas, sino él. Él sólo pensaba, sentía, y me dictaba aquello que yo escribiría; él era quien consideraba si había necesidad de poner una acotación o no.

Finalmente, el hecho de tener un personaje teatral vivo me había ayudado a escribir rápida y eficazmente una obra que había ganado un concurso. Inspirada por esto, decidí escribir más obras de teatro con Stephan. Así, creé una colección sobre las propiedades de la materia. Escribirla fue muy fácil, sólo decidí los temas, la situación inicial y dejé vivir a Stephan. Siempre me tardaba muy poco en terminar. Todo salía de mi cabeza de manera tan natural que el tiempo que me tardaba era realmente sólo el que mis dedos tomaban para alcanzar una tecla o la otra. De esa manera, concluí mi primera colección de ocho obras de Stephan. Tiempo después decidí convertirlas en *podcast*, y escribir otras dos colecciones más.

La idea de crear a un personaje para, a su vez, crear una obra literaria suena descabellada, absurda e innecesaria. Quizás para muchos suene a que es demasiado trabajo para hacer lo que los escritores hacen normalmente: sentarse a imaginar, estructurar y escri-

⁶ Esta obra está publicada en la revista *Tramoya* (Cima Vallarino, 2016).

bir. Pero no. Stephan me enseñó que en los textos hay muchas sutilezas de las que no somos conscientes, pero que reflejan el carácter y las circunstancias de nuestros personajes. A estas sutilezas sólo se llega a través del profundo conocimiento de nuestro narrador y de la empatía que el escritor pueda tener con él. Reconozco que en cada palabra de Stephan se esconde esa inocencia que lo caracteriza y esa amabilidad que lo hace único; eso no se notaría si Stephan no fuera un personaje vivo que piensa, siente y acciona de manera orgánica, natural.

Conclusiones

Ser un autor-transcriptor no es cosa fácil. Requiere de mucho esfuerzo y trabajo, pero el resultado vale la pena. Crear un personaje literario a través del teatro para escribir una ficción con él tiene muchos beneficios. Primero, es mucho más fácil construir un personaje verosímil desde la acción que desde la imaginación. Debido a la conexión que existe entre el cuerpo y la mente, la acción aporta mucho a la creación de un personaje ficticio. Es muchas veces gracias a esas acciones que nos damos cuenta de que tendemos a responder a clichés poco elegantes o a formas muy esquemáticas de decir o de escribir las cosas. Además, la acción ayuda al actor a descifrar la manera en la que su personaje siente, pues los gestos que hace y las expresiones faciales que tiene están conectados con su sentir y ayudan a distinguir los momentos en que él está triste, decepcionado o ansioso. Dar vida a un personaje narrador o un personaje literario a partir de las técnicas actorales de creación de un personaje puede ayudar a plasmar las sutilezas del carácter del narrador en las comas, los sinónimos o las pausas que se escriben en el texto. Además de facilitar y agilizar la escritura, adiciona cierta frescura y originalidad al texto que de otra forma es difícil de lograr.

Estamos conscientes de que son muchas las interrogantes que se abrirán para quien desee indagar en esta propuesta: ¿En qué nivel de aprendizaje de actuación es posible comenzar a escribir? ¿Es preciso, además de aprender la técnica, tener experiencia actuando ante el público? ¿Esta técnica se puede usar sólo para narraciones realistas? Éstas son algunas de las preguntas que podrán abordarse en futuras indagaciones.

Fuentes consultadas

Butterworth, Brian L. (1980). Evidence from Pauses in Speech. En Brian Butterworth (Ed.), *Language Production: Speech and Talk*, (1), 155-176.

- Cima Vallarino, Gina. (2016). Soy materia. *Tramoya: Cuaderno de Teatro*, (128), 99-106.
- Cima Vallarino, Gina. (Anfitrión). (2022, 28 de enero). Sistema inmunológico [Episodio de podcast]. En *Stephan descubriendo el mundo*. Spotify. <https://open.spotify.com/show/5pgFwIU9dnOnPX0tNEO4t6>
- Cima Vallarino, Gina y González González, Juan. (2020). En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil. *Investigación teatral*, 12(19), 80-97. <https://doi.org/10.25009/it.v12i19.2674>.
- Chawla, Purnima y Krauss, Robert M. (1994). Gesture and Speech in Spontaneous and Rehearsed Narratives. *Journal of Experimental Psychology*, 30(6), 580-601. <https://doi.org/10.1006/jesp.1994.1027>
- Currie, Gregory. (1997). Mental Simulation and Motor Imagery. *Philosophy and Science*, 64(1), 161-180. <https://doi.org/10.1086/392541>
- Dokic, Jérôme y Arcangeli, Margherita. (2016). The Heterogeneity of Experiential Imagination. En Thomas Metzinger y Jennifer M. Windt (Eds.), *Open MIND II* (pp. 1-20). <https://doi.org/10.7551/mitpress/10603.003.0034>
- Goldstein, Thalia R. y Winner, Ellen. (2009). Actors are Skilled in Theory of Mind but not Empathy. *Imagination Cognition and Personality*, 29(2), 115-133.
- King, Stephen. (2001). *Mientras escribo*. Plaza y Janés.
- Johnston, Daniel. (2011). Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(1), 65-84. <https://doi.org/10.1353/dtc.2011.0000>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Fenomenología de la percepción*. España: Ediciones Península.
- Richardson, Alan. (2015). Imagination: Literary and Cognitive Intersections. En Liza Zunshine (Ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (pp. 225-245). Oxford University Press.
- Searle, John. (1996). El estatuto lógico del discurso de ficción. *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura*, 1(1-2), 159-180. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.8040>
- Stanislavski, Konstantín. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Alba Editorial.
- Stanislavski, Konstantín (2013). *Mi vida en el arte*. Alba Editorial. (Versión electrónica).
- Tacca, Oscar Ernesto. (1985). *Las voces de la novela*. Editorial Gredos.
- Zarrilli, Phillip B. (2004). Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal*, 56(4), 653-666. <https://doi.org/10.1353/tj.2004.0189>
- Zola, Émile. (1989). *El naturalismo*. Ediciones Península.
- Zunshine, Liza. (Ed.). (2015). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford University Press.

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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.



El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética

Oscar Moreno Terrazas Troyo*

Rosa María Gutiérrez García**

Roger Ferrer Ventosa***

* Doctorando en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3328-4073>
e-mail: oscartroyo7@gmail.com

** Directora de Tesis, Universidad Autónoma de Nuevo
León Facultad de Filosofía y Letras, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-6235>
e-mail: rosgutig@yahoo.com.mx

*** Codirector de tesis, Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2568-1271>
e-mail: roger.ferrer.ventosa@gmail.com

Recibido: 27 de septiembre de 2024

Aceptado: 15 de enero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2804

El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética

Resumen

El presente artículo entrelaza la teoría hermética de Wouter Hanegraaff –y su encuentro con la experiencia sagrada de la conciencia humana– con las teorías teatrales de Antonin Artaud y Jerzy Grotowski, en quienes la búsqueda de un teatro sagrado fue fundamental. Se repasan algunos representantes del New Age contemporáneo para establecer la trascendencia temporal de ciertas prácticas e ideas que se conectan con las propuestas de Artaud y Grotowski, las cuales, en este entrecruzamiento disciplinar, trazan el camino para entender el teatro como forma de vida.

Palabras clave: teatro ritual; conciencia; esoterismo; Artaud; Grotowski.

An Esoteric-Hermetic Approach to Sacred Theatre

Abstract

This article attempts to interlace the hermetic theory of Wouter Hanegraaff and his encounter with the sacred experience of human consciousness, with the writings of Antonin Artaud and Jerzy Grotowski, in which the search for a sacred theater is fundamental. It also reviews some representatives of the New Age movement, to establish the temporal transcendence of certain practices and ideas that are still in force, and which are connected with the theories of Artaud and Grotowski. It is argued that a disciplinary intersection may trace the path to understand theater as a way of life.

Keywords: ritual theatre; consciousness; esoterism; Artaud; Grotowski.

El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética¹

Introducción

La tradición hermética, junto con el gnosticismo, constituye una base fundamental en el estudio de diversos fenómenos y creencias que pueden ubicarse, en mayor o menor medida, dentro del término “esoterismo”, entendido *a priori* en Occidente como conocimiento interior (Rudbog, 2013). Este ámbito abarca diversas corrientes, como la cábala, la mística y la alquimia, entre otras, las cuales tienen una característica común: la creencia en una conciencia universal y en la capacidad del ser humano para reconocerse como parte de ella.

Dentro de la hermética, dicha conciencia universal tiene dos aspectos: el *Nous*, la parte divina (con mayúscula), y el *nous*, la parte humana (con minúscula) (Hanegraaff, 2022). Ambos constituyen la capacidad humana para estar y ser en el presente. En el teatro esto es fundamental, pues las herramientas del actor o actriz son su propio cuerpo, su mente, sus emociones, su energía y su presencia. Los teóricos teatrales Antonin Artaud y Jerzy Grotowski fueron más allá en su conceptualización del teatro, para buscar la esencia de lo que hace a un actor capaz de llegar a un estado “divino”, de conexión consigo mismo, con su verdad escénica, con su energía más pura o con fuerzas más allá de lo visible. ¿Cómo entender esta conexión divina en sus propuestas? En este artículo propondremos vínculos entre algunas de sus ideas y las expresadas en el hermetismo y subsecuentes corrientes herméticas, como la New Age contemporánea.

¹ Este artículo se escribió bajo la asesoría de la doctora Rosama Gutiérrez García y el doctor Roger Ferrer Ventosa.

