



LA NECESIDAD DE UNA PAUSA

ENSAYOS SOBRE

EL ESTADO

ACTUAL DE LAS

ARTES ESCÉNICAS

Y LA MÚSICA

EN MÉXICO

Este concurso surgió como una propuesta para aprovechar la pausa obligada por COVID-19 y abrir un espacio de análisis y reflexión en torno a la compleja realidad de las artes escénicas. Ante la urgencia de la situación actual, nos dimos a la tarea de abrir un espacio para todas las voces críticas interesadas en proponer formas de comprensión y de mejora en las distintas disciplinas.

La iniciativa organizada por las Direcciones de Danza, Teatro, Dirección General de Música y la Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro, tuvo una respuesta favorable, ya que, se recibieron 49 ensayos abordando diversos temas como: prácticas culturales, sostenibilidad, inclusión, públicos, formación artística, entre otros.

El jurado, compuesto por Marcela Sánchez Mota, Manuel Rocha Iturbide y Rafael Mondragón, seleccionó los 12 ensayos con base en criterios tales como: relevancia, pertinencia y profundidad.

Prólogo

La necesidad de una pausa y el tiempo de la crítica en México

Rafael Mondragón Velázquez

Introducción

La necesidad de una pausa

Mariana Gándara

Cartografía de las artes escénicas contemporáneas en México: política de los espacios emancipados

Verónica Alvarado Hernández Rojas

Artes escénicas

Gracia / Abyección | Aporía / Aparición

O la reivindicación de la lejanía forzada en el teatro ante el incesante reto de superar la angustia

Alejandro Flores Valencia

Teatro

Infraestructura teatral y desigualdad social:

la necesidad de fomentar el teatro en las comunidades pobres y marginadas del país

David Juárez Castillo

Artes teatrales

Música en escena, subversión desde la tradición en *Bajo Tierra, El pescador y la petenera, Malpaís y El asesino entre nosotros*

Arizbell Morel Díaz

Música y teatro

V **Tocar fondo: las artes escénicas en tiempos de la 4T**
David Olguín
Artes escénicas

VI **Atisbo de la danza periférica en la Ciudad de México**
Marcela Ponce Valadez
Danza

VII **Un huracán es un caleidoscopio del hombre en tiempo: reflexiones en torno a los días con los que nos ha correspondido dialogar**
Salomé Ricalde Aranda
Artes escénicas

VIII **Estado de *shock***
Tania Chirino
Artes escénicas

IX **Música excepcional. Propuestas y reflexiones en torno a las músicas creativas y lo ritual**
Rogelio Sosa
Música

X **Hacia una utopía teatral: la juventud mexicana frente al retorno de los dioses**
Ángel Antonio Trejo García
Artes escénicas

XI **El teatro como una pausa infinita**
Sergio Adrián Tronco
Teatro

XII **¿Y por qué no se le envía a un teatro para salvarle la vida? –Sobre el arte de fundar Teatros como territorios autónomos–**
Alberto Villarreal
Teatro

Prólogo

La necesidad de una pausa y el tiempo de la crítica en México

Rafael Mondragón Velázquez

Una pausa en el tiempo

En la extraordinaria carta abierta que escribió desde la cárcel de Birmingham el maestro de la desobediencia civil, Martin Luther King, dijo que era necesario que aprendiéramos a utilizar el tiempo de modo creador. El tiempo de la violencia es un tiempo que normaliza lo inhumano. Nos acostumbra a vivir como “normales” un conjunto de prácticas, discursos y rituales que ayudan a que esa violencia pueda ser reproducida en el espacio social. Sin embargo, en medio del tiempo de la violencia, a veces, se hace posible la apertura de otro tiempo. Es el tiempo de la crisis que desnormaliza lo normalizado e invita a mirarnos a nosotros mismos, a los demás y al mundo de manera nueva; invita a la apertura de un lenguaje nuevo y a la revalorización de los saberes construidos en experiencias del pasado.

El despliegue mundial del virus Covid-19 puso ante nosotros de nuevo la experiencia constitutiva de nuestra vulnerabilidad. De marzo a ahora, muchos de nosotros estamos comprometidos en un trabajo de duelo respecto de los rituales cotidianos que llenaban nuestra vida. Ellos también fueron desnormalizados y hoy los comenzamos pensar. La pandemia significó también un transitar forzoso por la experiencia de lo irremediable, que según Bifo ha caracterizado los últimos tiempos y que puede sintetizarse en imágenes como el incendio forestal de Australia en 2020 y los incendios en la Amazonía de 2019. Junto a la reciente pandemia, estos incendios marcan la caducidad de la política como proyecto moderno, es decir, la caducidad de la idea de que podemos constituirnos en sujetos capaces de incidir en la historia y transformar

nuestras condiciones de vida. De allí la omnipresencia de la angustia, el terror y el miedo, afectos construidos por la especie humana como mecanismos que ayudaban a prepararse ante posibles peligros, pero que ahora, cuando el peligro está en todos lados y en ninguno, se despliegan ominosamente coloreando los rincones cotidianos de la vida.

En ese contexto, durante 2020 atestiguamos formas especialmente intensas de deseos de encuentro. El ruido de las redes sociales y la crisis de las grandes instituciones de la vida social, (el trabajo, la educación y el esparcimiento) tuvo, como contrapartida, un regreso al horizonte de lo íntimo. El mundo redujo su escala al tamaño de la propia casa (y a veces, para aquellos que salían más, del propio barrio y la propia calle). La intimidad se volvió un espacio profundo e intenso, como si en la casa de cada uno de nosotros hubiera crecido un bosque. Se trató también de un deseo de construir encuentros de persona a persona, de deseo a deseo y de subjetividad a subjetividad. Al mismo tiempo que las autoridades sanitarias repetían el “quédate en casa”, se prohibían los encuentros y reuniones masivas que dan sentido a las artes vivas y en los centros comerciales y estaciones de transporte público se ponían grabaciones sobre la necesidad de guardar silencio, caminar solitario y limitar al máximo el contacto con los otros, una miríada de personas comenzó a reflexionar sobre el sentido de la presencia y la posibilidad del encuentro y a experimentar, en las condiciones que cada quien tenía, para construir encuentros significativos donde el pensamiento se hiciera de nuevo posible. En esos encuentros y las reflexiones que suscitaron se dibuja el contorno de una nueva politicidad, distinta de esa de la que hoy nos despedimos en estos tiempos de fin de una época.

La convocatoria “La necesidad de una pausa” fue uno de los lugares privilegiados donde la comunidad de las artes vivas de México trató de construir un encuentro que permitiera transitar acompañados por la experiencia de lo irremediable. Hoy estamos en un tiempo de crisis y la convocatoria de este premio toma a esa crisis como una oportunidad. No intenta romantizar la crisis, pero sí construye una invitación a partir de ella para crear espacios de encuentro mediados por el pensamiento que permitan ir más allá de los prejuicios y certezas aprendidas en las comunidades de la danza, la música y el teatro. Es una convocatoria necesaria y pertinente porque hace falta construir una reflexión crítica, profunda e informada que trascienda la opinión y la queja superficial que inunda las redes sociales; una reflexión que vaya más allá de la

repetición de prejuicios y certezas aprendidas sobre lo que es el oficio artístico, sobre el sistema de las artes y sobre México y el mundo.

Aquellos que seguimos el desarrollo de la convocatoria nos preguntamos si habría tiempo para pensar. Frente al deseo de protegernos de lo irremediable repitiendo las quejas de siempre, lo que siempre hemos creído saber de nosotros mismos, los demás y el mundo; frente a la repetición cómoda de verdades ya descubiertas que se erigen como consuelo triste ante la crisis del mundo del arte, “La necesidad de una pausa” se propuso como un espacio para la creatividad y el pensamiento auténtico y flexible, para la elaboración de un diagnóstico de lo que ha sido el trabajo intelectual para la comunidad de las artes vivas, para el ensayo de un recuento de problemas y la elaboración de un posible horizonte de futuro.

La participación en esta convocatoria también permitió una oportunidad para elaborar colectivamente la rabia, la indignación, la duda, el miedo y la tristeza. No hay duda de que hoy el mundo atraviesa por una de las crisis económicas más grandes de la edad moderna. ¿Por qué habría de ser diferente para los artistas? Ellos también son trabajadores. Oficios como el de músico, actor o bailarín, que ya atravesaban por una crisis dada la creciente precarización y la enorme dificultad de subsistir al margen de los apoyos estatales, entraron en entredicho aún mayor mientras se cancelaban funciones y sus practicantes se veían obligados a repensar las funciones, la pertinencia y el sentido de su propio trabajo. En ese contexto, una invitación como la de esta convocatoria probablemente provocó que muchos enarcaran las cejas: ¿valía la pena detenerse en un momento en que el trabajo escaseaba y dedicar un momento a pensar? Yo creo que sí y que cuando se abre el tiempo de la crisis es menester construir, dentro de él, un tiempo propio. Los ensayos aquí recogidos ensayan, cada uno, su propia respuesta.

Lo atípico y el asombro

Muchos de estos autores elaboran el recuento de los problemas de sus disciplinas a partir de un artificio biográfico. Explicar qué es el teatro pasa por contarle a un lector imaginario y añorado quién es la persona que escribe, cuál es su trayectoria. Es un deseo de contar la historia, que es al tiempo mi propia historia. En esos textos más confesionales late una cierta voluntad de transmitir, que es especialmente clara en los autores de generaciones más viejas que están empeñados en la construcción de puentes intergeneracionales que permitan salir de los *ghettos* que en los últimos tiempos

separan a los más jóvenes del resto de las generaciones. Hubo muchos ensayos que respondieron a esta convocatoria desde esa perspectiva y que, finalmente, no pudieron ser elegidos porque el artificio autobiográfico era tan claro que se volvía muy fácil averiguar el nombre del autor de los textos, con lo que se rompía involuntariamente el requisito de anonimato necesario para que los jurados juzgaran con imparcialidad.

El relato de esas trayectorias encarna en contextos vitales discusiones poéticas de distinto cuño. En algunos casos se trata de explicar el sentido de un cierto devenir de las artes en el contexto nacional y de construir una perspectiva histórica sobre la crisis presente. En otros hay una reivindicación de lo más antiguo, lo más tradicional, que es también lo más propio. Otros textos dan testimonio de la apertura hacia poéticas experimentales y representan un ajuste de cuentas con la historia política y social de México al tiempo que con las estéticas dominantes del campo. Otros más, especialmente valiosos, retratan el devenir del arte en la vida cotidiana, afuera del campo de las artes instituidas. Sus autores y autoras han abjurado, de diversas maneras, de la pulsión de “hacer carrera”, conseguir becas y premios y han preferido la construcción de un estilo artístico en clave menor profundamente conectado con la vida cotidiana de las periferias del país.

De esa forma, los ensayos presentados en esta convocatoria construyen un diagnóstico colectivo de la situación de las artes vivas en nuestro país, al tiempo que funcionan como manifiestos que tratan de regresar a lo fundamental de la experiencia creadora. En el abanico recién aludido están presentes las distintas opciones estéticas de nuestro momento. Están presentes las inquietudes y rebeldías de los más jóvenes, sus reivindicaciones políticas y sociales, sus experimentaciones formales y su búsqueda de un lenguaje. Es justo decir también que algunos de los textos reproducen los lugares comunes en que nuestra comunidad se encuentra atrapada. Sin embargo, también es importante señalar que la mayor parte de estos textos participa, de maneras diversas, del deseo de pensar con autenticidad, lo que quiere decir ir más allá de las identidades asumidas en el campo del arte. Ello se vincula con la necesidad de construir una voz propia: de devenir autor, autora, de hacerse cargo de la propia voz en cuanto voz creadora, de comprometerse con la escritura y con la tarea del pensar más allá de la defensa interesada de poéticas parciales. En ese sentido, los textos aquí antologados también pueden leerse como un recuento de descubrimientos atípicos y como una búsqueda de elaborar el asombro ante un continente ignorado que se presumía conocido.

La conquista de una voz

La historia de las artes en México durante el siglo XX se diferencia respecto del resto de América Latina por la existencia de un Estado fuerte que supo ofrecer un marco institucional que permitiera la profesionalización de las funciones artísticas, así como una cierta autonomía relativa del campo de las artes respecto del campo social. La existencia de estímulos, becas y premios ha permitido que muchos artistas vivan de su arte durante algunos años, al tiempo que ha provocado la eclosión paradójica de obras sin público. El sabio dominicano Pedro Henríquez Ureña fue uno de los primeros en darse cuenta de este proceso y señaló con claridad que esa construcción de un campo de las artes autónomo, iniciado en el porfirismo, sólo había podido darse en la medida en que existía una fuerte intervención estatal que encerraba a los artistas en su propio mundo. La tendencia iniciada por Justo Sierra continuó con José Vasconcelos y los variados patriarcas culturales de la época del Partido Revolucionario Institucional. A pesar de las quejas constantes, y de una cierta añoranza inconfesada de los apoyos de aquellos tiempos, México tiene una de las infraestructuras artísticas más abundantes de nuestro continente y en pocos lugares de América Latina hay tal cantidad de apoyos, becas y premios. También es cierto que, por eso, cuando un artista no recibe un apoyo, muchas veces tiene más problemas para construir un proyecto propio que lo que ocurriría con sus colegas de Guatemala, Argentina o Cuba.