El interés por hacer coincidir el teatro con el esoterismo no es nuevo. En la etapa de lo que Tim Rudbog (2013) discute como renacimiento ocultista y que sitúa a finales del siglo XIX, surgió una búsqueda por realizar un teatro espiritual con corrientes como el teatro de la naturaleza, o como práctica común en círculos como el de la Sociedad Teosófica (Lingan, 2014). En esfuerzos más recientes, en el libro *Mágica belleza* Roger Ferrer Ventosa (2021) retoma la relación entre el teatro y la hermética, proponiendo un recorrido de la concomitancia entre el teatro y el esoterismo en varios momentos de la historia (en la que también destaca a Victor Turner como un antropólogo que buscaba dicho emparejamiento con el ritual) y profundiza en el tópico literario de *Theatrum Mundi*, mediante el cual la obra artística se convierte en un reflejo poético y crítico del mundo real. En este tenor, Artaud creía que ambos mundos –el de la creación artística y el de la realidad– coexisten en diferentes dimensiones, siendo la representación un ideal de la realidad, puesto que en la obra no hay falsedad.

Artaud y Ferrer hablan de ese otro teatro, y en este trabajo se pretende profundizar en el paralelismo que Ferrer divisa al mencionar la búsqueda de Artaud de un teatro “alquímico” que pueda transformar la realidad interna de las personas, así como del “doble” artaudiano como una representación de un ideal social. Se apunta al trabajo actoral como una forma de acercarse al descubrimiento de uno mismo dentro del gran teatro del mundo.

Sumado a ellos, en su libro sobre la hermética Wouter Hanegraaff dice que conviene repensar el término “filosofía”, que se utilizaba para referirse a la parte teórica del *Corpus hermeticum*. Sugiere entenderlo como práctica espiritual que se realizaba, probablemente, en lugares pequeños, con pocas personas y más como una tradición oral que escrita. Esta espiritualidad hermética se practicaba individualmente en la vida cotidiana. Cada tanto, los practicantes se reunían en algún lugar para responder en conjunto inquietudes particulares en la búsqueda por un trabajo en la conciencia, en el desarrollo y eventual unión del *nous* con el *Nous*, para lograr el descubrimiento de la esencia divina en cada uno de los practicantes (Hanegraaff, 2022). Grotowski, por su lado, creía que el dominio del cuerpo y el ir más allá de la técnica podían acercar al actor a un trance consciente donde, a través de la entrega plena y la autodestrucción del ego, podía conectarse de forma profunda con el espectador.

Así, con estas bases, desmenuzaremos los aspectos clave que coinciden en estos pensadores y que podrían dar pista de lo que denominaremos *teatro del nous*.

El *Nous* y la experiencia sagrada como base

La idea general de la hermética es lograr una comprensión profunda de lo que uno realmente es. Se trata de adquirir un estado de gnosis y del *Nous*, que contiene una especie de conciencia universal y funciona con la inteligencia de los procesos naturales de nuestro

planeta y de los seres que lo habitamos, un supra-razonamiento, una inteligencia instintiva que coincide con la terminología de la palabra *Nous* propuesta por Hanegraaff, que une el concepto de ojo y de mente (Hanegraaff, 2022); la mente que ve es una realidad interior, un verdadero ser que une a cada persona con esa inteligencia de la conciencia universal. El *nous* humano parte del *Nous* sagrado; nuestra conciencia atenta del mundo a nuestro alrededor se une a una mente universal que reconoce que existe una realidad y que nos permite experimentarla.

Este *nous* es capaz de observar y de entender (gnosis) lo que es, lo que no es y lo que se percibe (Hanegraaff, 2022), pero para la hermética esto tiene limitaciones por el logos que nos gobierna. En la hermética se entiende por logos el proceso de encarnación al cual el alma se somete al nacer (Hanegraaff, 2022). Es la materialidad de nuestro cuerpo que está sujeta a pasiones, vicios, impulsos y que, por consecuencia, genera una falsa idea del mundo que nos rodea. La mente logos es una serie de programaciones inconscientes que hemos guardado en nuestro cerebro a partir de experiencias e ideas que adquirimos. Esto puede llevarse a casos extremos en los que el abuso o maltrato en la temprana edad lleva a desarrollar psicopatologías graves en la edad adulta (Dunn *et al.*, 2013). También es donde las herencias genéticas condicionantes o traumas físicos y emocionales se graban en el cuerpo.

En la medicina china se considera que existen tres cerebros en nuestro cuerpo, que poseen memorias y tienden a buscar los mismos estímulos una y otra vez. El primero es el mismo cerebro que, gracias a los aprendizajes, va desarrollando conexiones neuronales a través de distintos procesos que involucran la atención (Wittrock, 1992). Otro es el corazón. Se creía que regulaba la parte media del cuerpo y estaba ligado a las emociones. Investigaciones recientes reconocen su labor en el proceso del óptimo funcionamiento del cerebro (Thayer y Lane, 2009). El tercero es el estómago (Xutian *et al.*, 2014), que regula funciones clave en el cuidado del *Qi* (energía). El punto es que todo el cuerpo está interrelacionado de muchas formas y el vínculo entre la mente, los genes, la atención, la alimentación, el espíritu y la energía vital forman el complejo entramado del llamado *embodiment*, donde los traumas, las heridas y el estrés se quedan grabados en el cuerpo. Al identificarnos con él perdemos la conexión con el *Nous*; permite percibirnos como una conciencia que va más allá de las emociones, los sentimientos y el cuerpo, así como de sus procesos químicos y físicos. Maestros espirituales de la New Age, que Hanegraaff coloca como herederos contemporáneos de la tradición hermética (Hanegraaff, 2002), proponen ejercicio diario y abundante agua, además de una dieta vegetariana. Estos postulados se encuentran también en el *Corpus Hermeticum*, el compendio de escritos que dan nombre al hermetismo, como una serie de prácticas comunes entre los seguidores de la hermética: tras reunirse en grupo para la realización de ritos, se ofrecía comida vegetariana a los asistentes (Hanegraaff, 2022). La idea es limpiar lo más posible el cuerpo para tener la menor cantidad de distractores en el momento de acercarnos a la gnosis

de quien realmente somos, una experiencia del *Nous* que sólo podría reconocerse a sí mismo a partir de su materialización. En la hermética este proceso parte de encontrarse con la impureza y los vicios del ser, y es a través del contraste que tendría sentido reconocerse en sí mismo lo que no es puro para distinguir aquello que sí lo es, el *Nous*. A partir de lograr la materialización (*embodiment*) en un cuerpo mortal, es que se alcanzaría la profunda realización de la propia naturaleza divina.

Nuestro *nous* es una extensión del *Nous* divino; la gran revelación en la hermética es darnos cuenta de que nuestra esencia es la divinidad misma, el *Nous* sagrado con el que podemos experimentar el mundo como testigos y creadores en plena libertad, la capacidad que tiene el todo de experimentarse a sí mismo a través de un cuerpo humano (Hanegraaff, 2022).

La limpieza del cuerpo para la hermética es el proceso de reconocimiento de nuestro cuerpo, en el que uno debe permitirse la experiencia humana en su máximo esplendor. Esto nos ayuda a conectar y ver nuestras emociones que nos hacen humanos, mortales, para reprocesarlas (Shapiro, 2018) o revisitarlas, sentir las heridas y completar un camino terapéutico de sanación mental y emocional (Brownell, 2017, p. 156). A medida que uno va siguiendo estos pasos, se hace consciente de los patrones aprendidos, memorias emotivas o condicionantes físicas y mentales para darse cuenta de aquello que no sirve y dar lugar a la expansión de la conciencia y la realización del verdadero ser (Judd, 2011).

Ferrer también establece un paralelismo claro entre el arte, en distintas de sus expresiones, y las características del pensamiento mágico, de las ideas y prácticas que se han perseguido en diversas corrientes esotéricas que parten de la hermética. Propone un origen ritual de la creación artística, en el que los primeros (y actuales) artistas son capaces de conectarse con ese mundo imaginario que se encuentra presente tanto en el *nous* humano como en el *Nous* divino, un mundo donde hay fuerzas con el potencial de elevarnos y de provocarnos visiones claras que comuniquen esta idea central de belleza que busca la hermética, la de llevarnos a una “manía” sagrada (Ferrer, 2021).

De esa manera, el creador se puede conectar con el *Nous* sagrado para expresarlo en su obra. No sólo la comprensión del logos de lo que sucede, de la trama, de lo evidente y perceptible por los sentidos comunes, sino de lo que existe en su interior, en el origen creativo, el silencio que precede a la chispa creadora. Creador de mundos que nos abarcan, que nos reflejan, que nos hacen replantearnos la condición humana y que, en el teatro, se convierten en fieles representaciones de la realidad, sumergiéndonos en la ficción y haciéndonos olvidar por un momento que somos simples espectadores.

Artaud y Grotowski fueron artistas visionarios que transformaron en su tiempo el concepto y la práctica del teatro. Así, a través de la búsqueda por una verdad escénica pura, es que se logra el alcance de la belleza, y es en donde ahondaremos en la idea del teatro

como mundo, del personaje humano con su esencia y del actor divino. Si somos, como mencionamos antes, actores en una representación del *imago mundi* (Ferrer, 2017), ¿quién es el actor que nos representa?, ¿podemos decir que el personaje es nuestro *nous* humano, sometido a la impureza del *embodiment*, y el actor es el *Nous* divino, un testigo silencioso de lo que ocurre en esta representación?

El teatro místico de la crueldad artaudiana

Antonin Artaud fue un fuerte crítico de la tradición cultural europea; la consideraba cruel, pues fomentaba la distracción, la banalidad y el sinsentido. Por esta razón, proponía un teatro que retomara la sacralidad que había percibido en dos momentos importantes de su vida: como asistente a un espectáculo de danza balinesa y como partícipe en un ritual chamánico en México (Artaud, 2024). Artaud, en uno de los polos de la teoría teatral, ha destapado controversias por su historial clínico, con una etapa de esquizofrenia y de abuso de drogas. Sin embargo, como señala Bermel (2014), su teoría teatral no es producto de esas problemáticas, sino de una mente lúcida que pudo trascender su propia personalidad y hoy en día sigue permeando en las discusiones del gremio teatral. Artaud (2004) comienza su libro *El teatro y su doble* con una crítica a esa cultura que no busca saciar el hambre de vivir. El autor describe su cultura en acción como un espíritu presente en todo y que nos hemos olvidado de dotar a las cosas de esta mística, como el logos sin Nous, esa encarnación a la que se ha decidido dejar sin Nous; propone el teatro como un medio por el cual lo “no tan bueno” queda como único recurso para que la vida se asome, para que la fuerza latente de la naturaleza se pueda manifestar libre de ataduras sociales y conceptos “occidentales” de arte y cultura como monumentos a la infamia (Artaud, 2024). Artaud se inclina a la violencia como liberación, a una necesidad desgarradora de hacer explotar las cosas que son bellas por el desenmascaramiento de la falsedad, una irrupción de destrucción de formas y “sombras” falsas.

Eckhart Tolle (2001), autor que pertenece a la corriente del New Age, habla mucho de su propio proceso de iluminación: decidió dejar un doctorado junto con todo lo que tenía y entró en un profundo estado de depresión en el que se dio cuenta de que el sufrimiento no era parte de su esencia; sufría tan profundo que pudo despertar y darse cuenta de que quien sufría era una ilusión, era su mente, su cuerpo, su personaje; pero había un deseo profundo de vivir en el que no existía sufrimiento. Con esta metáfora, quiero proponer la búsqueda de Artaud como una necesidad de despertar de esa vorágine de sensaciones a partir del profundo deseo de ser libre de las formas estancadas para pertenecer sólo a un flujo constante de la vida.

Aleister Crowley (1999), un personaje igualmente controversial en la historia de la magia occidental, describe en su autobiografía el último proceso en el que se enfrentó al abis-

mo: un brote final del ego le lleva a la destrucción de sí mismo y al enfrentamiento con una nada absoluta. A partir de ese momento comienza a escribir sobre Aleister Crowley como si fuera otra persona. Éste puede ser considerado como el momento en que un practicante de la hermética muere en vida, cuando todas las energías de los siete planetas que representaban los males del cuerpo comienzan a diluirse y unificarse en un solo canto, en el que el practicante se une a un feliz final: el de convertirse en divino (Hanegraaff, 2022). Artaud hablaba, desde el proceso teatral, del actor que se sublima a sí mismo, pero la idea del artículo es repensar, como Ferrer, al ser humano como un personaje de su propio *Theatrum Mundi*.

En este intento por hermanar las condiciones de liberación, podemos explorar la belleza de la muerte, del caos, de lo grotesco. Es algo parecido a la búsqueda estética de Artaud (2024), quien, en su capítulo “Teatro y la peste”, en el sueño del Virrey describe metafóricamente como apestados a los actores que son víctimas de un poder espiritual superior a ellos, del que necesitan toda su fuerza para no sucumbir en el crimen de matar la obra, como asesinos que culminan su odio en el asesinato y, después, pierden su fuerza. En cambio, el actor debe responder a un poder que se niega a sí mismo a medida que se libera y se disuelve en universalidad (Artaud, 2024). En ese sentido, nos acercamos de nuevo al *Nous* divino, la luz y la fuerza de la creación constantemente sucediendo en el hermafrodita hermético, que se nutre a sí mismo (Hanegraaff, 2022) y que, al alcanzar un nuevo estado de fuerza, tiene que dar paso al siguiente para no culminar en un punto muerto. Así, a través de lo transgresor, la máscara del personaje-actor y del personaje-espectador se caen para mostrar la esencia de cada uno, obligándoles a ser fieles a esa esencia para que la mentira no vuelva a matar la energía de vida, verdad y belleza.

Para Artaud el teatro de la peste es un espectáculo capaz de contagiar a la sociedad de la enfermedad de esta vida más allá del logos, capaz de revivir todos los símbolos dormidos en el ser humano y de representar imágenes que despierten todos los poderes latentes en cada persona. Artaud hace referencia al azufre y a la magia, al igual que a otras formas de alquimia que pueden analizarse claramente en el trabajo de Roger Ferrer. La alquimia como clara heredera de la parte no espiritual de la hermética (Ferrer, 2021), la peste teatral como potencial para despertar al ser humano desde sus pasiones más dormidas, a través de imágenes y de símbolos, como obra alquímica hermética (Ambelain, 2003).

Artaud (2024) plantea en el capítulo sobre el teatro metafísico una esencia que Occidente ha dejado a un lado, al menos en algunas corrientes teatrales: aquello que no puede expresarse más allá del diálogo, algo que se encuentra sólo en la escena y no en el libreto, una especie de lenguaje que debe ocupar el espacio y dotarlo de habla “independiente de la palabra, [que] debe satisfacer a todos los sentidos [...], que expresa pensamientos que van más allá del lenguaje hablado” (p. 51). Pero también se refiere a un lenguaje teatral evidente y perceptible en

su codificación, y afirma que todo este lenguaje, hecho de movimiento, decorado, corporalidad, iluminación, voz y sonidos, debe estar encaminado a un objetivo concreto, que es el de estremecer más allá de lo comprensible y dotar de un sentido profundo a cada instrumento del lenguaje teatral para un mismo objetivo, en el que nada esté por casualidad, ni sea sólo un adorno, una forma de poesía en el espacio. Es decir, que tenga un carácter simbólico.

Para hacer más evidente el vínculo entre Artaud y la alquimia, basta ver cómo el teórico teatral en el capítulo “Teatro alquímico” afirma la relación entre el teatro y la alquimia usando fundamentos básicos para la vida: encontrar el “oro” como representación de lo sagrado. Expone también la realidad y el teatro como dobles de sí mismos; el teatro como una ventana hacia un mundo arquetípico que podemos encontrar en la tesis de *Mágica belleza* de Ferrer, quien define como clave el pensamiento mágico para entender la representación teatral como un espejo de esa otra realidad. Se puede regresar a la hermética de Hanegraaff, en la que el mundo noético tiene lugar, donde existe un *Nous* divino, que es la fuente de donde emana nuestro nous en el que, si el actor parte desde su representación bajo esa conexión profunda con ese *nous*, pudiera atraer al plano teatral la energía arquetípica, tal como pretendían los maestros herméticos al momento de canalizar la luz y vida en los practicantes para alcanzar la plena gnosis. Aunque Artaud no lo denominaba así, su acercamiento fue hacia la hermética por vía de su conocimiento sobre la alquimia; reafirmado, tal vez, por sus experiencias en los rituales chamánicos.

Artaud busca generar imágenes y situaciones de crímenes, erotismo o salvajismo. Grotowski, por su parte, se centra en un encuentro empático entre el actor y el público, y es difícil encontrar un público que esté dispuesto a someterse a la evidencia de sus sombras más guardadas. Lo primero que Artaud (2024) exige es que el teatro debe ser real y honesto. El actor no debe imitar, sino vivir lo que sucede en escena:

Debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos (p. 105).

Por el sueño, el pensamiento mágico nos refiere el mundo del imaginario, el mundo arquetípico donde la realidad pura está asentada, donde se encuentran los ideales de nuestra esencia, por lo que el actor debería acceder a ese plano por la vía profunda de su honestidad, que en última esencia es la conexión con el *Nous* divino, nuestra conciencia arquetipo.

Entre los temas que podrían utilizarse para una representación teatral, Artaud (2024) no señala algo específico, no prefiere los temas complejos ni abordar al espectador con

preocupaciones cósmicas y trascendentales sólo le importa que sea real. Con respecto a la técnica, afirma que “el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente” (p. 99). Busca cuestionar la realidad interna de las personas, de lo que son, desenmascarar profundamente al ser humano desde su más cruel honestidad. Artaud pide que el espectáculo use a conciencia sus elementos físicos y objetivos, los elementos perceptibles, la luz, el vestuario, las voces, el ritmo, los movimientos, los objetos y sensaciones para que sean un vehículo de esa realidad interna. En la hermética encontramos evidencia marcada por Hanegraaff (2022): las visiones inducidas, posiblemente, por sustancias que alteraban la percepción; no era importante su veracidad o falsedad, sino que servían como un vehículo por el cual se manifestaba la conciencia del estudiante, visiones de dioses o de creaciones a través de juegos con la luz y los sonidos, que contribuían a que la mente jugara en el mismo plano que el espíritu. De esta misma manera, Artaud busca el ritualismo en el teatro, utiliza todas las herramientas del lenguaje teatral a favor de meter la mente del espectador en el mismo juego de la realidad interior; era una forma de darle vida a esa experiencia teatral.

En cuanto al rol de la puesta en escena, Artaud le deja la responsabilidad al director como creador único, quien habría de hacerse responsable de la reinterpretación desde la palabra abstracta hacia una verdad actuada en el pleno momento de la función; no buscaba eliminar el lenguaje verbal, sino darle un estatus onírico, que la palabra fuera un mensaje cifrado, un vehículo para que se manifestara la vida. Para establecer una comparación, en la espiritualidad contemporánea que ha alcanzado el New Age, prácticas similares han trascendido cientos de generaciones; por ejemplo, la maestra Isha Judd (2011), en su sistema utiliza “facetas”, cuyo propósito es lograr un espacio en la mente con la atención a un punto focalizado en el cuerpo para dar paso al silencio. Otro maestro espiritual contemporáneo, Eckhart Tolle, busca de igual forma alejarse del proceso automático del pensamiento y dar paso al silencio. Con esto podemos establecer similitudes con la necesidad de Artaud de romper con la tradición de la palabra hablada y optar por formas distorsionadas y codificadas del habla para no dejar lugar al razonamiento de la experiencia, sino a la plena atención del fenómeno teatral.