Esta separación artificialmente inducida entre el campo de las artes y otros campos también se vincula con las dificultades de muchos artistas para arribar a la palabra escrita y al prejuicio constante hacia lo que muchas veces es demonizado como “escritura académica”. En demasiados espacios de formación artística aún sigue presente la idea de un romanticismo mal entendido, de que la investigación y el estudio no son para los genios auténticos, de que la creación es algo irracional e irreductible al análisis consciente y de que aquellos que se dedican a escribir y pensar las artes no son sino artistas fracasados que viven parasitariamente de los genios auténticos. Sin embargo, ya Ángel Rama señalaba en los años setenta que la crítica es una función del acto creador, que lo completa y le ayuda a clarificar sus alcances. La práctica artística de la segunda mitad del siglo XX ha reivindicado un nexo entre investigación y creación donde el artista es investigador de su propia práctica, al tiempo que investigador del mundo en que vive. Jorge Dubatti ha contado que la reforma de las universidades

después del fin de las dictaduras en el Cono Sur llevó a una rica discusión sobre el tema que, por ejemplo, hizo que los integrantes de la comunidad argentina de las artes reivindicaran ante CONICET la existencia de formas de investigar que son consustanciales a nuestra circunstancia histórica: la del artista investigador, el investigador artista, el investigador participativo que colabora en procesos de creación y la de la asociación entre artistas e investigadores.

Todos estos temas siguen remitiendo a un tema pendiente en México, en donde el miedo disfrazado de desprecio hacia la escritura, de buena parte de la comunidad de las artes, va de la mano de la existencia de estructuras coloniales difíciles de desterrar en buena parte de nuestras universidades, en donde sigue siendo común que extraordinarios creadores se vean humillados por sus pares academicistas por no dominar protocolos de investigación trasplantados de contextos diferentes al nuestro y que no necesariamente se corresponden con lo que para un creador significa pensar críticamente su práctica.

En ese contexto, la convocatoria de “La necesidad de una pausa” es especialmente valiosa, pues invita a revertir esta situación y a conquistar colectivamente la escritura como espacio del pensar, una escritura inteligente y lúdica capaz de remontar esa separación artificial entre investigación y creación para dar cuenta de las problemáticas que hoy son especialmente urgentes.

Los textos aquí antologados participan de distinta manera de esta situación: algunos de ellos están escritos en un estilo más propiamente académico y muestran cómo esas perspectivas permiten la construcción de un conocimiento legítimo y pertinente para repensar la situación de nuestra comunidad. Otros integran procedimientos del mundo universitario para construir, a partir de ellos, textos experimentales con aliento poético, fuerza teórica o voluntad autoficcional. Otros más son representantes de esa investigación no escolarizada y hecha por artistas que conforma mucho de lo mejor de nuestra crítica, nuestra teoría y nuestra historiografía. Otros más, en fin, representan maneras diversas de intentar la apropiación de un legado textual, un procedimiento teórico, un gesto de escritura de algún autor antiguo o moderno. En este aspecto, como en otros, habría valido la pena incluir más textos que los aquí seleccionados.

Y sin embargo, los textos aquí seleccionados logran dar cuenta de una ecología de saberes: muestran que no hay una sola forma de pensar, investigar o historiar el presente de las artes en México y que esas formas diversas tienen su ámbito de legitimidad,

por lo que deben ser elaboradas con rigurosidad y sentido crítico en un marco común donde cada una de ellas pueda aprender de las demás. Ello debería llevar a repensar de forma más amplia el lugar que las artes juegan en nuestras universidades, así como a plantear el vínculo entre docencia, creación e investigación en términos más productivos.

Introducción

La necesidad de una pausa

Las artes escénicas y la música en nuestro país viven en un estado de continua urgencia. Ya sea por las condiciones de precariedad en que se da su producción o por el ritmo implacable de su carácter convivial, las personas dedicadas a la música, al teatro y a la danza en México pocas veces cuentan con el tiempo que les permita pensar a profundidad su práctica, la relación con su contexto, sus tensiones y consecuencias.

Si bien toda experiencia artística es productora de saberes, la posibilidad de generar insumos teóricos que recojan el conocimiento empírico queda, en la mayoría de los casos, relegado a los ámbitos académicos. Paradójicamente es allí donde la distancia entre la práctica y la teoría pareciera ensancharse, más aún cuando a menudo se asumen como polos opuestos y enfrentados entre sí.

La llegada del Coronavirus SARS-CoV-2 a México vaticinaba una experiencia similar a la que veíamos ocurrir en los países por donde el novel coronavirus se hacía presente: a su paso los espacios de reunión pública cerraban sus puertas y con ello las artes escénicas y la música quedaban reducidas al consumo de contenidos en múltiples dispositivos, aquellos que con su brillo iluminaban los hogares de un planeta enfrentado a una pandemia sin precedentes.

Desde la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México consideramos entonces no sólo necesario sino imperante, el aprovechar este momento inédito. Plantear proyectos que nos permitieran ir más allá de la espera. La convocatoria que dio pie a esta publicación es uno de ellos, “La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México”, se propuso como un concurso

que diera cauce a la sensación de suspensión que se percibía al inicio de la pandemia.

Más adelante podremos debatir si tal pausa realmente existió, pero por ahora carecemos de la perspectiva histórica para juzgarlo y en cambio, lo que sí tenemos es una colección con los doce ensayos ganadores, que con su pluma conforman un testimonio del pensamiento que la música, la danza y el teatro de este país producen, aún bajo los embates de una emergencia sanitaria o mejor dicho, a pesar de la misma y gracias a ella.

Del medio centenar de textos recibidos, esta docena de escritos significan la posibilidad de, en medio del caos y la urgencia, encontrar un remanso donde escuchar la propia voz y, más importante aún, la de las demás personas que conforman los gremios que en estas páginas se dan cita.

Para las instituciones que dieron pie a este concurso la conclusión está clara: necesitamos más paréntesis que nos permitan asentar los saberes, más proyectos que produzcan miradas interdisciplinarias, más posibilidades para dar a conocer la escritura de la música y las artes escénicas mexicanas. Estos ensayos conforman, además del retrato de un tiempo convulso, una declaración de principios. Su diversidad confirma la hipótesis de las direcciones de Teatro UNAM, Danza UNAM, Música UNAM y la Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro: que existe una terrible necesidad por detenerse y en esa exhalación permitirnos pensar juntos.

Mariana Gándara
Coordinadora Ejecutiva
Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro

Ensayos seleccionados

ÍNDICE | 14

Cartografía de las artes escénicas contemporáneas en México: política de los espacios emancipados

Por Verónica Alvarado Hernández Rojas

Artes escénicas

“El espacio es un hecho social, un factor social y una instancia social <...> el espacio es una forma durable, que no se deshace paralelamente al cambio de los procesos; al contrario, algunos procesos se adaptan a las formas preexistentes mientras que otros crean nuevas para insertarse en ellas”.

SANTOS M, *Por una geografía nueva*.

Cartografiar las artes escénicas contemporáneas en México

Partiendo de un análisis historiográfico de finales de la década de los noventa a la actualidad, tomando como telón de fondo la importancia que representaron para la escena contemporánea compañías como La comuna, Teatro Ojo, Teatro Línea de Sombra y Lagartijas tiradas al sol, entre muchas otras compañías y analizando su trabajo desde un punto de vista estético-político, podemos mirar la ruptura de los dispositivos establecidos, la liminalidad intrínseca en sus prácticas generando una espacialidad otra y una emancipación estética. El antecedente provenía de los teatros políticos latinoamericanos de los años setenta que ya tenían un largo aliento en la historia de las artes escénicas. Lo mencionado también tiene sus referentes historiográficos para la danza.

Conocemos por diversas fuentes el relato histórico del proceso de las artes escénicas en México de finales de los noventa a la actualidad. ¿Qué fue lo que posibilitó las transiciones o desplazamientos de lo convencional a lo alternativo? David Olguín cita a

Rodolfo Obregón dejando clara esa transición a nuevas formas de constituir la escena contemporánea:

Se percibe (en el teatro mundial) la corriente subterránea de otra línea que pone en crisis a la gran institución teatral del siglo que se ha ido (...) esta corriente performativa aspira a generar una nueva forma artística entre las artes visuales y las artes de la escena; tal y como unos veinte años antes la mima corpórea intentó abrirse camino entre el teatro y la danza (y que) responde desde luego a una intensa lectura de la realidad contemporánea, a una escucha de las necesidades expresadas espontáneamente con insistencia en el terreno de lo social y recogidas de modo propositivo en otros campos del quehacer humano y artístico, y al replanteamiento de estrategias escénicas (entre ellas la presencia de lo real) capaces de desentumecer la conciencia de un espectador saturado de ficciones y representaciones propias de la sociedad del espectáculo, incluidas aquellas “basadas en hechos reales”.

En el fondo la gran aportación de esta corriente (...) estriba –a mi entender– en el rescate del acontecimiento que constituye la esencia de las artes vivas y el énfasis en la experiencia sensible, intelectual, anímica que este produce en quienes lo atestiguan.¹

Si mirásemos con lupa las transiciones de la realidad escénica contemporánea, su genealogía, los tipos de espacios que generan, sus lugares y territorios, sus transformaciones, así como las discusiones que se producen en su quehacer, podríamos cartografiar las artes escénicas en la actualidad² y cómo cumplen con la

¹ Rubén Ortiz, *Fuera de escena: Teatro politizado y políticas del teatro mexicano*, (México: Mala letra, 2013), 11.

² Un trabajo arduo de rastreo –más que histórico– arqueológico y genealógico de dichos momentos y coyunturas. Implica también ir a los protagonistas, lugares, agrupaciones, espacios y territorios. Esto implica realizar también una revisión de la historia de las artes escénicas en México durante las décadas mencionadas en diversos textos de Rubén Ortiz, entre otros el de “La actoralidad en nuestro teatro. Una revisión de las maneras de concebir la actuación en México” en *Fuera de escena: Teatro politizado y políticas del teatro mexicano*, (México: Mala letra, 2013). Del mismo autor serán imprescindibles textos como: *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, (México: CONACULTA INBA /CITRU, 2015), su ensayo “Problemáticas contemporáneas de la puesta en escena”, en *La puesta en escena y el espacio teatral*, (México: Universidad Autónoma de Chihuahua / Ficticia, 2018) compilado por Roberto Ransom y Raúl Valles. De David Olguín, *20 años de dramaturgia. Jóvenes creadores del FONCA*,

condición de rompimiento de dispositivos escénicos convencionales traducidos en estéticas liminales y emancipatorias.

Encontramos muchos trabajos ya realizados por los especialistas en la materia, generar una síntesis de estos trabajos serviría para comprender orígenes, transiciones y mutaciones sobre las artes escénicas contemporáneas en México. Como señala Diéguez, hacia finales de los noventa el teatro latinoamericano transitó a escrituras más visuales en torno a la plástica, el accionismo y el instalacionismo, debido a sus cuestionamientos conceptuales acerca de los creadores, el propio concepto de arte y los contextos.³

Para entender las nuevas escrituras y ópticas escénicas y a las agrupaciones mismas como el lugar de las transformaciones de las prácticas escénicas en México, de finales de los años noventa hasta ahora, es necesario comprender la historia de las propias agrupaciones en sus territorios específicos.

Como mencionan Dubatti⁴ y Diéguez⁵, no hay manera de estudiar procesos escénicos si no se va al lugar de la materialidad en transformación. Es necesario el contacto con los creadores, dialogar sobre sus formas de pensarse y reflexionarse a sí mismos. Estar en, con, para y desde el acontecimiento.

El modo visible en el que las escenas contemporáneas se han configurado se relaciona con lo que Ileana Diéguez nombra “escenarios liminales”⁶, en las que se hibridan danza, teatro performante, medios tecnológicos, la transformación misma de los actores,

(México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010). Del mismo autor, David Olguín, (coord.) *Un siglo de teatro en México*. (México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. De Fernando de Ita, (coord.) *Teatro mexicano contemporáneo* Antología. (Madrid: Centro de Documentación Teatral / Sociedad Estatal Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica, 1991).

³ Ileana Diéguez, “Escenarios liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro)”, *Artea. Investigación y creación escénica*, http://artesesencenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf (Consultado el 13 de diciembre de 2018).

⁴ “Apuntes 11. Jorge Dubatti - El teatro como acontecimiento”, video de YouTube, 14:27, publicado por “FHAYCS Audiovisuales” 29 de agosto de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=5DaY_NTWDxE.

⁵ Ileana Diéguez, *Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*, (México: Paso de Gato, 2014), 19.

⁶ Diéguez traslada al arte el concepto de lo *liminal*, fundado por Víctor Turner en la antropología cultural. Para el análisis de lo liminal véase el texto *Escenarios liminales. Teatralidades, performances, política* de Ileana Diéguez, así como toda la discusión en torno a la *hibridación* (Canclini), *El arte relacional* (Borriaud) y otras nociones que se vinculan a la *liminalidad*, como lo convivial (Dubatti).

dramaturgos, coreógrafos o bailarines en otra cosa que lo que los ha definido históricamente de manera convencional. Todas estas transformaciones han producido modos innovadores de producir la escena contemporánea transformando los espacios artísticos de modo radical.