A propósito de la música, en la hermética de Hanegraaff existe un pasaje donde Hermes lleva a Tat a un proceso de iluminación en el que un canto es necesario para la integración de las energías de los siete planetas regentes del logos del ser humano; es una escala en la que cada nota representa a un planeta: mi a Saturno, fa a Júpiter, sol a Marte, etcétera. Dichos sonidos son reproducidos por un canto entre los asistentes al ritual. Cada nota va bajando y alternándose con re, que representa a la Luna, hasta repetirse 22 veces (Hanegraaff, 2022). Artaud (2024) propone una narrativa similar: utilizar la música como un personaje más, que represente una fuerza autónoma que incida sobre la trama y sobre el espectador, que varíe en

sus formas y sonidos y recurra a instrumentos poco convencionales, con la misma intención de que la mente, la preconcepción, el juicio y la interpretación racional no tengan cabida en la lectura. Para ello, no buscaba representar obras escritas, sino provocar el nacimiento de la obra a través del ensayo inmediato de la puesta en escena en torno a lo conocido.

El mágico teatro pobre de Grotowski

En *Hacia un teatro pobre*, podemos encontrar que Grotowski (1992) intenta desenmascarar al teatro, quiere develar su verdadera esencia, definir qué lo convierte en una parte importante en el quehacer cultural y encontrar uno que trascienda el entretenimiento y llegue a convertirse en lo que buscaba Artaud (2024), un teatro sagrado que, como peste, pueda incidir y contagiar de verdad a los espectadores. Grotowski (1992) identificó, en la relación entre espectador y público, dicha esencia que debía contener un esfuerzo mucho mayor en la labor del actor en su búsqueda por lograr esa profunda conexión entre él y el espectador. Quiere un teatro que se aleje de los vicios y egos de la actuación tradicional, como lo haría un estudiante del *Nous*, y así encontrar un teatro profundamente honesto que dependa sólo del poder del actor y, en consecuencia, logre llevarnos a un mundo donde existe un personaje y una situación, y que esto sea profundamente significativo para ambos.

Grotowski busca eliminar todo lo que separa al espectador del actor, que el rol penetre profundamente en el *performer* (como prefería llamarlo), y que éste se abra completamente al papel que debía desempeñar. Si el rol es una fuerza pura, emotiva, que busca reflejar una condición humana para establecer un diálogo del ser humano consigo mismo, el actor debe deshacerse de su ego, vaciarse de todo lo que cree que le representa y abrirse a la experimentación de una realidad alterna, ajena. Una especie de iluminación espiritual en la que el actor parte de su propio vacío para entrar en su papel, que se convierta en testigo de sí mismo, profundamente enraizado en la esencia de su ser. Estas ideas llevaron a personas como Peter Brook (2009) a considerar el trabajo de Grotowski como un claro ejemplo de teatro sagrado.

El autor de *Hacia un teatro pobre* define a sus actores de la siguiente manera:

La diferencia entre “el actor cortesano” y el “actor santificado” es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor, en pocas palabras, el autosacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia (Grotowski, 1992, p. 29).

Si interpretamos esta concepción que tiene Grotowski del actor desde una espiritualidad hermética, el actor santificado es un portador del *nous*, capaz de ser autoconsciente y de reconocerse a sí mismo como vía de autotranscendencia, pues no hay otra forma de sacrificar aspectos de uno mismo si no se tiene conocimiento de aquello que es necesario sacrificar.

Cuando Grotowski habla sobre eliminar cualquier elemento que disturbe, podemos remitirnos a la limpieza de la práctica hermética de deshacernos de los vicios obtenidos a través de la encarnación, o del proceso de desidentificación con el cuerpo del dolor del que habla Eckhart Tolle, quien la denomina como una no existencia; pero al definir algo que no existe, le estamos otorgando una existencia. Si lo interpretamos con base en la hermética, esto se refiere a aquello incomunicable de la presencia del *Nous*: la fuente de todo es y no es al mismo tiempo, existe; define su presencia a través de la concientización de que existe, mas no se define como existente ni inexistente. Es una sensación de presencia; es el silencio, el secreto hermético (Hanegraaff, 2022). Se propone, para efectos de este artículo, llamarlo el actor del *Nous*. Éste usa el logos, su propia materialidad y razonamiento, en la máxima posibilidad, es decir, “debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, exceso: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse humildemente, sin defensa” (Grotowski, 1992, p. 32).

Grotowski afirma que, al trabajar desde este espacio, la actuación genera alivio en el espectador. En similitud con la espiritualidad contemporánea, Eckhart Tolle (2001) habla de las consecuencias de vivir en presencia, propone que esta conexión profunda de uno con su verdadero ser provoque una evolución en el estado de la conciencia de quienes le rodean, siendo la conciencia una paz interior, podemos considerarla el alivio que propone Grotowski. Cuando un espectador ve la verdad en la escena, se somete a esa verdad empapándose de ella; así, en la hermética, los testigos de las iniciaciones podían aumentar su nivel de limpieza como partícipes del ritual.

Grotowski no sólo propone revisar la actitud del actor, sino también la del espectador mismo. Critica al espectador que buscar ir al teatro para sentirse moralmente superior, al que le gusta ir a ver una obra para conmoverse, porque así lo demanda la práctica social, quien, al regresar a su casa, se sigue comportando como aquel antagonista que despreció en la escena. Pide de parte del espectador una lectura activa de la obra, que sea una persona que genuinamente vaya al teatro a reconectarse consigo misma.

Para alcanzar esa santificación del actor y del director, quien también debe poseer las características del actor y guiarlo, quizá con una mayor experiencia o conexión hacia ese estado de conciencia –tal como lo haría un maestro de la hermética–, Grotowski propone en su método teatral un riguroso entrenamiento, no sólo desde su laboratorio corporal, sino desde el conocimiento de la filosofía y las demás artes, y sugiere formas de aproximarse a

la actuación. Así, con esto en mente, se busca realizar el experimento teórico de empatar la práctica de la filosofía hermética, bajo la aproximación de Ferrer hacia el pensamiento mágico presente en la creación artística, con las teorías teatrales místicas de Artaud y Grotowski.

El teatro del *Nous*

Aquí retomamos ideas que se conectan con la filosofía (práctica) hermética y las teorías teatrales ya mencionadas. Artaud (2024), quien antes había buscado cómo solucionar un problema que él veía en la sociedad europea, creía percibir en el teatro esta vía de escape hacia el enfrentamiento directo entre el ser humano y su profundidad, su esencia, su sacralidad. Criticaba profundamente el teatro que contaminaba el alma, donde ladrones y corruptos podían reírse de sus mismas historias: “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual [...] e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil” (p. 32). Esto abre una interrogante definitiva: ¿será el teatro un vehículo para una terapia social, para una evolución social hacia una mayor libertad y paz interior, como medio a una belleza general?

Para la hermética como filosofía, la belleza es el fin último: “El punto no es escapar de la cueva del cuerpo hacia un estado incorpóreo de bendición espiritual, sino todo lo contrario; nuestro deber es traer belleza al mundo” (Hanegraaff, 2022, p. 107). Una belleza desde la concepción platónica, donde equivale al amor, a la fuente de todo lo bello y lo bueno que se encuentra presente como la última realidad (Hanegraaff, 2022, pp. 190-191) y es esa realidad la que perseguían tanto Artaud como Grotowski en la sublimación del arte escénico: “El actor se entrega totalmente; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’” (Grotowski, 1992, p. 10).

Grotowski iba tras el autosacrificio del actor como un acto de amor, de entrega total, en el cual el espectador iba a poder completar el mismo proceso como partícipe y testigo del hecho escénico, siguiendo la búsqueda de Artaud por acercarse al teatro occidental, algo que éste encontró en las expresiones escénicas orientales: “Todo, en esa manera poética y activa de considerar la expresión en escena (Oriental), nos lleva a abandonar el significado humano, actual y psicológico del teatro, y reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente” (Artaud, 2024, p. 52). Esta necesidad de eliminar cualquier significado es lo que los maestros espirituales necesitan para llegar a la iluminación; aquí, la hermética muestra una evidencia histórica que desde hace siglos es buscada por quienes así lo han deseado: eliminar todo concepto, lógica, significado, para encontrarse con una experiencia profunda de quietud, de paz interior, amor y belleza.

El *Nous* hermético es propuesto como la clave para lograr acercarnos a la fuente de vida, a esa mística, a esa experiencia interna más allá del trance. Hanegraaff (2022) en su libro sobre hermética, explica lo siguiente:

El *Nous* debe entenderse simultáneamente en dos niveles distintos que pudieran parecer inconmensurables o incluso contradictorios y, sin embargo, se consideran lo mismo. Ontológicamente es la realidad final mientras que epistemológicamente es la capacidad para acceder o comprender esa precisa realidad, o, en otras palabras, el *Nous* es la capacidad para comprenderse a sí mismo (p. 163).

En términos espirituales actuales, el *Nous* puede equivaler a la presencia de la que habla Eckhart Tolle, la capacidad que tenemos los seres humanos de percibir una realidad profunda, un espacio de silencio dentro de nuestro ser, que no es racional, pero sí es perceptible a través de nuestra propia conciencia, la capacidad de autoobservarnos y de estar alertas a lo que sucede dentro y fuera de nosotros mismos. Y esa capacidad de unirnos a ese *Nous* es lo que nos da la conexión con lo divino, con lo metafísico, con la fuente de luz y vida:

Aquéllos que diligentemente han realizado su labor en el servicio a la divinidad, resistiendo las tentaciones (del cuerpo) de la mejor manera que puedan, mientras escojan la virtud sobre el vicio, van a ser recompensados con la oportunidad de trascender el reino del sufrimiento y unirse con la última realidad noética de Luz y Vida (Hanegraaff, 2022, p. 182).

La práctica del actor iluminado

Para concluir, se enfocará la atención ahora en lo que le importaba más a Grotowski: la relación entre el trabajo del actor y lo que provocaba en el espectador. El actor santo de Grotowski, que nosotros denominaremos “actor iluminado”, es un representante del *Nous*, porque se encuentra en conexión profunda con ese estado de absoluta presencia; no se fija si se equivoca en el parlamento o si su cuerpo está rompiendo las formas teatrales previamente impuestas, si su técnica es correcta o no. Es un actor o actriz que está plenamente entregado a la escena, al momento, a presenciar la vida que le atraviesa, la vida de un personaje o una situación, de un trazo o un sentimiento, que recibe con absoluta apertura y plena conciencia de que su conexión interna con el ser es lo que realmente importa. Artaud y Grotowski buscaban en el actor un trabajo de

liberación, que éste olvidara toda forma anticipada de respuesta en el escenario. Cada actor debe romper con las formas preestablecidas de respuesta ante cualquier estímulo en escena, debe utilizar su cuerpo de una manera completamente consciente en la que esa atención plena que requiere el redescubrir sus posibilidades y sensaciones represente una conexión de absoluta presencia. La atención al cuerpo libera la mente de pensamientos que distorsionan la realidad, pero no basta quedarnos en la mera experiencia corporal.

El cuerpo que usted puede ver y tocar no puede llevarlo al Ser. Pero este cuerpo visible y tangible es [...] una percepción limitada y distorsionada de una realidad más profunda. [...] Así pues, “habitar el cuerpo” es sentir el cuerpo desde adentro, sentir la vida dentro del cuerpo y por lo tanto llegar a saber que usted existe más allá de la forma externa (Tolle, 2001, p. 98).

El actor tendrá un rol central en evidenciar la vida porque no se dejará llevar por la situación preconcebida, no tendrá una predisposición a la motivación del personaje, ni al trazo, pero sí una comprensión total de la obra. Al momento de subir a escena, ha de enfrentarse al vacío, a la presencia absoluta, a la apertura completa a lo que esté sucediendo. Su comprensión e integración del proceso de ensayo deben estar dirigidas hacia una asimilación automática, como las reacciones del cuerpo del dolor, pero su experiencia interna ante tales reacciones es siempre nueva en cada función. Los descubrimientos sobre su personaje serán constantes, no guiados, experimentados una y otra vez. Así se convertirá en reflejo del observador consciente; emanará esa presencia, esa falta de juicio hacia su personaje, hacia los demás personajes que le acompañen en escena y a la situación que esté viviendo en ese mismo instante. De esta manera, el espectador podrá aprehender, percibir, una nueva forma de vivir la vida, sentir la posibilidad de salir del drama de su mente, conectarse en lo más profundo para observarse a sí mismo como actor del gran teatro del mundo (Ferrer, 2021). Capaz de experimentarse, ser el observador, el *Nous* hermético. Su palabra no será lo más importante, sino el lugar desde el cual se expresa.

Tanto actores como director aceptarán el teatro como forma de vida, se habrán de convertir en “atletas espirituales” de su propio proceso de desidentificación de sus personas, pues ¿de qué otra forma habrán de abordar cualquier tema hacia su esencia si no se deshacen del ruido de su mente?, de la ilusión de la interpretación del amor, la muerte, la libertad, la humanidad. Sólo a través de una observación noética de ellos mismos y de su entorno, podrán transmitir nuevas formas de acercamiento a los conflictos humanos para poder acceder y compartir el *Nous* y hacerlo parte de ellos y de la obra.

De este modo, demostramos las teorías enunciadas al inicio de este trabajo, uniendo la hermética con elementos del teatro propuesto por Artaud y Grotowski. Bajo esta línea,

seguimos en el camino de encontrar una experiencia sagrada que pueda compartirse con el espectador y que unifique a los seres humanos para que logren coincidir en un momento sagrado, donde la luz, la vida y el *Nous* se hagan presentes en un profundo acto de belleza y, así, lograr el objetivo final.

La conciencia (*nous*) que requiere la actuación para reconocerse y reconocer al mismo tiempo al actor y al personaje, y el espacio en el que habita esta bifurcación del actor/personaje puede ser considerada una experiencia mística muy similar a las descritas por los practicantes de la hermética, que pueden ser asimiladas naturalmente por los actores en la práctica escénica, y sublimarse a conciencia para lograr estados supraracionales, experienciales y autoconscientes en el actor que así construya su proceso de profundización en la fuente de vida que ha de emanar de su ser en cada representación. Si más allá del actor y del personaje, ponemos nuestra atención, como punto de partida para la representación, en aquella tercera conciencia que sostiene la división del actor/personaje que sólo puede existir en el momento mismo de la representación, podrían nacer nuevas posibilidades de creación escénica inmediata, lo que borraría la distinción entre ficción y realidad, llevaría a la conciencia la representación de la verdad escénica y reconocería en nosotros al ser que actúa al actor. Tal vez este reconocimiento profundo pudiera hacer que el espectador se reconozca a sí mismo y abrirle la posibilidad de experimentarse como actor a su personaje y, por consecuencia, experimentar esa tercera conciencia que, al menos por un instante, le libere del drama de su vida.

En fin, este artículo no pretende elucubrar discusiones sobre lo mítico, ni crear conversaciones en torno a lo sagrado o no sagrado desde el concepto religioso, sino a una apertura iniciada por Hanegraaff: explorar el esoterismo desde una posibilidad más empírica, desde la experiencia sensible y de la idea de retorno a las fuerzas primordiales con el objetivo de proponer un nuevo camino para repensar estas cuestiones ampliamente. Sin duda queda mucho por discutir y profundizar, pero retomar la posibilidad de establecer un diálogo entre estas ideas puede ser un buen punto de partida.

Fuentes consultadas

- Ambelain, Robert. (2003). *La alquimia espiritual*. El Jaguel.
- Artaud, Antonin. (2024). *The theatre and its double* (Mark Taylor-Batty, Ed. y Trad.). Methuen Drama.
- Bermel, Albert. (2014). *Artaud's Theatre of Cruelty*. Methuen Drama.
- Brook, Peter. (2009). *With Grotowski: Theatre is Just a Form* (Georges Banu, Grzegorz Ziolkowski y Paul Allain, Eds.). Icarus Publishing Enterprise.

- Brownell, Phillip. (2017). *Gestalt Psychotherapy and Coaching for Relationships* (1ª ed.). Routledge.
- Crowley, Aleister. (1999). *The equinox: Vision and voice - with commentary and other papers*, 4 (2). Red Wheel/Weiser.
- Dunn, Erin C., McLaughlin, Katie A., Slopen, Natalie, Rosand, Jonathan y Smoller, Jordan W. (2013). Developmental timing of child maltreatment and symptoms of depression and suicidal ideation in young adulthood: results from the National Longitudinal Study of Adolescent Health. *Depression and Anxiety*, 30(10), 955-964. <https://doi.org/10.1002/da.22102>
- Ferrer Ventosa, Roger. (2017). Como actores en el gran teatro del mundo. *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de Las Artes*, (4), 109-125. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.04.10271>
- Ferrer Ventosa, Roger. (2021). *Mágica belleza: el pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte*. Dilatando Mentes.
- Grotowski, Jerzy. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Ediciones.
- Hanegraaff, Wouter. J. (2002). New Age religion. En Linda Woodhead, Paul Fletcher, Koko Kawanami y David Smith (Eds.), *Religions in the Modern World-Traditions and Transformations* (pp. 249-263). Routledge.
- Hanegraaff, Wouter J. (2022). *Hermetic Spirituality and the Historical Imagination: Altered States of Knowledge in Late Antiquity*. Cambridge University Press.
- Judd, Isha. (2011). *Vivir Para Volar* (2ª ed.). Aguilar.
- Lingan, Edmund B. (2014). *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present* (1ª ed.). Palgrave Macmillan.
- Rudbog, Tim. (2013). *The Academic Study of Western Esotericism: Early Developments and Related Fields*; H.E.R.M.E.S.; Academic Press.
- Shapiro, Francine. (2018). *Eye Movement Desensitization and Reprocessing (EMDR) Therapy: Basic Principles, Protocols, and Procedures* (3ª ed.). Guilford Publications.
- Thayer, Julian F. y Lane, Richard D. (2009). Claude Bernard and the heart-brain connection: further elaboration of a model of neurovisceral integration. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 33(2), 81-88. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2008.08.004>
- Tolle, Eckhart. (2001). *El poder del ahora: un camino hacia la realización espiritual*. New World Library.
- Wittrock, Merlin. (1992). Generative learning processes of the brain. *Educational Psychologist*, 27(4), 531-541. https://doi.org/10.1207/s15326985ep2704_8
- Xutian, Stevenson, Tai, Shusheng y Yuan, Chun-Su. (Eds.). (2014). *Handbook of Traditional Chinese Medicine* (3 vols.). World Scientific Publishing.

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Centro de Estudios, Creación y

Documentación de las Artes

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



Reseña de libro

Rebelión en el otro México: el juicio final

Amanda Macedo Macedo*

* Brown University, Estados Unidos.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7304-8219>

e-mail: amanda_macedo@brown.edu

Recibido: 02 de agosto de 2024

Aceptado: 26 de noviembre de 2024

Doi: 10.25009/it.v16i27.2805

Rebelión en el otro México: el juicio final

Goldbard, Adela. (2023). *Rebellion in an Other Mexico: The Final Judgment / Rebelión en el otro México: el juicio final*. University of Illinois at Chicago, Gallery 400. ISBN: 978-0-9676118-3-9 30-00

El libro de Adela Goldbard, *Rebelión en el otro México: el juicio final*, nos invita a imaginar y posicionarnos como espectadores del performance interdisciplinario *The Last Judgment / El juicio final* (2019-2020), de la misma autora. Esta obra “pirotécnica” tuvo lugar en octubre de 2020 en el parque de La Villita, un barrio densamente poblado ubicado en el suroeste de Chicago que ha sido puerto de entrada para los migrantes mexicanos desde hace décadas. Con una población mayoritariamente latina y mexicana, La Villita tiene una cultura consolidada y tradiciones compartidas, pero también está marcada por desafíos estructurales que impactan a su comunidad.

El performance tuvo como público principal a los internos de Cook County, una cárcel aledaña al parque, quienes pudieron observarlo desde las instalaciones penitenciarias. Esto se debió a las restricciones impuestas por la pandemia de Covid-19, que limitaron la asistencia del público general. El proyecto se sitúa en un México localizado en la ciudad de Chicago,¹ uno de tantos otros México(s) que existen más allá de los límites geográficos del Estado-nación.