Algunos cuestionamientos: ¿sabemos qué están haciendo las agrupaciones, compañías y artistas investigadores de las artes escénicas contemporáneas en México? ¿Es central para el buen desarrollo de las artes escénicas contemporáneas el apoyo a la investigación de sus propias prácticas estético-artísticas? ¿Cómo apoyar el estudio de los nuevos vocabularios, discursos y los cruces entre teoría y prácticas estético-artísticas de las artes escénicas?

Sensibilización y visibilización Artes del Cuerpo.

Resignificación de las corporalidades colectivas

En torno a las artes del cuerpo y desde el despegue de las vanguardias artísticas, y en general durante todo el siglo XX, las transformaciones en las artes escénicas tienen su complejo y específico devenir que ha generado cambios muy profundos respecto al pensamiento sobre los propios significados del cuerpo y la sensibilidad, pero también respecto a las prácticas artísticas concretas.

Se trata de devenires de transformación en el orden del cuerpo y de los espacios-lugares que se generan contra los espacios y saberes hegemónicos.

Hablando desde una estética-política de los cuerpos, el cuerpo se ha transformado en un entramado político generando espacialidades sensibles específicas. Así, se ha redefinido lo político en las artes escénicas contemporáneas. ¿En qué sentido? Las artes escénicas han vinculado sus prácticas escénicas con nuevas maneras de concebir el cuerpo y la sensibilidad y su relación con los espacios. Esto genera un espacialidad política.

Muchas experiencias escénicas contemporáneas cuestionan las visiones convencionales del teatro y la danza, rompiendo con la idea de dramaturgia, de director, actores o actrices, coreógrafos, vestuario, escenografía, etcétera. Se cuestiona la idea hegemónica y vertical del teatro y la danza, la que se enseña formalmente aún en muchas escuelas. Estas nuevas experiencias escénicas disputan el significado de temas como la representación, la creación, el lenguaje y el cuerpo. En este sentido, generan un espacio político, al litigar y cuestionarse sobre sus propias prácticas.

Para pensar las artes del cuerpo parto de la idea de Rancière acerca del arte como repartición del mundo sensible común que interviene en la distribución de imágenes, lugares, cuerpos, tiempos. Lo que deja claro Rancière es que el arte no es político porque sus manifestaciones refieran temas de protesta social, lucha social, activismo de cualquier índole, el arte es político porque produce un tiempo, espacio, lugar donde se pone en juego “algo”, donde se construye el espacio mismo a través de la práctica artística. Hay incluso obras cuyo fin dice ser político y no se genera la construcción política de la espacio–temporalidad, porque no se logra generar un espacio común. Las artes escénicas en la actualidad plantean experiencias escénicas desde la comunidad, parten de la vida misma y sus acontecimientos, los cuerpos son acontecimiento, son procesos de la sociedad de la que son parte. Pertenecen a una división social de lo sensible.

Muchas experiencias escénicas contemporáneas se producen en el espacio comunitario, donde *toman parte los que no tenían parte* de la comunidad “artística”: niños, amas de casa, trabajadores. Forman parte de la escena llevando a cabo ellos mismos sus procesos creativos a partir de temas como la conservación de la memoria, la violencia, la libertad o el cuerpo.

Ejemplos contemporáneos entre muchos otros: *La Comedia Humana* que transforma los espacios públicos en espacios comunes, la memoria se torna lugar central del espacio comunitario, lo que hace converger historias y vidas. Así, lo real inunda la escena, recobra fuerza, es reapropiado. El encuentro, reorganización y reconocimiento de los cuerpos entre sí se torna fundamental.

Teatro Línea de Sombra genera nuevas formas de entender la creatividad, la estructura dramática, la relación cuerpo-mente de los personajes, se replantea ¿qué es un actor o actriz? Miran la escena como un laboratorio en el que la discusión de las propias prácticas genera nuevas corporalidades, símbolos y, sobre todo, se centra en cómo la realidad irrumpe en el teatro. Realidades que toman forma a través de contextos como la violencia, la comunidad, los lugares; donde lo particular, lo fragmentario de lo cotidiano y los microrrelatos se vuelven centrales.

Lagartijas tiradas al sol produce una escena contemporánea rompiendo las jerarquías teatrales verticales, experimentando en lo colectivo, donde el interés central es la sociedad misma, su contexto y las preocupaciones cotidianas. El presente es central para el trabajo del colectivo que realiza investigaciones autobiográficas, documentales y recaba historias –en plural– de la sociedad

mexicana, generando reflexiones escénicas a partir de historias específicas, que toman diferentes rumbos.

Los protagonistas de la escena en la *Compañía Teatral Cempoa* son los miembros de la comunidad tomando parte de la experiencia artística, dando lugar a una experiencia política en tanto *los que no tienen parte toman parte* y cuando los que no tienen tiempo *toman tiempo*. Además, dado que los protagonistas son de la comunidad, posibilitan la resignificación de su entorno. La experiencia estética de la compañía no sigue paradigmas artísticos, formas artísticas preestablecidas, estándares o cánones de emocionalidades.

Las artes del cuerpo son políticas porque sus prácticas y manifestaciones perturban la división sensible y la reconfiguran cuestionándola. Así, el arte y la política no son realidades distintas,⁷ arte y política son uno a la vez.

La contemporaneidad en las artes exige el esfuerzo de pensar las interconexiones de modos de vida, de discurso y de comunidad en torno al arte. Pensar dichas interconexiones y articulaciones es pensar a la vez la división de lo sensible y esto incluye a los cuerpos. Es el reparto de lo sensible aquello que determina una política de la experiencia común. El teatro y la escritura son lugares en los que se distribuye lo sensible, en el teatro por ejemplo, el escenario perturba el mundo de las divisiones sensibles.

La división de lo sensible se da ahí, en la superficie de los signos; en el desdoblamiento del movimiento en el teatro, es decir, el movimiento de los simulacros de escena y el movimiento auténtico, propio de los cuerpos comunitarios; y el ritmo del coro danzante. Estas tres formas de dividir lo sensible nos hablan del modo en que una comunidad o colectivo social crea sentidos, desde el lugar de la partición de lo sensible, irrumpiendo en ese orden de dominación para transformarlo.

Así, las artes del cuerpo, son políticas en sí mismas cuando producen un espacio-temporalidad cuestionando la anterior. Las artes ponen en común los disentimientos. Interrumpen las coordenadas de la “normalidad” instituida, cuestionan la división sensible.

No siempre se construye un espacio de litigio donde se muestra la distorsión, pues si se permanece en los consensos dictados por la racionalidad instituida y se siguen sus designios no hay política. No hay arte si la poesía, la música, la danza, y todo el cúmulo de nuevas maneras de hacer arte, son realizadas a partir de los

⁷ Jaques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 20.

consensos dictados por el orden de dominación, siguiendo las reglas marcadas sin cuestionarlas, sin generar o fundar un espacio común en el que se litigue su propio quehacer.

Las artes escénicas, en sus muy diferentes procesos creativos, innovan en temas como la horizontalidad entre los participantes, no hay el que sabe más o menos, o sienta más o menos, solo se deviene vida en cada acontecimiento y convivio. Se trata de la vida misma, de lo común y lo diferente que nos vincula o desvincula en un espacio al que significan de diversas maneras.

Algunas cuestiones: ¿las instituciones que poseen un vínculo con las artes escénicas han visibilizado y acompañado las nuevas sensibilidades y espacialidades que se han generado en este campo desde hace décadas? ¿Desde cuándo hubo que hacer un alto para transformar discursos, programas o maneras de ser de las artes escénicas en lo institucional?

Saber y poder en los dispositivos de la escena

Aludiendo al entramado entre discurso, saber y poder en las artes escénicas, las formaciones discursivas responden a categorías como qué es ser actor, qué es ser director, bailarín o coreógrafo, qué es ser artista. Esto produce efectos directos en los cuerpos, configurando a los sujetos de dichas prácticas en sujetos bien definidos detentando un tipo de saber construido a través de las condiciones históricas. ¿De dónde la procedencia o emergencia de dicho dispositivo? La respuesta implicaría generar una arqueología-genealogía de las prácticas escénicas, lo que implicaría como señala Foucault, encontrar la articulación entre cuerpo e historia en este ámbito. ¿Cuál fue el estado de fuerzas, las luchas olvidadas en esta construcción? ¿Qué fue lo que generó e hizo aparecer una trama de las artes escénicas donde el saber funciona de ciertas maneras y no de otras? ¿Qué implica epistémicamente la dimensión discursiva en la que se hallan inmersas las artes escénicas? Cómo se instituyó la verdad de estos elementos, “verdad” en el sentido que señala Foucault: “el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso y se ligan a lo verdadero efectos políticos de poder”.⁸

Salta a la vista, dadas las maneras de generar la escena contemporánea, que estas cuestionan las formas inteligibles del ejercicio

⁸ Michel Foucault, *Estrategias de poder. Obras esenciales, volumen II* (Barcelona: Paidós, 1999), 54.

del poder que atraviesan las prácticas tanto en las instituciones educativas artísticas como en muchos otros espacios.

Algunas de las agrupaciones contemporáneas generan, mediante sus innovadoras prácticas escénicas, una indagación y una resistencia ante el entramado de interacciones o lucha de fuerzas que se han racionalizado históricamente en las prácticas escénicas y que han configurado la “verdad” en las artes escénicas. Como menciona Foucault:

La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general de la verdad”: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos.⁹

Muchos artistas que trabajan estos temas analizan el tema del archivo en sentido foucaultiano para temas diversos, pero también para intentar comprender la construcción de subjetividad en torno a los cuerpos tecnificados y disciplinados respecto a las artes escénicas, donde se manifiesta el poder en la sujeción a discursos sobre la corporalidad, selectividad de cuerpos, adecuación de cuerpos. Este ejercicio del poder se ve acotado por el control de las instituciones artístico educativas.

Algunas cuestiones: ¿existe un espacio para la autorreflexión en torno a las prácticas estético-artísticas de las artes escénicas? ¿Se sigue creyendo que la autoevaluación de las prácticas artísticas con criterios tradicionales arroja resultados certeros? ¿No será que de este tema depende en mucho la forma de asignar recursos, tanto de manera interna como de manera externa en las instituciones? ¿Por qué seguir concibiendo al artista investigador como mero sujeto de becas, apoyos y demás dádivas que, por lo general –dadas las normativas a los que estas becas o apoyos están sujetas–, terminan por aniquilar parte o toda la autonomía del artista y los procesos artísticos? ¿No será que deberíamos de comenzar por transformar la forma de concebir al artista? ¿Por qué una beca o apoyo se torna el, o uno de los pocos lugares, de reconocimiento de los artistas?

⁹ Michel Foucault, *Microfísica del Poder* (Madrid: La Piqueta, 1992), 187.

Liminalidades y espacios otros de las artes escénicas

Analizar el arte actual conlleva un detallado trabajo dadas sus múltiples *maneras de hacerse* y sus maneras de *ser sensible*. Como señala Diéguez el arte actual se convierte en un desafío para las miradas ortodoxas (Diéguez, 2014, 22). Entre otros elementos a analizar encontramos la condición de lo liminal, que se relaciona con las maneras de hacerse sensible del arte actual, lo liminal se relaciona con la condición de hibridación, de lo fronterizo, de la contaminación, alude a lo transitorio, procesual e inconcluso.

Hablar de una política-estética involucra la relación de los fenómenos artísticos con los entornos sociales. El arte es vida y la vida es liminal. Hay cruces, diálogos, mutaciones y contaminaciones. La vida social no es pura ni abstracta. La vida no es mera forma ni concepto. El arte irrumpe en conceptos, destroza jerarquías. Como Diéguez menciona sobre la figura del “ente liminal”:

Me interesa como expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública; así como también pudiera señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas.¹⁰

Diversas manifestaciones escénicas nos muestran cómo se combina la danza, la poesía, el teatro, la intervención, la instalación, la performance, en una especie de arquitectónica. Estas disciplinas no se pueden entender en el trabajo escénico de diversas obras de forma aislada porque pierden el sentido y se reduciría su significado.

Lo liminal atañe a lo complejo. Es esto lo que permite a la vez generar modos de ser y de pensar en los bordes, cuestionando a las jerarquías instituidas por el orden dominante, es esto lo que rompe estructuras estatizantes o formalizantes.

Muchas veces ya no se trata de actores ni bailarines sino de co-creadores, performers de la vida en acción. Si bien existen diversas maneras de abordar la escena, en muchos casos en las experimentaciones escénicas no parten de la formalidad de un texto previo, sino de lo que Diéguez entiende como “condensaciones de

¹⁰ Ileana Diéguez, *Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*. (México: Paso de Gato, 2014), 42.

experiencias”, un procesamiento poético de pensamientos, palabras, sensaciones, vivencias, etcétera.

Así, la liminalidad es una situación, una condición y no una estrategia o herramienta, se vive con y desde ella en el entramado social. Solo, como señala Bourriaud, se “transparenta lo real”. En las artes escénicas la liminalidad posibilita repensar las estructuras de poder de la violencia, su relación con los cuerpos, pone en crisis, genera mutaciones, posibilita rehacer, reconfigurar, reparar.

Los espacios de la escena contemporánea son espacios de lo político y se configuran como *espacios otros*, en el sentido foucaultiano. Es decir, espacios reales que podemos encontrar en el mundo físico, pero que contravienen lo establecido, las normas y posibilitan crear nuevos lugares con sus propias lógicas. Generar *espacios otros* en las artes escénicas, como lo han hecho ya muchas agrupaciones de artistas es también una forma de crítica a su propio campo artístico alertando acerca de que las cosas se pueden hacer y ser de otra manera.