Por su parte, el libro *Rebelión en el otro México: el juicio final* es simultáneamente una crónica, un mapa, una colección de testimonios, un texto crítico, un libro de artista, un repositorio de memoria, un archivo, una guía, un proyecto colectivo, un texto pedagógico, una colección de apuntes, un mapa mental y un guion. Es un ensayo que se (des)compone en y a partir de todas estas partes. Este singular volumen representa una aportación relevante dentro del contexto político y social de la migración contemporánea de connacionales hacia Estados Unidos, pues establece un diálogo profundo con la experiencia de la diáspora mexicana en Chicago.

¹ Chicago es la tercera área metropolitana más grande de Estados Unidos que cuenta con 29.84% de población latina, 819,518 personas en total de acuerdo con el censo de 2020 (Gobierno de Estados Unidos, 2024).

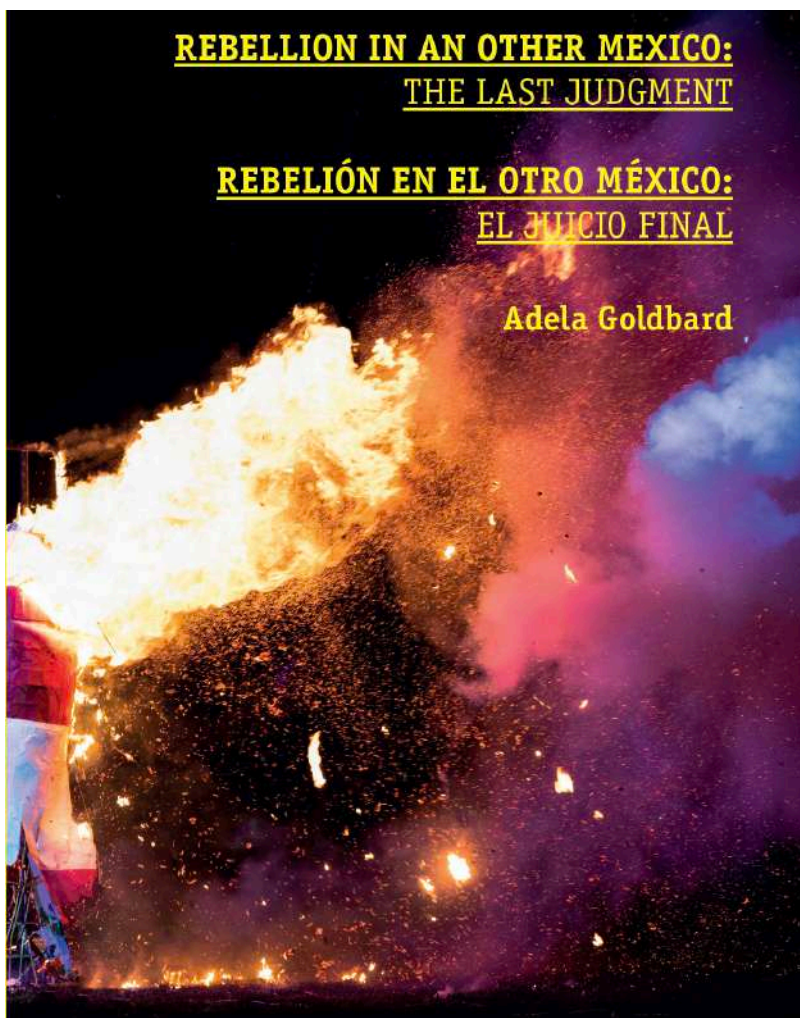


Imagen 1. Portada del libro *Rebelión en el otro México: el juicio final*. Diseño: Ana Laura Alba et al.

El diseño formal del libro es tan ambicioso como su contenido (ver Imagen 1). La publicación, compuesta por dos elementos –el libro *Rebelión en el otro México: el juicio final* y el cuadernillo *Guía inusual de La Villita*–, destaca por su intrincado y bien logrado proceso de ensamblaje.² La diversidad y textura de los materiales se aprecian desde las cubiertas. En la portada de *Rebelión en el otro México* se distingue la imagen de una explosión que contrasta con un fondo negro. El título, escrito en español e inglés con

² La selección de los materiales y el diseño editorial son resultado de la colaboración entre la diseñadora Ana Laura Alba y la autora Adela Goldbard.

letras amarillas, refuerza el carácter bilingüe de la obra, fiel a su geografía y a su público objetivo. Por otra parte, la portada de la *Guía inusual de La Villita* sobresale por las letras formadas con fuegos artificiales dispuestas en vertical, mientras que, en la contraportada, casi oculto a la vista, el mensaje “*Make America México Again*” aparece en relieve. Este sutil detalle, que le da un giro crítico al conservador lema “*Make America Great Again*”, invita al lector a observar con mayor atención el contenido del libro, lo que resalta la dimensión sensorial de la publicación.

Tal como describe Theodor Adorno (2003), “[e]l ensayo obliga a pensar la cosa desde el primer paso con tantas capas o estratos como tiene” (p. 25). La publicación recapitula el proyecto *El juicio final* y expone las múltiples capas que conforman su proceso artístico. Al hacerlo, deja en evidencia la ilusión de un mundo racional y coherente. Además, Goldbard reafirma la práctica artística como un espacio para la indagación crítica. *El juicio final* también permite distintos abordajes, idas y vueltas, lo que genera una experiencia acumulativa para quien lo explora a través de sus páginas.

El performance estuvo estructurado de la siguiente forma: Acto I: Gentrificación y capitalismo racial; Acto II: Inmigración y deportación y Acto III: Justicia ambiental y racismo ambiental, además de un acto *Finale*. A través de estos actos, *El juicio final* explora cómo estas circunstancias políticas –la gentrificación, la deportación y el racismo ambiental– contribuyen a construir ideas de ciudadanía, al tiempo que generan marcos de referencia y experiencias compartidas. Estas condiciones cohesionan a la sociedad en su lucha contra actores políticos que perjudican desproporcionadamente a la mayoría de los miembros de la comunidad, como la policía, los inversionistas y las industrias privadas.

En el libro, cada acto se intercala con notas, investigaciones periodísticas, publicaciones en redes sociales y otros materiales que documentan las problemáticas abordadas en la puesta en escena. Los materiales ilustran cómo estas condiciones políticas moldean la vida cotidiana de la comunidad de La Villita, mientras que en el texto introductorio Goldbard describe la atmósfera que allí se vive, así como las colaboraciones que surgieron en torno al proyecto, exhibiendo los afectos que se forjaron durante el proceso creativo del cual surgió esta publicación. De esta forma, *Rebelión en el otro México: el juicio final* reúne los testimonios de los colaboradores, la documentación de los talleres comunitarios y el registro del performance.

Del performance a la página

El juicio final toma su nombre de la primera obra de teatro occidental representada en el territorio que hoy es México, y que fue escrita en náhuatl por fray Andrés de Olmos en el



Imagen 2. *El juicio final*, performance pirotécnico. Octubre de 2020. Fotografía: Dan Williamson y Ji Yang.

siglo XVI (Goldbard, 2023, p. 15). En su libro, Goldbard narra cómo la pirotecnia llegó al continente americano durante la conquista y fue empleada en el teatro de evangelización para adoctrinar a las poblaciones indígenas (ver Imagen 2). Las tradiciones vigentes hoy día en este territorio, como la quema de toritos y Judas, son un claro ejemplo de cómo “las herramientas del opresor han sido subvertidas por poblaciones indígenas y mestizas” (Goldbard, 2023, pp. 15-16).

La publicación nos permite adentrarnos en el proceso creativo de Goldbard, el cual consiste en idear, proyectar, construir y ejecutar. En sí misma, es una respuesta colectiva, estética y política a las condiciones de la comunidad en tiempos cada vez más alarmantes. *El juicio final* es una provocación artística y performativa que combina tradiciones, rituales y teatro, al tiempo que involucra diversas teorías y prácticas. Las dimensiones espaciotemporales se redibujan constantemente, transformándose radicalmente, tal como lo evidencia el recuento detallado del proceso.

La puesta en escena recrea lugares y símbolos clave de La Villita, junto con figuras que representan problemáticas como la gentrificación, la contaminación ambiental y las redadas migratorias. Al involucrar a la comunidad, la obra de Goldbard interviene en la memoria colectiva y resignifica estos elementos, actúa como una disrupción ante las falsas promesas de desarrollo y abre espacio para imaginar realidades alternas frente a problemáticas aparentemente inevitables, pues, como menciona: “Estas destrucciones rituales y colectivas poseen fuertes componentes políticos y poéticos: alegorías transfiguradas en herramientas para la preservación de la memoria colectiva; protestas con el potencial de generar pensamiento crítico” (Goldbard, 2023, p. 25).

Rebelión en el otro México documenta el proceso en el que la puesta en escena de Goldbard creó un espacio alternativo donde la realidad se transforma y se experimenta de forma visceral. La violencia y espectacularidad del acto generaron una memoria encarnada, desdibujando las líneas entre el performance y la experiencia. A través de los testimonios y descripciones de Goldbard, se entiende cómo esta narrativa emerge desde los márgenes, donde la explosión pirotécnica reinscribe la memoria colectiva.

El libro refleja las tensiones entre la teatralidad y la autenticidad de los actos, muestra cómo la puesta en escena de *El juicio final* transforma nuestra relación con el pasado, el presente y el futuro, tal como escribe Rebecca Schneider: (2018) “Que el tiempo es un material maleable, capaz de distribución y redistribución, es algo bien conocido por los artistas de teatro” (p. 297). Siguiendo este razonamiento, los actos de *El juicio final* se presentan “como si fueran” y, al mismo tiempo, aunque de forma paradójica, “como son”: un continuo “como son” fuera o en la ruptura del tiempo colonial-capitalista (Schneider, 2018, p. 306). Estos actos performativos existen dentro de la secuencia lineal del tiempo, pero también se sitúan fuera de ella.