¿Por qué en la historia de las teatralidades se eliminaron ciertos elementos o se reprimieron? ¿Qué hay de las prohibiciones de ciertas maneras de ser y hacer en este campo artístico? Esto es, en términos de Foucault, un cuestionamiento a los emplazamientos creados para gobernar y controlar un campo del saber, disciplina o ámbito específico.

Las propias manifestaciones escénicas nos muestran las posibilidades de *espacios otros*, pero estos se tornan ajenos, extraños, diferentes, inclasificables, distintos. Se configuran como *espacios otros* escapando a los lugares de poder, de saberes hegemónicos, de discursos preestablecidos.

Las artes escénicas contemporáneas se han forjado desde la fractura de lo que han sido las estructuras artísticas previas; las varían, las trastocan, las contradicen de manera constante. Las artes escénicas contemporáneas generan nuevos conocimientos, constituyen nuevas posibilidades de ser y de habitar el mundo. Los artistas son investigadores que generan conocimientos mediante sus procesos y sus obras.

Escenas liminales como espacios de emancipación

Finalmente, señalaremos que muchos de los espacios del arte, institucionales o no, pertenecen a ese reparto de lo sensible ya establecido por el poder, algunos de estos espacios son por ejemplo los que tratan de mostrar las contradicciones de la experiencia sensible

del arte, por ejemplo, el afuera-adentro, abajo-arriba, heterogéneo-propio; otros espacios se centran en educar, hacer comprender, introducir “al que no sabe”, algunos otros se erigen como aquellos que están evidenciando las formas de dominación y aquellos que buscan abolir precisamente el espacio mismo del arte, trasgrediendo la idea de espacio especializado para el arte.

Lo que generan muchas manifestaciones escénicas contemporáneas es la emancipación de una espacio-temporalidad impuesta, lo que hacen los artistas es emanciparse de las maneras de hacer arte impuestas, lo que hace el espectador ante una obra de arte o cualquier asunto cultural impuesto es también emanciparse.

Rancièrè menciona que *toda obra posee una promesa de emancipación*.¹¹ Toda obra es una emancipación en potencia. El arte, así, contiene una posibilidad de resistencia ante la dominación, salvaguardando la heterogeneidad sensible, resistiendo a la tendencia de homogeneizarla, neutralizarla y de imponerla.

Como señala Rancièrè,¹² el arte parece encontrarse en una encrucijada, entre una política estética *del devenir-vida*, es decir, donde las formas de la experiencia estética son formas de una vida diferente, buscando nuevas formas de vida común, y la política de *forma rebelde* donde hay resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida.

Es urgente y necesario recuperar la construcción de espacios políticos en general y en el arte y la cultura, en los que la división de lo sensible no pertenezca a unos y a otros no, o a unos más que a otros. Es necesario, mediante la emancipación, devolver a lo común el dominio privado para que *los de esa parte que no tienen parte*¹³ se descubran parte del espacio común.

Las artes escénicas contemporáneas logran el replanteamiento de la comunidad como espacio de liminalidad, convivio y de acontecimiento estético-político. La participación, el diálogo y los vínculos, a través de las acciones artísticas, configuran un espacio común, una politicidad regeneradora.

Algunas cuestiones: ¿será que las instituciones artístico-educativas están en el mismo tenor que las innovadoras manifestaciones? ¿Cómo hacer investigación artística desde los propios *espacios otros* de la escena contemporánea? Así como la escena

¹¹ Rancièrè, *Sobre políticas estéticas*, 29.

¹² *Ibidem*, 36.

¹³ Jaques Rancièrè, *El desacuerdo* (Argentina: Nueva Visión, 1996), 25.

se ha expandido y laborizado, ¿cómo reformular los espacios para sensibilizar y visibilizar sus modos de expansión y sus muchos hallazgos? ¿Las artes escénicas contemporáneas se encuentran necesariamente en el teatro? ¿Cómo se mueve la gestión cultural respecto a estas transformaciones? ¿Son congruentes las políticas culturales que se generan con las transformaciones estético-artísticas?

Reflexiones finales

Si bien es preciso señalar que la precariedad laboral la sufren muchos sectores de la sociedad, la de los artistas se relaciona con un aspecto ontológico, el ser mismo del artista es concebido como inessential para la sociedad. De igual manera la cultura y el arte se conciben como no indispensables aunque nunca se expresará así desde la corrección política.

La jerarquización de los saberes se ha configurado de tal modo que el arte, según esta jerarquía, “no es conocimiento” y lo que hacen los artistas tampoco es conocimiento ni investigación, por tanto, quedan en último término de importancia, negando así los modos de conocimiento generados por el arte y las múltiples maneras de investigar que sí realizan los artistas. La precariedad artístico-laboral se ve reforzada con la visión hegemónica del “dar” de arriba a abajo, de adentro a afuera, de los que detentan saber a “los que no saben”: premios, becas, apoyos, fideicomisos, fundaciones.

Es urgente que el campo del arte y los artistas sean reconocidos en sus diferencias y diversidad de identidades, pero no desvinculados de la sociedad y de la importancia de lo que le aportan. Pareciera que el arte y la cultura no se relacionan con lo político, lo social, lo económico, lo ético y demás aspectos de la sociedad cuando, como hemos señalado en este texto, están generado espacios en todos esos ámbitos. Por qué no vincular su trabajo, por ejemplo (y tendría que pensarse la manera de estructurarlo como política pública), a los trabajos de diversas instituciones que no tengan que ver necesariamente con lo “cultural” o lo que se ha etiquetado así. Muchos trabajos escénicos se relacionan, por ejemplo, entre muchos otros temas, con cuestionamientos de la violencia en una comunidad. Ese trabajo escénico está generando un espacio que puede integrarse en muchísimos ámbitos y dimensiones sociales. ¿Hacia dónde deben exigir moverse y ser visualizados y dignificados los artistas y su campo?

La pandemia por la que estamos pasando ha hecho estallar al gremio. ¿Se puede seguir pensando en vivir del arte así, en intermitencia laboral, bajo la visión del estado de dar recursos en un sentido de beneficencia a los artistas, al arte y la cultura? Falta decir que hay un aspecto bioético en todo esto, el trato a los artistas y a las instituciones de cultura es indigno y de discriminación. No poseen ingreso fijo, seguridad social, prestaciones, ni ningún tipo de certidumbre hacia el futuro.

Revolucionar el modelo es la alternativa, hacerlo desde las instituciones es complejo, pero como señala Rancière, si bien la institución no cambia tan fácilmente, sí cambian los individuos y transforman espacios emancipándose de ellos en colectivo, incluso dentro de las instituciones, ejemplos de esto actualmente hay muchos, de artistas que generan resistencias incluso dentro de lo institucional.

En el ámbito en que hemos reflexionado, para revolucionar el modelo es necesario tener claro el panorama, no de manera lineal y cronológica sino arqueológica. Generar cartografías de la escena contemporánea, sus características, sus territorios, sus discursos. Autorreflexionar sobre las nuevas sensibilidades y los nuevos otros espacios que se han generado. Crear vínculos instituciones-espacios otros mediante los mismos procesos de creación. Crear proyectos colectivos. Las acciones y proyectos colectivos no están pensados para recibir meros apoyos. Son trabajos de investigación artística que requieren ser pagados como tales. Hay diferentes tipos de trabajos de investigación artística, bajo diferentes ópticas, procesos y poéticas. No hay por qué caer en la lógica de la competencia y de la evaluación, tan interiorizada en los ámbitos artísticos educativos en general.

Durante la pandemia se han llenado las redes sociales de convocatorias artísticas de premios, becas, apoyos, concursos, entre otros. Se ha visibilizado a mayor escala el modus operandi generalizado que impera en el ámbito de lo estético-artístico.

Si son las propias prácticas escénicas contemporáneas las que han criticado las prácticas atravesadas por el ejercicio del poder, ¿qué están haciendo las diversas instituciones para canalizar dichas críticas? ¿Resistirse u omitirlas? Las instituciones poseen diferentes espacios donde reflexionar la autocrítica. Las artes escénicas contemporáneas han generado *espacios otros* que muchas veces son descartados de toda participación en la investigación artística, porque “eso no es teatro” o “eso no es danza”, dicen “los que saben”.

Una pausa es necesaria para pensar la condición humana antes, ahora y después de la pandemia. Las artes escénicas contemporáneas tienen décadas en transformación, hoy aparecen con mayor fuerza diferentes teatralidades. Se trata de poner a dialogar las diversas miradas y experiencias de las diversas territorialidades de las artes escénicas, para estructurar, de manera integral, políticas que coadyuven en las diferentes transformaciones del campo escénico.

Referencias bibliográficas

- Arcos -Palma, Ricardo. *Memorias Foucault 80 años. Congreso Franco-brasilero*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Río de Janeiro, Auténtica Editora Belo Horizonte, 2006.
- _____. *Foucault y Deleuze: pensar lo sensible. Memorias del I Congreso Colombiano de Filosofía*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano y Sociedad Colombiana de Filosofía, 2007.
- _____. *Estética y política en Jacques Rancière. Memorias del Encuentro Estéticas Contemporáneas*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño y Universidad Mayor de San Andrés, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós Studio, 1987.
- _____. “¿Qué es un dispositivo?” en: *Dos regímenes de locos*, ed. Lapoujade, Valencia: Pre-textos, 2007.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*. México: Paso de Gato, 2014.
- Foucault, Michael. *Nietzsche: la genealogía y la historia*. Valencia: Pre-textos, 1988.
- _____. *Obras esenciales*, Vol.I. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Obras esenciales*, Vol. III. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Obras esenciales*, Vol. II. Barcelona: Paidós, 1999.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis, Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2013.
- _____. *Disenso. Ensayos sobre Política y Estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- _____. *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- _____. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.
- _____. *El método de la igualdad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2012.
- _____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- _____. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra, 1990.
- _____. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Jacotot, Joseph. *Exposición razonada del Método de Enseñanza Universal*, Madrid: Imprenta de la publicidad, 1949.
- Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Historia contemporánea de las artes escénicas en México

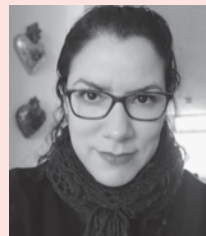
- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Algarra, Antonio; Espinoza, Marco Antonio; González Dávila, Jesús; Urtusástegui, Tomás e Ynclán, Gabriela. *Teatro gay*, Bogotá: Editorial Pax México, 2002.
- Amezcuá, Gisel; Hernández, Rodrigo; Medrano Maldonado, Emmanuel; Pardo Urías, Luisa; Piña, Califa; Robles, Joan Alexis; Toriz, Rafael y Vences, Jen. *Nuevos dramaturgos de Veracruz*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Carballido, Emilio. *Teatro joven de México*, México: Editores Mexicanos Unidos, 2010.
- Ita, Fernando de, coord. *Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Olgúin, David, selec. e introd. *20 años de dramaturgia. Jóvenes creadores del FONCA*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Olgúin, David, coord. *Un siglo de teatro en México*. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Pavis, Patris. "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmodernos", en Hanna Scolnicov y Peter Holland, comps., *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI, 1991,
- Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- Ramson Carty, Roberto y Valles, Raúl. *La puesta en escena y el espacio teatral*. México: Ficticia, 2018.
- Trejo, Antonio. *Chat-room. Parodia romántico-internética en dos actos*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga, 2001.

Fuentes de internet

- Compañía Teatral Cempoa (<http://cempoarte.blogspot.com/>).
- Rancière, J. *De ¿qué trata la emancipación intelectual?* Disponible en: <http://noticias.unsam.edu.ar/2013/07/15/de-que-se-trata-la-emancipacion-intelectual-la-conferencia-inedita-de-jacques-Ranciere-en-el-campus-ya-esta-online/>.
- Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Disponible en: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpb-nxlc3RldGijYXBvbGI0aWNhMjAxNHxneDo0ZDlwNWZiN2Q2Y2Y0Y2Q2>.
- Foro Elefante. Carpa itinerante de investigación para la creación teatral comunitaria de Tlalpan: <https://es.scribd.com/document/370400327/Foro-Elefante-tempoa-pecda>.
- Lagartijas Tiradas al sol (<http://lagartijastiradasalsol.com/seccion/>).
- Teatro línea de Sombra <http://www.teatrolineadesombra.com/nosotros.html>).

Verónica Alvarado Hernández Rojas

Ciudad de México, 1977



Estudió la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana, la Maestría en Filosofía en el área de Estética en la Universidad Autónoma de México, el Máster en Estudios y Gestión de Arte Contemporáneo en la Cámara de Toledo, España. Es fotógrafa por la Escuela Activa de Fotografía. Del año 2003 al 2007 trabajó como docente-tutora en el Instituto de Educación Media Superior (IEMS), Plantel Álvaro Obregón, en la Academia de Filosofía. Desde octubre del 2007 es profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en donde actualmente está adscrita a la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas. Su trabajo en docencia e investigación gira en torno a la estética contemporánea, específicamente, en los temas de estética, política y educación, artes escénicas contemporáneas y política de los cuerpos. Ha publicado, entre otros artículos: “Cuerpo Imagen y Danza” y “Filosofía del arte contemporáneo: Filosofía de la Danza contemporánea” en la revista *Interdanza*. Ha impartido el Seminario “La filosofía del cuerpo y la danza como imagen de Jean Luc- Nancy” a dos generaciones, 2015 y 2017, en la *Maestría en investigación de la Danza* en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón INBA, CENART. Ha participado en diversos coloquios nacionales e internacionales sobre investigación y práctica de la danza, filosofía de la danza y artes escénicas.