El texto muestra cómo *El juicio final* opera a la manera de un dispositivo temporal y crea intervalos entre pasado y futuro, pero también abre posibilidades paralelas: alternativas que podrían haber sido o aún podrían llegar a ser. Estas historias, en tensión entre sí, no necesitan –y quizás no puedan– resolverse dentro de una trayectoria narrativa única. Asimismo, narra dos eventos ocurridos durante el proceso de producción de la puesta en escena que ejemplifican esta relación entre el tiempo y las múltiples posibilidades narrativas:

[...] una cuadra antes de llegar al taller, alcanzamos a escuchar una detonación en la calle de atrás. Apretamos el paso y vemos un coche en llamas que lanza una segunda detonación. Se trata del primer augurio del performance pirotécnico en el que se

quemaría la patrulla de ICE,³ misma que en esos momentos se encontraba detrás de la pared donde se encontraba el coche.
[...] El segundo augurio del performance pirotécnico ocurrió después [...]. La Villita amaneció cubierta de polvo tóxico. La vieja chimenea de la extinta central eléctrica a base de carbón Crawford fue demolida por la empresa *Hilco Redevelopment Partners* (Goldbard, 2023, pp. 45- 47).

El guion original de *El juicio final* incluye la destrucción alegórica de la chimenea de la planta de carbón Crawford y la quema de una patrulla de ICE. ¿Qué es un presagio, sino un anuncio del futuro? El porvenir inscrito en el presente antes de que suceda: un oxímoron temporal.

Los otros México(s)

Rebelión en el otro México explora las relaciones complejas que configuran la memoria colectiva, una memoria no ligada a un espacio particular, sino a narrativas que se desarrollan de manera no lineal. Entender los lugares como contexto implica aceptar que no existe una esencia o estructura universal del lugar. Sobre esto, Claudio Lomnitz (2016) escribe: “las naciones no son nunca espacios auto contenidos, ni en lo económico ni en lo político [...] habría que pensarlas como nodos de redes mundiales conectadas transversalmente” (pp. 7-8). Desde esta perspectiva, el libro permite comprender La Villita como uno de esos “otros México(s)”: un espacio con un contexto particular, situado geográficamente en Chicago. Esto es relevante si recordamos que en Estados Unidos las comunidades marginadas –principalmente grupos racializados– son sujetos minoritarios que deben improvisar frente a las estructuras establecidas.

Para aproximarnos a la obra de Goldbard resulta pertinente emplear el concepto de *brownness*,⁴ planteado por José E. Muñoz. Este término describe cómo ciertas comunidades resisten y perseveran incluso en las condiciones más adversas (Muñoz, 2020, p. 39). Ligado a un afecto étnico, *brownness* fomenta la creación de lazos comunitarios, pero también trasciende esas conexiones; es una forma de resistencia que opera persistentemente frente a la adversidad. Basándose en la teoría de la performatividad de J. L. Austin, Muñoz (2020) propone el enunciado performativo *brown* (*Brown Utterance*) como:

³ ICE se refiere al Servicio de Inmigración y Control de Aduanas de los EE.UU., fuerza encargada del arresto y eventual deportación de inmigrantes indocumentados (N. del ed.).

⁴ *Brownness*, del término *brown* (café o marrón), se podría traducir como “marronidad” (N. del ed.).

[...] la articulación, aún naciente, de un modo específico de pertenencia-en-diferencia, particularmente para las personas que se sienten *brown*, para las personas que conocen su ser y se reconocen entre sí a través de una negación particular, una negación que se manifiesta al no conformarse con los protocolos afectivos de la ciudadanía cultural normativa (p. 46).⁵

Este enunciado en particular es una herramienta clave para explorar la dimensión performativa y política del trabajo de Goldbard. El libro registra cómo la comunidad de La Villita logra expresarse a pesar de la negación del ser en una geografía que condena la existencia de ciertos cuerpos, en particular, cuerpos racializados, por lo que encarna lo que Muñoz (2020) describe como “pertenencia-en-diferencia” (p. 46).

El libro de Goldbard permite al lector comprender cómo el performance *El juicio final* es resultado de un conjunto de negociaciones entre la violencia, el reclamo y la subversión social. El montaje es vulnerable a elementos fuera del control de la artista: la detonación de las estructuras pirotécnicas es también la detonación de lo inesperado.

La publicación destaca cómo, a partir de la colaboración, la imaginación, la disrupción e incluso el accidente, se genera un espacio de improvisación comunitaria. La documentación de la puesta en escena evidencia cómo los estilos de vida, las tradiciones y las afiliaciones del “otro México”, resisten. El libro también invita a pensar con los estallidos, el fuego y la destrucción, para crear algo nuevo a partir de la ilegibilidad, tal como se aprecia en la Imagen 2. Los actos de *El juicio final*, descritos e ilustrados con imágenes, aluden a una forma de supervivencia cultural, material y psíquica: “una respuesta a los aparatos de poder estatal y global que emplean sistemas de subyugación racial, sexual y nacional” (Muñoz, 1999, p. 161), una desmitificación, en palabras de Muñoz.

Rebelión en el otro México desafía los límites de los géneros literarios y ofrece una crítica contundente de las dinámicas de poder que afectan no solo a la comunidad de La Villita o al barrio de Pilsen en Chicago, sino también a gran parte de la diáspora mexicana en Estados Unidos. Este es un texto que nos acompaña y recuerda el valor de la comunidad. Con una generosidad y un cuidado palpables en cada página, Goldbard invita a reconsiderar las perspectivas y experiencias que han sido marginadas o ignoradas. Reconocer este “otro México” nos lleva a reflexionar sobre la construcción de lazos comunitarios en espacios adversos y a entender que el empoderamiento y la reapropia-

⁵ Traducción propia. *Brown Utterance*: “A still nascent articulation of a particular mode of belonging-in-difference, particularity for people who feel brown for people who know their self and recognize each other to a particular negation, a negation that is enacted by failing to conform to the affective protocols of normative cultural citizenship”.

ción del discurso son posibles incluso dentro de entornos dominados por estructuras opresoras.

En ese sentido, tanto la publicación como la puesta en escena pirotécnica se erigen como formas de resistencia que desafían las narrativas históricas dominantes. La obra de Goldbard habita el intervalo: el espacio entre lo establecido y lo posible. *Rebelión en el otro México: el juicio final* reacomoda símbolos, reinterpreta significados y genera un nuevo arreglo estético y político: una respuesta parcial, otra manera de imaginar. La Villita es uno de los muchos “otros México(s)”, un México que recuerda, resiste y reimagina, transformándose en una fuente de posibilidades y nuevas formas de resistencia en un contexto político cada vez más adverso para la comunidad mexicana en Estados Unidos.

Fuentes consultadas

- Adorno, Theodor. (2003). *Notas sobre literatura*. Akal Ediciones.
- Gobierno de Estados Unidos. (2024, 11 de julio). *QuickFacts Chicago city, Illinois. United States Census Bureau*. <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/chicagocity-illinois/PST045222>
- Goldbard, Adela. (2023). *Rebellion in an Other Mexico: The Final Judgment / Rebelión en el otro México: el juicio final*. UIC, Gallery 400.
- Lomnitz, Claudio. (2016). *La nación desdibujada: México en trece ensayos*. Malpaso.
- Muñoz, José Esteban. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- Muñoz, José Esteban. (2020). *The Sense of Brown*. Duke University Press.
- Schneider, Rebecca. (2018). That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up. *Theatre Journal*, 70(3), 285–306. <https://doi.org/10.1353/tj.2018.0056>

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

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

Mira la Luna. Un diálogo sobre la máscara

Erika Guadalupe Chanatasig*

* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,
México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0008-946X>

e-mail: erikachanatasig@gmail.com

Recibido: 02 de agosto de 2024

Aceptado: 28 de noviembre de 2024

Doi: 10.25009/it.v16i27.2806

Mira la Luna. Un diálogo sobre la máscara

El actor convertido en una escultura debe realizar con mucho instinto la compleja labor de escultor de su propio cuerpo, escultor de su propia escultura.

Jean-Marie Binoche

Darle vida a un personaje con máscara es un juego: una ficción abierta y total, en la que el actor muestra al personaje y al mismo tiempo se deja llevar por él.

Adriana Duch

Adriana Duch, artista especializada en actuación y máscara teatral reconocida en el ámbito teatral mexicano, crea y actúa en la obra *Mira la Luna. Un diálogo sobre la máscara* (estrenada en 2019). Como espectadores, asistimos a la narración de varias historias, todas actuadas únicamente por Duch. Una de ellas es una conversación ficticia en la que la actriz interpreta tanto a ella misma, en su rol de alumna, como a su maestro Jean-Marie Binoche. Ella también presenta a uno de los personajes de su repertorio, Juan Volado, interpretando un fragmento de su unipersonal titulada *La venganza de las margaritas*.¹ Todo esto se despliega en escena de forma continua e indistinta, donde Duch va y viene entre los roles de actriz, alumna, maestro y Juan Volado. Sumado a esto, explica al público el método y las enseñanzas de Binoche (1933-2019), director francés, pedagogo, titiritero, actor y escultor de máscaras, quien fue su guía y con quien fundó el grupo Teatro de la Idea Clara en 2007. Esta pieza se reestrenó en el nuevo foro de la Nave-Taller Estudio Fotográfico, en el municipio de Rancho Viejo, Veracruz, los días 27 y 28 de abril y del 3 al 5 de mayo del 2024.

¹ Espectáculo escrito por Jean-Marie Binoche, creado entre el 2000-2001.



Imagen 1. Juan Volado en *Mira la Luna. Un diálogo sobre la máscara*. Mayo 2024, Foro de la Nave-Taller Estudio Fotográfico, Rancho Viejo, Veracruz. Fotografía de Sebastian Kunold.