Gracia / Abyección

Aporía / Aparición

*O la reivindicación de la lejanía forzada en el teatro
ante el incesante reto de superar la angustia*

Por Alejandro Flores Valencia

Teatro

Gracia / Abyección

I.

En el ensayo *Desnudez*, el filósofo italiano Giorgio Agamben enfatiza una oposición teológica en el contexto de la caída: gracia es el vestido y naturaleza es la desnudez. Pero la gracia (dada por Dios a Adán y Eva) fue primero que la naturaleza, entonces el cuerpo desnudo es una naturaleza corrompida, una segunda naturaleza. Si Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso, ¿habría manera de recuperar la gracia? Pienso que solo a través del arte en una de sus formas escénicas: la moda. Es decir, a través de un vestido que en su apariencia sea desnudo. Escribió el filósofo francés Jean Paul Sartre que la coquetería suprema y el desafío último de la gracia son exhibir el cuerpo sin velos, sin otro vestido o velo que la gracia misma. De esta forma, el cuerpo más gracioso que él podía advertir es un cuerpo desnudo en acción, cuyos actos lo circunden de un vestido invisible, ocultando por completo su carne, aunque esta sea totalmente expuesta a los ojos de los espectadores. Desde ese ángulo, nada estaría menos “en carne” que una bailarina, es decir ningún cuerpo estaría más cercano a la gracia que ése. La carne velada mediante gráciles movimientos es gracia, belleza y divinidad. Por otro lado, la carne en su sentido directo, crudo, cruento, es desgracia. Más adelante, advierte Agamben que hoy en día “existe solo el vestido de la moda, es decir, un indecible de carne y tela, de naturaleza y de gracia. La moda (pues) es la heredera profana de la teología del vestido, la secularización mercantil

de la condición edénica prelapsaria”.¹ La belleza, así, es ahora la apariencia en la medida en que “nada aparece a través de ella. El lugar donde esta apariencia, esta sublime ausencia de secreto de la desnudez humana, se signa de manera eminente es el rostro”². El vestido es apariencia que desnuda de forma bella al cuerpo, mostrándolo en apariencia y el rostro es lo sublime en tanto más transparente sea. Esa apariencia es el signo de la promesa en tiempos de pánico: una promesa de segunda naturaleza y corrompida, la única promesa posible, pues intentar regresar al paraíso es imposible, ya anunció en el siglo XX el filósofo rumano Emile Cioran que no hay retorno. Entonces, la situación edénica de nuestro tiempo es la vuelta a la inadvertencia y la comodidad, la atemporalidad y la cancelación de la distancia; un *ethos* en donde todo aquello que nos ha sido lejano podría ser próximo. Si bien careceríamos de sorpresa, seríamos bellos e infinitos: llenos de gracia. La entrada para regresar a este nuevo paraíso es hoy más que nunca la pantalla: la mediación en la cual podemos venerar a las divinidades del presente, esas que con sus rostros gráciles y vestidos de alta costura reifican el símbolo de esa única promesa posible de vuelta al paraíso, esas que nos prometen que un resquicio de felicidad es asequible aún en tiempos de miseria y terror, los tiempos que corren, los tiempos pánicos.

II.

La posmodernidad es un concepto que delimita una época y su cultura dominante. Esa época hoy en día está llegando a su fin. Su punto de partida lo podemos ubicar en la década de los 60, cuando a nivel económico los países optaron por la liberalización de los mercados y a nivel político el poder militar de los Estados Unidos domeñaría las franjas subdesarrolladas del mundo, recolonizando lo ya explotado, pero ahora bajo un discurso democrático y benéfico en términos de utilidades; dominación que exportó al mundo herramientas (como el automóvil o el televisor), relatos (como la democracia liberadora, la amenaza nuclear y su aditiva auto producción de terror), pautas de comportamiento (la velocidad en las operaciones, en las relaciones y en los afectos), prototipos de vida (como el rockero salvaje y suicida, el soltero playboy o el hippie amoroso y pacifista) y, además, exportó sueños (como el americano).

¹ Giorgio Agamben, *Desnudez* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 114.

² *Ibidem*, 124.

Pero la posmodernidad tuvo su punto de clausura entre los años 90 y el 2000, década entre la cual se constataría una de las tesis principales del filósofo Jean Francois Lyotard: su conocida y multicitada idea referente a la caída de los grandes relatos del mundo moderno, idea que se comprueba justamente con un doble derrumbe simbólico que marca el inicio y el cierre de ese lapso intermedio: la caída del Muro y el colapso de las Torres, momentos que forman un *impasse* narrativo en la década de los 90, interrupción que zanja la conexión entre el siglo XX y el XXI, franja que separa a la cultura posmoderna con la cultura de nuestros días, la cual podríamos nombrar ultramodernidad, posmodernidad tardía o era *afterpop*, con sus capitalismo derivados: el capitalismo emocional (para los mediatenientes tecnológicos) y el capitalismo gore (para los neo terratenientes del narco), dos modulaciones o estaciones del semiocapitalismo, donde los signos dotan de contenido a los intercambios relacionales: por un lado la emotividad aprendida y, por el otro, la fascinación por la sangre, la irrupción de lo abyecto. Las plataformas virtuales condensan buena parte de la manera en que el hombre se experimenta como sujeto y consumidor; en ese sentido, las tecnologías son un añadido ineludible en la categorización del prototipo humano, es decir al sujeto tardoposmoderno sus herramientas le son consustanciales. O bien, la tecnología no amenaza al pensamiento, sino, al contrario, expande su radio de impacto.

Eloy Fernández Porta se hizo acreedor en 2011 del codiciado Premio Anagrama de Ensayo por su libro €[®]O\$. *La superproducción de los afectos*. En ese ensayo aporta el concepto capitalismo emocional y lo explica con el ejemplo de un anuncio espectacular colgado en una calle, dicho espectacular simboliza el giro racionalista (económico) y técnico del erotismo. El anuncio dice: “¿Tu novi@ te ha puesto los cuernos? Véngate vendiéndonos los ‘regalitos’ que te hizo.” De acuerdo con Eloy, este anuncio apela en primer lugar a la sensibilidad por choque a partir de una estética de la abyección, es decir, la aparición de un referente terrible que sin embargo es real: las relaciones son efímeras. Desde que la modelo británica Kate Moss irrumpiera en el mundo de la moda, la anorexia se elevó a modelo de belleza: ese referente cruento Lady Gaga lo exagera en su propio cuerpo en su video “Bad Romance” (2009), cuando en algunos planos posa desnuda de espaldas a la cámara contoneando sexy su cadera, pero su cuerpo, gracias a los efectos especiales, alcanza una delgadez monstruosa. La distinción de su estética estriba en que Stefanie Germanotta la asume

como una actitud, la presenta como verdadera: ella es una “perra libre”; libre de decir lo que se le antoje y de vestir de las maneras más impensadas (recordemos su vestido de carne tan comentado en una entrega de premios), ya para pronunciarse a favor del movimiento queer o en contra del añejo moralismo yanqui (sus constantes menciones sobre los gays, su participación en protestas suman en este sentido), para desdibujar los límites entre lo público y lo íntimo (su uso obstinado del Twitter, Facebook e Instagram desde donde el mundo se enteraba de las últimas nuevas de la artista), para romper con la manera ortodoxa de vivir la sexualidad en el mero magma de lo mainstream. La estética de la abyección en Lady Gaga se ubica también en el referente monstruoso desde el cual ella se concibe a sí misma. En el fondo, lo abyecto es mirar con crudeza. Lady Gaga hereda la triada arte, espectáculo y economía de los artistas pop de los 60 que, como apunta el célebre historiador Eric Hobsbawm: “Warhol y los artistas pop no querían revolucionar ni destruir nada y mucho menos el mundo. Todo lo contrario: aceptaban ese mundo e incluso les gustaba”.³ Parecería entonces que éste es para los famosos el mejor de los mundos posibles, un mundo donde el arte masivo solo puede entenderse en su relación con el dinero, en un mundo donde la presencia permanente del paparazzi personal o la autoparodia faculta una simulación de cercanía mucho más poderosa que nada y un mundo donde el escándalo calculado permite la empatía masiva y la rebeldía simulada. En el libro *POPism. The Warhol Sixties: diarios (1960-1969)*, se recuerda que Warhol decía: “No importa lo bueno que seas; si no te promocionan bien, no serás uno de los nombres recordados”.⁴ Ese deseo forja a los famosos ultracontemporáneos, el nuevo Panteón del espectáculo. Un procedimiento que el teatro pospandémico debería apropiarse para volverlo contradispositivo, es decir para usarlo en sentido contrario.

III.

El filósofo francés Christian Salmon, en su libro *Kate Moss Machine* (Península, 2010), aporta la categoría *homo narrens* para definir este tipo de individuos que se convierten en narradores de sí mismos.

³ Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del Siglo XX* (Barcelona: Crítica, 1999).

⁴ Andy Warhol y Pat Hackett, *Popism. The Warhol sixties. Diarios 1960-1969* (Barcelona: Ediciones Alfabet, 2008), 187.

Homo narrens: un individuo “dispuesto a todo para captar la atención de sus semejantes”.⁵ ¿No es esto lo que esconde la sacralidad ultracontemporánea en la doble vista de su cinta narrativa: Moda y Cine? Recuerda Salmon que en uno de los primeros desfiles de modas en que participó Kate Moss, inspirado en la huida de Anastacia, la hija pequeña del zar Nicolás II, el diseñador de modas John Galliano le dijo: “OK, Kate, te persiguen los lobos”. Moss se puso a correr “como desesperada” en la pasarela. A partir de ahí, la chica nueva de dientes demasiado largos, piernas arqueadas, delgada en extremo, con una anatomía infantil, el rostro constelado de pecas y una baja estatura sería el anti-tipo de la modelo perfecta a inicios de los 90. Así, Moss emergió en un momento en donde también cambió el mundo, en que se anunció el fin de la historia (Francis Fukuyama) y en que quienes entrarían a la edad adulta serían los jóvenes de la generación X, marcados por el movimiento grunge que tendría en Moss a uno de sus máximos referentes por su estética lacerante, en la que los cánones de belleza se ordenarían de acuerdo con las pruebas infligidas a su cuerpo, sus marcas o estigmas, sus ojeras y sus arrugas, sus dosis de heroína y su belleza desbaratada y frágil, en la que el protagonista es el cuerpo más que la ropa. Lady Gaga, a finales de la década del 2000, transgrede a su modo los cánones de belleza, moda y glamour, pero sin renunciar a ellos y subordina nuevamente la carne al imperio del vestido. Será en 2013 cuando Jennifer Lawrence al protagonizar la entrega de los Premios Oscar, se enraíce como la efigie de un doble procedimiento, dosifique en su propio cuerpo lo simbólico del erotismo gracioso y del erotismo pornográfico ultracontemporáneos, primero con la correspondencia fundamental entre gracia (vestido) y secreto (rostro) y después con el “Lawrence Gate” resultado del hackeo cibernético de datos.

Los cambios culturales que maduran en la estética visual de Lady Gaga se gestaron en ese *impasse* narrativo (ausencia de relatos) que caracteriza a la década de los 90. Menciona Salmon: “una personalidad camaleónica es el ideal-tipo de una sociedad que busca sujetos capaces de adquirir sin cesar nuevas competencias, una movilidad social y una maleabilidad para adaptarse a un mercado laboral altamente volátil”⁶. Si la necesidad de un relato de vida duradero ya no podía ser satisfecho, esto apelaba a la adhesión a nuevos relatos, susceptibles de dar protagonismo a un yo flexible,

⁵ Christian Salmon, *Kate Moss Machine* (México: Península, 2010), 84.

⁶ *Ibidem*, 57.

liberado del tiempo largo, abierto a todas las metamorfosis; en suma, un *homo sampler* capaz de distender el tiempo y su propio cuerpo más allá de los límites cerrados que le exigía la modernidad clásica, que mezcla de modo eficaz las herramientas tecnológicas que tiene a su alcance, creando una nueva temporalidad como si fuera un dj y que adquiere peso en la medida en que maneja la información, los datos, pueda jerarquizarlos e influya en la realidad relacional de otros individuos. Es innegable que el éxito de Gaga y Lawrence no se podría entender sin el uso eficaz de los recursos tecnológicos. La tarea del icono Lady Gaga de los 2010 fue erigirse a cada paso como un nuevo relato, un relato intercambiable, mudable, novedoso y aparentemente cercano. Su impostura relata la transición a un mundo de múltiples relatos. No es un modelo sino un prototipo humano. Si Lady Gaga hubiese sido consciente de que ella misma era la cancelación de su propia utopía –la ilusión de una libertad verdadera en la dimensión hegemónica–, cargaría una pistola llena de balas y saldría a la calle a disparar sin misericordia. Sería capaz de hacerse imagen y no solo apariencia.

Que la abyección nos ampare.

IV.