Las funciones del 28 de abril y 5 de mayo, fechas en las que presencié la obra, me permitieron escribir esta reseña que rescata el andamiaje poético/teatral que realizó la actriz. El acto escénico se dispuso en un espacio teatral rectangular, mediano, con aforo para 50 personas. Los asientos estaban en una tarima negra de madera. Al costado izquierdo se encontraban dos sillones grandes que también servían como asientos para el público. El espacio escénico se compuso de un baúl negro, un espejo, una almohada, un biombo, una lámpara y un instrumento musical.

A la función del 28 de abril asistieron alrededor de 20 personas, mientras que a la del 5 de mayo, fecha del cierre de la breve temporada, acudieron 80 personas aproximadamente. Con ello se superó el aforo previsto y se tuvo que acomodar a la gente en espacios improvisados. No obstante, el lugar se revistió de un pequeño murmullo que se apaciguó hasta disolverse a medida que el público se acomodó en sus asientos.

Al comienzo de la función se oyó lo que sonaba como un cuenco tibetano; el sonido se esparció en el pequeño espacio escénico. Las luces se encendieron inicialmente tenues, permitiéndonos observar el escenario. Salió a escena Juan Volado, un personaje con una máscara media de color amarillo adherida a una gorra roja; por dentro dejaba entrever una pañoleta verde. El resto del vestuario del personaje se componía de una camiseta anaranjada, una blusa azul, un pantalón verde, además de unos guantes rojos que cubrían la mitad de sus dedos. Asimismo, lucía unas botas negras desgastadas para sugerir el paso de los años sobre las tablas (ver Imagen 1).

Para crear la ficción teatral del personaje de su maestro Jean-Marie Binoche, la actriz se valió de unos gigantes lentes rojos; al colocárselos, era el maestro, y al quitárselos volvía



Imagen 2. Adriana Duch interpreta al maestro Jean-Marie Binoche. Fotografía de Sebastian Kunol.

a ser Duch, su estudiante (ver Imagen 2). El vestuario estaba compuesto por un suéter y pantalón negro que nos recuerdan las prendas de entrenamiento actoral que suelen llevar estudiantes de artes escénicas. La actriz presentó en escena el proceso de colocarse el vestuario. Este acto manifestó una especie de piel nueva que iba adhiriéndose sobre su cuerpo, haciendo que el personaje cobrara vida. En palabras de Duch (2013), el vestuario es una: “*arquitectura teatral* que cumple la ‘función de cuerpo ficticio que debe esconder el cuerpo real del actor’” (p. 84).

La obra empezó con una afirmación: “Mira la Luna”, palabras que condensan los principios del método de la máscara teatral de Binoche, el cual partió de un enigma propuesto por su maestro Cyrille Dives. Cuando Binoche era joven, le pidió un consejo antes de continuar solo en su camino como escultor de máscaras. Así lo expresa Duch (2013):

Lo único que Cyrille le dijo fue: “Mira la luna”. Pasaron algunos años antes de que Binoche descubriera por casualidad, mientras miraba una enorme luna roja, en un lugar cerca del mediterráneo, y al mismo tiempo formaba con las manos una bola de barro cada vez más grande, la relación entre la forma de la luna (la esfera) y la escultura (p. 70).



Imagen 3. Adriana Duch expone los principios del método de la máscara teatral de Binoche. Fotografía de Sebastian Kunold.

En escena, Duch se valía de una tela roja para exponer estos principios que forman parte del método de Binoche. Este se encuentra detallado en el artículo antes mencionado (ver Imagen 3).

Jean-Marie Binoche le compartió a Duch este método para abordar el trabajo de máscara, un enfoque que también la llevaría por un camino lleno de enigmas, los cuales ahora la actriz debía descifrar. Esto se reflejó en una de las líneas que decía ella en escena: “Heme aquí otra vez frente a mí misma, en la encrucijada de las preguntas”, frase que denota las interpelaciones que su maestro nunca dejó de insinuar a lo largo de una colaboración de más de 20 años.

La obra teatral manifestó, también, cómo una persona se convierte en mentora y guía para otra. Mientras dialogaba con la máscara, Duch presentó a su maestro como alguien que sabía escuchar y guardar silencio, un maestro de rigor y de metáforas difíciles de descifrar, un maestro que valoraba la técnica. Ante todo, lo describió como un maestro de la vida. Al exponer esto, su corporalidad reflejó el vínculo entrañable que creó con su mentor. Su rostro expresaba nostalgia y agradecimiento que, a ratos, parecía convertirse en

una evocación o remembranza hacia Binoche. La actriz también reveló el camino con la máscara como uno lleno de dudas, interpelaciones, momentos de soledad, pero también de reflexión y sabiduría que la acompañan en su estudio.

El método: “El camino que conduce a un lugar”²

La máscara, tecnología ancestral presente en cada cultura, es medio de goce y vínculo con lo sagrado y lo mundano. El actor o actriz moldea su cuerpo como una escultura, lo transforma y se dispone a entrar en el mundo de la máscara. A través de él resuenan varias energías: la del personaje/intérprete y la del intérprete/espectador.

Según Jean-Marie Binoche, la máscara es una *escultura dramática* que cobra vida a través del rostro de un actor/actriz quien, al colocársela en el rostro, deviene escultura en movimiento. De acuerdo con Duch, la base del método radica en la convergencia entre acción, escultura y drama. Para lograr esta unión se requiere de un proceso previo de preparación en el que el artista escénico debe redescubrir su cuerpo y potenciar su expresividad corporal. Según Darío Fo (1998), en el trabajo con la máscara todo “el cuerpo sirve de marco a la máscara, y transforma su fijeza” (p. 57). El punto siguiente corresponde al vaciamiento corporal donde se deja de lado aquello que no permita el camino hacia la creación. Binoche menciona que “[e]l actor debe vaciar el departamento para permitir la llegada del personaje” (Binoche citado en Duch, 2013, p. 72). El vaciamiento implica que el actor/actriz se despoje de su ser social para dejar que emerja el personaje, dejando así que sus deseos resuenen.

Ese es el teatro de máscaras, un espacio de exploración desde la humildad del artista, para despojarse de su ego e insertarse en una escucha activa del personaje. Tal como señala Duch (2013):

En el trabajo con la máscara, la humildad tiene que ver con reconocer cuáles son nuestras limitaciones y debilidades, dejarse guiar, “rendirse ante la evidencia”, renunciar a lo aprendido, [...] observar la naturaleza y respetar sus leyes, aprender a ser en lugar de tener y hacer (p. 81-82).

El teatro de máscaras no es un espacio en el que se fecundan vanidades, ni pretensiones; es, más bien, un camino que actúa bajo la premisa de la duda, que evoca una búsqueda sincera del personaje. “Escuchar el tiempo de la máscara”, pronunció en escena la actriz para enfatizar la

² Definición de Adriana Duch (2013), p. 66.

importancia de no imponerse y escuchar el ritmo que esta marca. Se apreciaba, por tanto, la inmovilidad, ya que “el cuerpo del personaje vibra con la emoción que provoca la narrativa y la energía de la frase recibida” (Duch, 2013, p. 80-81). Mientras iba cambiando de un personaje a otro, o volviendo de un personaje hacia ella/actriz, Duch dejó entrever un control de energía en cada movimiento que realizaba; éste, a su vez, fue guiado por la respiración. El tiempo de la máscara parecía amalgamarse entre la energía, la respiración y los espacios de inmovilidad que le permitieron a la artista encontrar el sentimiento que corresponde a cada personaje.

El personaje Juan Volado trabajaba la respiración en gestos casi imperceptibles, como una inhalación profunda, cuando sus hombros se encogían levemente. En medio del diálogo surgieron otros momentos de intimidad, sobre todo entre la mano de la actriz y la máscara. Justo en ese intervalo previo a colocársela, surgía inmovilidad y silencio para escuchar *el tiempo de la máscara*. Apreciamos aquí pequeños instantes de improvisación de Juan Volado, permitiéndonos reconocer una organicidad que es resultado de un trabajo arduo en la técnica de la máscara que Duch ha ido desarrollando desde 1991. En su trabajo se aprecia serenidad al intercalar algunas posturas que exigen equilibrio, atención y relajación corporal.

El diálogo se entretecía con escenas que la actriz ha desarrollado durante su carrera, destacándose *La venganza de las margaritas*. En esta secuencia que proviene de un trabajo unipersonal más largo, Duch interpretó a tres personajes, cada uno dotado de una particularidad corporal y vocal. Al final de la última escena de la obra, en el fondo del escenario apreciamos una mesa con varias máscaras. Duch tomó una y caminó hacia el público. Su presencia escénica se hizo notar en cada paso que daba, reafirmando e irradiando el espacio. Este trabajo combinó el rigor y el goce de una actriz que le ha dedicado su tiempo en pulir este arte para que la máscara, como quería su maestro, reflejara toda su grandeza. El último día de la temporada, pese a notarse un leve cansancio en el registro vocal de la actriz, en comparación con la función del 28 de abril, se mantenía la singularidad y la potencia vocal de los personajes Juan Volado y el maestro Binoche.

Tras apagarse las luces de la última función, la atmósfera estaba permeada por la energía de la actriz. El público inundó de aplausos el lugar. El rostro de las personas se sostuvo en una especie de placer, mientras que el rostro de Adriana Duch denotó alegría y nostalgia. La actriz hizo un agradecimiento a la memoria de su maestro y al público. Así culminó el acontecimiento escénico, mientras los aplausos continuaban.

Ficha técnica

Dramaturgia, dirección y actuación: Adriana Duch.

Producción: Teatro de la Idea Clara.

Temporada: 27 de abril – 5 de mayo de 2024.

Foro de la Nave. Rancho 2 y 2, Rancho Viejo, Veracruz

Fuentes consultadas

Duch, Adriana. (2013). El camino de Jean-Marie Binoche hacia la máscara: La construcción de personajes, la construcción de un método. *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, 117, 66-88.

Fo, Dario. (1998). *Manual mínimo del actor*. Editorial Hiru.