Una tarde cualquiera, el líder de la banda grunge Nirvana, Kurt Cobain, bañaba a su pequeña Frances, le habló con voz de Pato Donald y su rostro esbozaba una tierna y cálida sonrisa que le iba de oreja a oreja. Kurt alzaba a su pequeña por los aires jugando al avioncito, la hacía caer en picado hacia los patos de goma amarillos que esperaban en la tina. Al lado, sobre el lavabo, en el soporte para cepillos de dientes, la imagen tomada por Courtney Love graba una jeringa y una liga. La secuencia es un símbolo poderoso: la caída estrepitosa, el círculo que corta la sangre para incorporar de súbito una dimensión más allá del placer y el afecto oblicuo o transversal interferido por un aparato de grabación: la cámara de video. Parecía feliz. Kurt Cobain falleció el cinco de abril de 1994. Fue el final de una larga preparación. Su muerte fue el acto final de una serie de ensayos; por ejemplo, todas las entrevistas que Kurt ofreció en 1993 incluían alguna referencia al suicidio; la escenografía de su último concierto, el Unplugged de MTV, parecía emular la atmósfera de un funeral; quienes lo conocían podían descifrar el signo de la muerte detrás de la conducta aislada en sus últimos días, incluida su desaparición. En ese tránsito entre la felicidad y la enfermedad de Cobain tuvo lugar este concierto de rock desenchufado

que se convertiría en pieza de culto y en un clásico del rock. Allí no hubo pantallas ni artificios, solo cinco instrumentistas acústicos entregando el alma y Kurt haciendo de su voz una caja de resonancias expansivas. Aquel 18 de noviembre de 1993, en Nueva York, Cobain interpretaba "My girl". Era la última canción del concierto. La banda ha llegado a la parte final de la canción y Kurt ha lanzado un alarido poderoso. Justo en ese instante canta el verso de la canción: "*I would shiver the whole night through*" (temblaría durante toda la noche). De pronto, justo al momento de volver a tomar aire, abre los ojos y su mirada parece la de alguien que ha visto un fantasma o anticipado el futuro o simplemente se ha dado cuenta de algo, en otras palabras, ha sido revelado, interferido. ¿Qué vio en aquel instante Kurt? Quizás que estaba completo, que no había necesidad de seguir, que todo podría reducirse a ese grito y a esa emoción registrada por la cadena de televisión que lo convirtió en icono. En la inmensidad de sus impávidos ojos azules radica quizás el secreto de su propia aniquilación, de su ansiada desaparición. Esa imagen que sale del tiempo pero que podemos mirar en una pantalla en el presente es una marca de interferencia, pues lo que él vio era sobretodo una imagen. Nosotros vemos la imagen fuera de la imagen. Los procedimientos telemáticos en época de la interferencia ayudarán a generar esa conexión entre la imagen exterior y la imagen interior. La pantalla y la reflexión.

En el *grunge*, la versión femenina de Kurt Cobain es Kate Moss. De acuerdo con el filósofo francés Christian Salmon, ella es el prototipo *grungy* perfecto de la *heroine girl*. En junio de 1990, apareció en la portada de la revista *The Face* la primera fotografía de una modelo sui generis en la época: tocada con un adorno indio, la nariz fruncida, sonriente, con los senos al aire, la adolescente de 15 años Kate Moss reposa sobre una playa inglesa batida por el viento, retratada por una joven Corinne Day, quien más adelante se convertiría en una fotógrafa de renombre. El *grunge*, un estilo musical aparecido en los escenarios de Seattle con el álbum *Nevermind* de Nirvana, pronto designó a toda la cultura joven y sus prácticas relacionales: nuevos estilistas como Alexander McQueen o John Galliano, las marcas in, las *raves parties*, nuevas drogas como el éxtasis, bandas como The Stone Roses, películas como *Trainspotting*. El *grunge* es una categoría que ha servido para definir los modos de consumo de una generación. Según *The Face*: "Ilegaba una generación de estilistas y fotógrafos que preferían a las modelos que parecían 'verdaderas' y que subrayaban sus imperfecciones

en lugar de retocarlas”⁷. Tras décadas de búsqueda de la perfección, los nuevos *looks* celebran lo inacabado, lo imperfecto, lo desarreglado. Los peinados simulan lo despeinado. El maquillaje subraya las ojeras. “Los nuevos cánones de belleza ya no se miden según el raseo de las estrictas normas de medidas, sino según las pruebas infligidas a los cuerpos, sus marcas o estigmas, sus ojeras y arrugas. Es lo que se llamará un *dirty realism*”⁸, un realismo sucio, en el que el protagonista será el cuerpo más que la ropa. Para los jóvenes de la Generación X su búsqueda de lo real no significa un rechazo puro y simple de los signos ‘artificiales’ a favor de una realidad bruta, sino que tanto ficción como realidad se inscriben en el mismo universo de simulacro. Todo es interpretado, todo es performatizable: “la estética de la imperfección y del reciclaje, el culto del vintage, las nuevas actitudes (*the waif* [la niña vagabunda], *the heroine girl* [la mujer delgadísima, como una adicta a la heroína]), que pronto Kate Moss va a modelar, indican al contrario, una profusión de signos nuevos”⁹, enmarcados en lo que hoy podemos llamar el ascenso del semiocapitalismo, en una realidad poblada de signos. Kurt Cobain le da un giro a la iconografía del cantante de rock de finales de los 80 (que acentuaba su virilidad y potencial seductor) representándose a sí mismo en su lado más visceral. Su honestidad fue su sino, en un mundo que exigía mayores cambios a mayor velocidad, la formulación de una auto reinención continua: sujeto modular-*homo narrens*. Kurt no pudo dejar de ser Cobain y, literalmente, dejó de encontrar razones para ‘habitar’ el mundo. El realizador Gus van Sant en *Last days* (2005), película inspirada en la muerte de Kurt Cobain, retrata de manera redonda este fenómeno en el cual una persona va dejando de estar, se va haciendo invisible, comienza a desaparecer. En sus *Diarios*, Kurt escribió:

El arte es expresión y para expresarse uno necesita el 100% de libertad y la libertad que tenemos para expresar nuestro arte se encuentra en una situación muy jodida... El punk rock es arte. Para mí el punk rock significa libertad. El único problema que he tenido con la ética de los situacionistas del punk rock es esa negación absoluta de todo lo sagrado. Para mí hay unas cuantas cosas sagradas, como la superioridad de ciertas mujeres y

⁷ *Ídem*, 34.

⁸ *Ídem*, 53.

⁹ *Ídem*, 110.

la contribución de los negros al arte. Supongo que lo que estoy diciendo es que el arte es sagrado.¹⁰

Artista del estruendo y de la explosión, ya que después de ésta solamente queda el silencio y la desaparición, la ironía infinita, allí donde desemboca la interrupción de las conexiones. Al estar muertos dejamos de pertenecer a la historia y quizás podemos ser felices nuevamente. La pantalla es la interferencia por excelencia, el atajo irónico que posibilita por vía de la imaginación la trascendencia presente. Cobain es la gran contradicción y el gran icono de una generación que en la soledad encontraron la reverberación más sensata y luminosa del ruido, esa generación que en las décadas siguientes serían los jóvenes que harán un arte que es vestigio del estruendo modélico de aquellas abyecciones.

Aporía / Aparición

I.

El artista escénico libanés Rabih Mroué camina en silencio con la cabeza gacha bajo el sol de San Luis Potosí. Lleva el cabello ligeramente despeinado, viste camisa gris lisa de cuello redondo desabotonada, pantalones de mezclilla y botas color café, sus pies se separan ligeramente al andar, de pronto se encorva o bien sonríe o al segundo siguiente mira con rostro serio. Es joven, pero tiene una actitud discreta, reservada, su barba encanecida lo traiciona, pues su jovialidad esconde la verdad: se trata de un hombre maduro, un hombre circundado por un halo de misterio, probablemente obra de la diferencia cultural. Rabih presentó la conferencia *Trilogy* el martes cinco de agosto del 2014 en el marco del 18 Festival Transversales. Rabih radica en Alemania desde hace un par de años, es originario de Beirut, Líbano. Esta conferencia se compone de tres textos: *On three Posters* (Sobre tres carteles), *The Inhabitants of images* (Los habitantes de imágenes) y *The Pixelated revolution* (La revolución pixelada). El poder de dicha conferencia es la combinación de imagen y texto. “*On three posters*” trata sobre la auto inmolación en 1985 de Jamal El Sati, un combatiente del Frente Nacional de Resistencia Libanés, quien grabó un testimonio en video pocas horas antes de participar en una operación suicida contra el ejército israelí que estaba ocupando el sur del Líbano. Lo que llamó la atención al equipo de Rabih al volver a ver este video,

¹⁰ Kurt Cobain, *Diarios, 1988-1994* (España: Reservoir Books, 2002), 208.

incluido el material sin editar, fue un detalle: se dieron cuenta de que Sati había repetido cuatro veces su discurso frente a la cámara en pos de obtener la imagen perfecta, a pesar de que nunca antes había repetido una sola toma en la grabación en video de algún comunicado o declaración. Es decir, pensó en la última toma, quería que esta fuera perfecta. Cuenta Mroué que las repeticiones de Jamal “nos humillaban en nuestra empresa artística: nos inquirían sobre cómo se puede construir una obra de arte que pretende ser crítica con la noción de ‘verdad’, una obra que afirma transmitir la ‘verdad’ sin ninguna edición, cuando es, en sí misma, una ‘fabricación de la verdad’”¹¹. Rabih, en la conferencia, comenta que yace en el fondo de este trabajo un dilema en torno de la verdad y la ficción a partir de la repetición o edición de las imágenes. Idea que cobra mayor contundencia en la parte dos de la conferencia titulada *The Inhabitants of Images* (Los habitantes de las imágenes), que se centra en una serie de pósteres de los mártires de Hezbollah que murieron al rechazar los ataques de las fuerzas israelíes cuando intentaban invadir el sur de Líbano en julio de 2006 y cuyas imágenes (o pósteres tipo banners) fueron colocados a lo largo de una avenida de alta velocidad en Beirut. Finalmente, en *The Pixelated Revolution*, Rabih menciona que lo que ha distinguido la revolución siria en comparación con el resto de los países árabes ha sido la ausencia de los periodistas. Por lo tanto la forma en que el pueblo (y el mundo) podía enterarse de lo que allí sucedía era a partir de las imágenes que los rebeldes subían a Internet. Buscó, pues, videos sobre la muerte en Siria. Encontró modos muy sofisticados para grabar sus manifestaciones (protestas) y elaboró una especie de manual de instrucciones para este efecto. Así, traza por intuición una línea con el manifiesto Dogma 95, firmado por los cineastas daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg y a partir de este escribe un *Manifiesto sobre cómo filmar una manifestación*, con indicaciones tales como: “Filma desde atrás” para evitar el reconocimiento facial; “Lleva las pancartas de espaldas”, de tal manera que puedan ser videograbadas; “intenta filmar desde lejos” y “graba la fecha”, entre otros. Esta parte de la conferencia incluye la proyección de un video que estremece desde el título *Double shooting* (Disparo doble), en el cual se registra un doble disparo: el “disparo” de un teléfono celular que videograba, contra el disparo de un fran-

¹¹ Rabih Mroué, *Image(s) mon amour. FABRICATIONS* (Madrid: CA2M Comunidad de Madrid, SALT, 2013), 292.

cotirador que porta un rifle. En la imagen vemos a una persona siria desde una terraza videograbando con su celular hasta que un francotirador que camina en la calle le dispara. Los sirios están grabando su propia muerte, dice al inicio de la conferencia. Si bien nos queda la incertidumbre de saber si la persona que filmaba con su teléfono celular ha muerto o no, la sola detonación del disparo y la repentina pérdida de foco de la cámara nos descolocan. De allí en adelante, Rabih formula preguntas sumamente vitales como: ¿por qué los rebeldes sirios continúan filmando incluso cuando sus ojos observan las pistolas apuntando a los objetivos de sus cámaras dispuestas a disparar?, ¿Será porque el ojo se ha convertido en una prótesis óptica y ya no es un ojo que siente, recuerda y olvida? Tiempo después descubrí que el video está truqueado: en realidad nadie murió o fue herido en esa filmación. No obstante el acontecimiento ya había ocurrido. El acontecimiento provocado con recursos teatrales (imaginativos y dramáticos) en la conferencia de Rabih Mroué. Si la realidad ha rebasado la ficción, ¿qué más queda por representar? Es más, ¿cómo hacer frente a las formas en las que el horror se presenta diariamente ante nuestros ojos? La investigadora de las artes performáticas Ileana Diéguez caracteriza a estos recursos de la videograbación de las matanzas o ajusticiamientos propios de los grupos rebeldes radicales en el Medio Oriente o de los sicarios de los carteles del narco en México, bajo un concepto derivado de la necropolítica: el necroteatro. Los sicarios mexicanos son sujetos endriagos¹², ellos comercializan y producen teatralidades con la mediación de un teléfono celular: son sujetos de *teatralidad endriaga*, crean espectáculos a distancia que pueden ser alojados en Youtube y consultados en todo el orbe.

Esta pieza de Rabih Mroué nos sirve para cuestionar las relaciones entre verdad y representación en un mundo convertido en imagen y en el que las pantallas, las videocámaras y los aparatos portátiles de telecomunicaciones restringen, acotan o modelan la experiencia de realidad de las personas. A pesar de ello, en *The Pixelated Revolution* afirma: “parece que es imposible grabar el momento que separa la vida de la muerte”.¹³ Es decir que, a pesar de que la necrotecnología puede suplir un ojo por la cámara, aquella sustracción instantánea que significa la transición entre vida y muerte solo se puede interpretar, en otras palabras solo puede ser vista (o imaginada) por una persona. La acción que implica

¹² Retomado de: Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (España: Melusina, 2010).

¹³ Mroué, *Image(s) mon amour*, 356.

mirar solamente se atribuye a quien observa, no a una máquina. Entonces, las herramientas digitales únicamente son transmisoras de acontecimientos. El acontecimiento le sigue ocurriendo a las personas. Escribe Jorge Dubatti en *El teatro de los muertos*: “La filosofía del teatro concibe al teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes. Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theáomani* remite al *ver aparecer*: el teatro, en tanto acontecimiento, es un mirador en el que se *ven aparecer* entes poéticos efímeros, de entidad compleja.”¹⁴ En otras palabras, el teatro, al ser un arte de la presencia, recurre a la impresión, al fantasma, al milagro, es decir a la aparición, antes que a las apariencias; apela a la esencia (totalidad concreta) antes que a las partes. ¿Cuál es el nuevo lugar de la presencia? ¿Cómo hacer un teatro de la medialidad?

II.

En su *Historia del Siglo XX* Eric Hobsbawn llamó al siglo recién terminado “siglo XX corto” porque arrancó tarde, en 1916, con la Primera Guerra Mundial y finalizó temprano en 1989 con la Caída del Muro de Berlín, dejando para nosotros un sistema homologado y con una única unidad operativa, a la que el filósofo estadounidense Fredric Jameson atribuyó el nombre de posmodernidad a finales de los 80. Según Jameson esa unidad operativa sería ordenada por el poder militar y económico de los Estados Unidos, cuya lógica indicaría la consolidación de una época, la posmodernidad (entendida no como corriente estética, sino como un espacio en el tiempo), con su lógica de traslados y relaciones (el capitalismo tardío o posfordista), lo que se define en términos concretos como una dominante cultural. Camile de Toledo (*Punks de Boutique*, 2008) y Christian Salmon (*Kate Moss Machine*, 2009) apuntan que a partir de la caída del muro comenzamos a vivir en un *impasse*. Salmon añadiría que en un *impasse narrativo*, en sintonía con las ideas de otro filósofo también francés, Jean Francoise Lyotard, quien había llamado la atención a inicios de la década de los 90 sobre *el fin de los grandes relatos*, el fin de las narrativas modernas y con ello la emergencia de un estado de confusión y pérdida (o ausencia) de sentidos. No obstante, si llevamos la modernidad al extremo y una vez operado el desmontaje de esta sociedad, la cual sería sustituida por otra con un ritmo presentista, acelerado y modular, podemos

¹⁴ Jorge Dubatti, *El teatro de los muertos* (México: Libros de Godot, 2014), 31.

decir que no se suspendieron las narrativas, sino que se incubaron durante esos años que se ubican entre la Caída del Muro y la Caída de las Torres (1989 – 2001), más allá de las narrativas unificadoras del mundo moderno (la democracia neoliberal, la paz organizada por EU), del Imperio de Occidente (cuyo centro, a partir de la gran revolución tecnológica de los años 60 había cambiado de Europa a Estados Unidos), otras narrativas homologadas en su sentido operativo, es decir, que hablaban el lenguaje del dinero y el lenguaje de la informática: el cálculo llevado al extremo (la continuidad de Occidente en el horizonte de los números). Es decir que, lo que se incubó en ese *impasse* fueron los dos grandes relatos del mundo tardomoderno: el gran relato de la única unidad económica operativa, el dólar, el capitalismo neoliberal y el gran relato de la Globalización, acompañada del crecimiento acelerado y súper sofisticado de su principal canal de autoafirmación: internet, *el verdadero y absoluto relato de nuestro tiempo*, que tuvo entre los años del vacío su verdadero proceso de desarrollo para alcanzar su madurez en el umbral del fin del tránsito, es decir, al final del largo y retardado comienzo del siglo XX.

El sociólogo argentino-mexicano Néstor García Canclini, pendiente de esta serie de transformaciones, sobre todo en su interpretación a partir de las artes —muy en la línea de Eric Hobsbawm— menciona en su libro *La sociedad sin relato* (2010) que si bien el siglo xx terminó temprano, el siglo xxi comenzó tarde y no solo eso, sino que también comenzó dos veces: primero, el día que cayeron las Torres y, segundo, el día que cayó la Bolsa en Estados Unidos en 2008; destaca, asimismo, que, si bien es casualidad, no deja de ser importante en su valor simbólico el dato de que ese mismo día el famoso artista británico, Damien Hirst, levantó con sus propios recursos (es decir sin el apoyo de un mecenas) una subasta ni más ni menos que en la prestigiosa Casa Shoteby's. El dilema de la reproductibilidad técnica del arte y sus valores urgiría ser revisado, pues lo que nos queda del aura del arte es una posibilidad que nunca acaba de ocurrir, de acuerdo con Canclini y, de manera más tangible, nos queda un número: su cotización en la bolsa. Para clasificar aquello que es arte de aquello que es engaño, Canclini aporta la categoría *estética de la inminencia* y para dar con ella acude al lenguaje *benjaminiano*, pero deja de lado la consideración artística al nivel de los relatos. Si pensamos que la función social del arte se tasa en la manera en la cual puede incorporarse a la esfera financiera, en realidad, ¿tiene aún alguna importancia? ¿Todavía los relatos serían capaces de crear mundo?

¿Todavía las artes podrían llamarse artísticas? En este tránsito de época enmarcado por un puente difuso cuyas bases de inicio y de llegada se derrumbaron, no solamente nos perdimos en una dimensión plural de relatos insignificantes, distraídos por la lógica propia de un gran relato que coordina nuestros apetitos y nuestros deseos (internet), sino que también el arte tropezó en un vacío abisal, hundido en los tiempos de la confusión múltiple y expansiva que marca la hora actual de la humanidad: sin futuro y, peor aún, sin posibilidad de ponerle pausa al presente. Es decir que, por efecto de aceleración estamos desamparados. La revelación del apocalipsis ha sido cegadora. Y quizás solo el arte pueda interferir esa transmisión en donde las sonrisas son el nuevo canto de las sirenas. Escribe Sergio González Rodríguez en su libro *El mal de origen* (2011) que el apocalipsis ya ocurrió. En ese mismo orden de ideas, cuando la artista escénica Shaday Larios teoriza sobre la escena contemporánea desde un ángulo post-apocalíptico dice: “En una poética del desastre las partes son restos de algo más, de una unidad presentida que nunca se descubre, semejantes a una pangea fragmentada, cuyas diversas partes flotan a la deriva con ese pretérito de unidad común.”¹⁵ Inundados por un mar común de pantallas, es en ese mar de ventanas donde podemos intentar descubrir una reflexión crítica del presente, es decir no en otro mar, no sin las pantallas, no sin la aceleración de las imágenes, no sin la aceleración propia de los afectos. Solos y náufragos en ese mar de pantallas podemos intentar descubrir el sentido del mundo, este mundo. Entonces, habitar los tiempos pánicos es llegar intencionalmente tarde a la llamada de los tiempos, es descreer que hay un camino que nos lleve de vuelta al paraíso. Después del apocalipsis, los tiempos ponen enfrente un reto a las artes: rechazar la comodidad en pos de recuperar nuestra capacidad para atrapar milagros: apariciones. No es una tarea sencilla. Atrapar un milagro. Atravesar una fantasía.

III.

Como lo apuntaron Max Horkheimer y Theodor Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, la gran contradicción de la modernidad es que en pos de derribar el mundo de los mitos y esclarecer la conciencia de las sociedades, terminó por edificar otro mundo mítico

¹⁵ Shaday Larios, *Escenarios post-catástrofe: Filosofía escénica del desastre* (México: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2010), 26.

dictado por la racionalidad. El mito del progreso y del tiempo lineal, cuyo máximo estadio o prolongación extrema es la racionalidad mercantil. En medio, los individuos tejen sus vidas dando jalones hacia un lado u otro de una cinta que en un extremo les promete libertad y, en el otro, obediencia y enajenación. Esta misma dialéctica se instaura en el sistema de arte a partir de las post vanguardias norteamericanas, fundamentalmente con el Arte Pop. No obstante, existieron algunas inteligencias que identificaron esta sutileza entre una serie de obras artísticamente interesantes y otras verdaderamente vitales; por el lado de la crítica literaria, el filósofo húngaro György Lukács identificó esta dicotomía, aunque, desde mi punto de vista, erró en sus ejemplos, colmado de racionalidad fue cegado al grado de no poder identificar la relevancia de un autor como Franz Kafka. A inicios de los años sesenta escribió el ensayo *Significación actual del realismo crítico*, cuyo texto medular lleva por nombre “¿Franz Kafka o Thomas Mann?” e inaugura desde el título un correlato con las posibilidades del mundo embalado en una lucha por la supervivencia (en plena Guerra Fría, cuando la humanidad cargaba –consciente en plenitud– con el fantasma de la amenaza nuclear). El dilema Franz Kafka o Thomas Mann excede al ámbito de las estéticas: “una vanguardia artísticamente interesante [pero sin perspectiva ni profundidad] o un realismo crítico verdaderamente vital [es decir según sus propios parámetros: auténtico]”¹⁶; de esta forma, cierra su ensayo, mostrándose partidario absoluto de Thomas Mann, en tanto cree que el escritor alemán reifica el verdadero y más elevado arte burgués. Lukács, a inicios de los años 60, hablaba de la vigencia del realismo después del aplomo y éxito que tuvieron las vanguardias históricas en la década de los veinte. Si bien, en las academias tradicionales se demerita la importancia de Lukács, ¿cabría en el actual contexto de cosas revalidar el componente crítico del realismo? Justo ahora que asistimos al post despliegue de una sociedad o cultura signada por la aceleración, la modificación de los afectos, la atenuación del pensamiento profundo –es decir, la facilidad para hacer pasar lo superfluo por denso– y, en el espacio de la crítica y las artes, la confortabilidad del lenguaje que se regodea extático en sus propias entrañas. Por eso, es más que vigente la necesidad de pulir la crítica de la realidad para poder crearla. Más que nunca, hoy en día las herramientas de la cultura nos ponen de frente a una realidad que (náufraga entre sus múltiples posibilidades) exige

¹⁶ Lukács, György, *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1963, 96.

ser narrada, pues en esa marcha de vuelta al paraíso se ha abierto una lucha: caminar obedientes al reino de la felicidad o exhumar los vestigios de una cultura que nos hemos encargado de sepultar. Esa es la gran aporía de nuestro tiempo. Dado que no ha cambiado la condición mejorable del individuo y de la sociedad (lo real, lo profundo), tanto el realismo como la utopía se convierten en campos abiertos para la exploración de los límites de esta nueva realidad pánica o pospandémica. El dilema planteado por Lukács en los 60 al respecto de la “salvación de la humanidad” —superar o no la angustia, propiciada por la amenaza nuclear en el marco de la Guerra Fría— ante el actual escenario, adquiere mayor peso ante el otrorora futuro distópico, que hoy es un presente pánico. El asunto verdaderamente radical a recuperar en la teoría *lukacsiana* es que la escritura debe ejercerse como una política y una moral que se pueden formular de la siguiente manera: *hacer crítica radical ante la realidad existente y contribuir, desde la imaginación, la ensoñación y la duda constante, en la elaboración del realismo por venir*. Vitalidad radicante. Vitalidad que va a la raíz para expandirse. Si bien el arte moderno fracasó en su intento por remendar lo roto, incapaz de tornar la claridad (*Aufklärung*) en experiencia sostenible, su impotencia empoderó el impulso tanático como esencial para la vida. *Tanatos*, el impulso de muerte, corresponde con el aura sensual de la *estética de la inminencia* propuesta por el sociólogo Néstor García Canclini, pues el arte encuentra su mayor belleza —y es solamente posible— en el instante: fenomenología pura o estética de la interferencia.

IV.

En un prólogo escrito casi cinco décadas después de publicada la obra, Lukács explica sobre su *Teoría de la novela* que la razón que lo llevó a escribirla fue el estallido de la Primera Guerra Mundial, de manera que, afirma: “lo hice en un estado de desesperanza permanente con el mundo.”¹⁷ Sentía una suerte de desazón que lo llevó a escribir un estudio del tiempo, de las sociedades, de las culturas, a intentar diferenciar qué ha pasado a nivel de las narrativas, incluso las que componen una cierta historia de la literatura que van de la epopeya, la tragedia, el drama hasta llegar a la novela.

¹⁷ György Lukács, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica* (Argentina: Ediciones Godot, Colección Exhumaciones, 2010), 14.

El texto *Significación actual del realismo* entraña para él una cuestión fundamental, considerando que cuando lo escribe es fuerte la paranoia de la amenaza nuclear y esa sensación de peligro constante es la que también nutre su pregunta sobre el arte, que la pone en términos dicotómicos: ¿Thomas Mann o Franz Kafka? Pero volviendo al presente, ¿de qué nos sirve pensar hoy en día las narrativas (teleseriales, novelísticas, dramatúrgicas, teatrales) desde la perspectiva de la totalidad? Creo que nos sirve para ubicar aquellas manifestaciones que se preocupan por el concepto, por las relaciones de las partes y por la detonación de acontecimientos o apariciones. Escribe Lukács: “El dilema de hoy no es la elección entre capitalismo o socialismo, sino entre la guerra y la paz, precisamente porque la misión ideológica inmediata de la intelectualidad es la superación de la angustia, para salvarse de la cual se precisa no la realización actual del socialismo, sino el esfuerzo de toda la humanidad por su propia salvación.”¹⁸ Y entonces afirma que entre Franz Kafka y Thomas Mann se encuentra la verdadera alternativa de los escritores de hoy; es decir, hay dos formas de contribuir con salir de la angustia o con buscar la propia salvación de la angustia, que es optar o por una “vanguardia artísticamente interesante” o por un “realismo crítico verdaderamente vital”.

El texto de Lukács hoy también nos puede ayudar a pensar el arte, nuestras narrativas y el teatro en México, en tiempos pánicos: cómo salir de la angustia actual donde todos los días en diversos territorios del país impera la muerte y donde la supervivencia ante una pandemia que muestra el grado de fragilidad de la vida humana se ha vuelto el verdadero problema. La búsqueda de un teatro postpandémico sería la del teatro entendido como categoría filosófica, es decir, como totalidad apuntaría a un teatro *tele-críticamente* vital.

V.

Las formas modernas con las que se afianzó el teatro mexicano expiraron hace muchos años, aunque en la academia y en las instancias universitarias el teatro que allí se enseña mayoritariamente siga pensándose para un espectador que ya no existe, es decir el espectador ya no se conforma con lo que mira a primera instancia, sobre todo cuando su realidad la aprehende a través de pantallas y dispositivos electrónicos cada vez más inherentes al libre desplazamiento

¹⁸ Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, 6.

de la vida. Ya no hace falta un edificio teatral para que el “teatro como aparición” exista; yendo a los extremos, ya ni siquiera importa que haya figuras antes intocables como el dramaturgo, el director o los actores para que el “teatro como aparición ocurra”. Pero el teatro como arte es cada vez más excepción que norma. El teatro es cada vez más raquítico y predecible. Se ha acrecentado el alejamiento continuo y endémico del espectador de las salas, más allá de otra serie de operaciones endógenas que impiden a los hacedores de teatro (y quizás a los creadores en general) darse cuenta de la perfección con que siguen operando los dispositivos modernos de perpetuación de las estéticas canónicas como la mutua consagración (del maestro al alumno y viceversa), la suntuosidad del “genio”, la laxitud crítica de los hacedores y de los críticos y la pretensión subyacente, casi cutánea, de que uno puede alcanzar relativo prestigio si logra presentarse en determinados teatros, ser seleccionado para alguna muestra nacional o ser acreedor a alguna beca del Fonca. En el fondo, simulacros que esconden la aporía: sin estos dispositivos de control modernos, el artista escénico está condenado a la inanición (precaria), al fracaso o en el mejor de los casos a la marginalidad. Eso es lo que, en el fondo, el actual contexto pandémico ha mostrado: la fragilidad de la vida del gremio de las artes escénicas, salvo las pocas excepciones de aquellos que reciben becas estatales y que si bien son muchos no representan a la mayoría de los hacedores de teatro. Por lo mismo, los necesita y los replica: es lo único a lo que puede asirse.

En los últimos años ha sido evidente el giro performativo de las artes visuales y el giro visual de las artes escénicas; este giro implica la exploración, intervención, desajuste e interferencia de los espacios naturales o tradicionales. Entonces, pensar el fenómeno escénico desde la propia tradición teatral y mexicana es plantearse un ejercicio irrelevante, en gran medida si entendemos que las formas del arte actual se contaminan unas a otras y, fundamentalmente, si reparamos en saber que muchos artistas las elaboran como respuesta a una situación de precariedad funcional dentro del capitalismo simbólico. De allí la pertinencia del siguiente comentario de Brian Holmes en torno del arte: “Lo que se necesita es una conciencia de clase para el conjunto del trabajo precario que permita a todo precariado ver sus relaciones mutuas y su interdependencia”. Cuando el teatro se volvió acción social y/o política, de acuerdo con el pedagogo teatral Rubén Ortiz, “el teatro comienza el vértigo de su identidad”. Los actores renuncian a la construcción de un personaje y optan por hablar en primera persona;

el espacio deja de ser escenográfico para también “hablar en primera persona” él mismo; el tiempo del evento deja de estar colocado del lado de la relatoría de una historia para abrirse a la posibilidad del acontecimiento sin duración determinada. No obstante el actual escenario pandémico y de distanciamiento nos obliga a ir más lejos. Así, vuelvo al punto en donde la moda, la gracia y la abyección convergen en el gran relato de la ultramodernidad del internet: las pantallas. ¿Qué puede hacer el teatro en una *tele*vía remota, sin la reunión física de los cuerpos, separados por la necesidad y por el temor? Reorientar su mirada y su relación con la lejanía. Destronar los elementos tradicionales como: escenario, dramaturgia, ficción, actoralidad y hacer de la pantalla como mediación la nueva carne y el nuevo escenario.

Ahora bien, al hablar de pantallas no me refiero solamente a la tele o a los dispositivos de comunicación, sino al mecanismo estético de la aparición, el cual es un asunto de velocidad. En su *Estética de la desaparición*, Paul Virilio toma el caso de la picnolepsia para proponer una metáfora que hable sobre la vivencia de la duración en nuestra época, en la cual la velocidad supera el instante y de esta forma aquello que podemos apuntar sobre lo vivido es individual y fragmentario, esta vivencia genera en el sujeto un efecto doble que se asemeja a lo siniestro en tanto se piensa con miedo y deseo.

Entonces, en lo que respecta a la irregularidad de la vivencia que caracteriza a la picnolepsia y a la epilepsia, dice Virilio, no se trata ya de tensión o de atención, sino de suspensión pura y simple (por aceleración), de desaparición y reaparición efectiva de lo real, de separación de la duración. La pantalla como icono supremo que congrega el universo de las adoraciones contemporáneas es asimismo una fascinación que puede nublar el juicio, es también el transmisor del canto de sirenas que nos conduce en plena era pánica a creer que el paraíso es posible. La pantalla en tanto contradispositivo puede ser el abismo; detrás de la pantalla está el orgasmo, el desvanecimiento, la dislocación, la inminencia no resuelta del despertar: la interferencia. Virilio en 1980 analizaba la fuerte disminución de los televidentes y se imaginaba que a esto seguiría el abandono de las salas de cine para habitar el automóvil, aun y a pesar de que la gente no tuviera que ir a ningún lado porque justamente el desplazamiento sería la verdadera forma de vivir.

Virilio desestimó el poder amplificador de la pantalla, pero atinó a pensar que estaríamos obligados a no desplazarnos (al menos por un tiempo). Asimismo, no pasó por alto el encanto de

la velocidad. Escribió: "...el desarrollo de altas velocidades dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia."¹⁹

En el teatro, quien controla la luz es como quien domina el fuego. Y no existe nada más veloz que la luz.

La nueva luz está en las pantallas y el nuevo teatro fuerza a abrazar la aceleración...

Perforando el tiempo:

Como el DJ, el hacedor de teatro debe ser el *homo sampler* que gestiona la imagen en pos de una teatralidad oblicua y telemática.

¹⁹ Paul Virilio, *Estética de la desaparición* (México: Anagrama, 2000), 177.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Anagrama, Mexico, 2012.
- _____. *El fuego y el relato*. Sexto Piso, Mexico, 2016.
- Berardi, Franco 'Bifo'. *La sublevación. Poesía y finanzas*. Sur Plus, Mexico, 2014.
- Cornago, Oscar. "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea". *Iberoamericana*, vol. 21 (2006).
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas*. México: Paso de Gato, 2014.
- Dubatti, Jorge. *El teatro de los muertos*. México: Libros de Godot, 2014.
- Fernández Porta, Eloy, €®O\$. *La supreproducción de los afectos*. España: Anagrama, 2013.
- García Canclini, Nestor. *La sociedad sin relato*. Argentina: Katz Editores, 2010.
- González Rodríguez, Sergio. *El mal de origen*. México: Montana, 2012.
- Holmes, Brian. "El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas", en *Brumaria #7 Arte, máquinas, trabajo inmaterial*.
- Larios, Shaday. *Escenarios post-catástrofe: Filosofía escénica del desastre*. México: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral, 2010.
- Lukács, György. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
- _____. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Argentina: Ediciones Godot, Colección Exhumaciones, 2010.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Era, 1973.
- Salmon, Christian. *Kate Moss Machine*. México: Península, 2010.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. México: Anagrama, 2000.
- Zizek, Slavoj. *Acontecimiento*. México: Sexto Piso, 2014.

Alejandro Flores Valencia

Ciudad de México, 1982



Escritor, gestor cultural, crítico, dramaturgo y director de escena. Estudió Letras en la UNAM, en donde impartió clases de Literatura Iberoamericana del siglo XX y Teoría de la Literatura, del 2007 al 2012. Desde el 2006, ejerce el periodismo y la crítica cultural en diversos medios nacionales y en colecciones o catálogos especializados. Como director de escena y dramaturgo tiene tres obras: *609 páginas después y con el hígado hecho pedazos* (2017); *Contracampaña [o formas de asaltar el estudio de la realidad]* (2018) y *La Testigo* (2020-2021), producción de El Colegio Nacional a partir de la novela homónima de Juan Villoro. Con la compañía Teatro Línea de Sombra (TLS) ha fungido como coautor y dramaturgo de las piezas *Durango 66* (2015) y *El puro lugar* (2016-2017), coproducción de la Universidad Veracruzana, por la que fue invitado a impartir el taller “El intento”, en el marco de la *Escuela de Verano del International Community Arts Festival (ICAF)*, en Barcelona, España, en julio de 2018. De 2014 a 2018 fungió como Coordinador del área académica de TLS, donde lideró los proyectos *Transversales LAB, [diplomado transversales]* y el *Laboratorio de Escritura y Performatividad*. Actualmente coordina el Certificado de Crítica y Escritura de 17, Instituto de Estudios Críticos.

En 2011 fundó el colectivo Telecápita. Arte, Pensamiento y Nuevos Relatos, de la que es director y en la que ha sido cocreador de las interferencias escénicas como *Caminar es aparecer* (2014) y *Mantra y ausencia* (2015), así como curador y programador de los Encuentros Telecápita 2011 – 2016 en la FFyL y MUAC de la UNAM, Universidad del Claustro de Sor Juana y Centro de Cultura Digital; de la exposición *Geografías Escénicas* (UAMéx, 2015) y promotor de la primera edición del “Seguimiento crítico” para la 36 Muestra Nacional de Teatro, realizada en Aguascalientes, Ags., 2015. Desde octubre de 2018, colabora regularmente en la Dirección de Grandes Festivales de la Ciudad de México.

Infraestructura teatral y desigualdad social: la necesidad de fomentar el teatro en las comunidades pobres y marginadas del país

Por David Juárez Castillo
Artes teatrales

Presentación

En México existen 2,464 municipios, menos de 250 tienen un teatro.¹ Esta proporción sugiere muchos temas importantes para comprender la relación entre la infraestructura teatral y la desigualdad social. Un análisis detenido de las características de la infraestructura teatral en México nos lleva a plantear varias preguntas importantes:

¹ Los resultados y estimaciones son elaboraciones propias, realizadas con las bases de datos que proporciona el Sistema de Información Cultural (SIC) de la Secretaría de Cultura 2020 y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) 2019. Un trabajo como el presentado, que realizará una interpretación cualitativa de datos, debe exponer cómo se han manejado los mismos y los criterios para las estimaciones. Es frecuente que en los estudios de consumo cultural, como éste, los autores presenten datos procesados por otros (lo cual puede ofrecer datos poco confiables) o realicen construcciones sin especificar la metodología o programa de cómputo usados. En muchas ocasiones, sobre todo cuando se estudian públicos, se presentan resultados de encuestas que no especifican una sola nota metodológica de validez estadística (la obra de analistas muy reconocidos, pero con poco rigor cuantitativo, es una muestra de esto, basta consultar los trabajos de Ana Rosas Mantecón, Eduardo Nivón, Néstor García Canclini, etcétera). Esto no es menor, dado que muchos de los errores que se atribuyen a los datos estadísticos, están en su manejo y en una lectura parcial y equivocada de los mismos. Para este trabajo se usó el programa R para obtener los datos y estimaciones, dado que la actualización de las bases es lenta, en muchas ocasiones se realizó una estimación al momento actual, cuando eso suceda se hará la aclaración pertinente y se explicará el manejo de variables que la justifiquen.

- I. Que casi el 90% de los municipios mexicanos no tengan un teatro, ¿qué impactos tiene en el desarrollo teatral en México?
- II. ¿Cómo debe abordarse este tema, con las condiciones reales del país?
- III. La forma en que la actividad teatral mexicana está organizada en la actualidad ¿fomenta la desigualdad social?

En efecto, estas y otras cuestiones se abordarán durante el presente trabajo, que tiene como objetivo analizar la ubicación espacial de la infraestructura teatral en México y la desigualdad social que puede promover, para generar propuestas de fomento a la actividad teatral en las comunidades pobres y marginadas.

En el contexto de la convocatoria “*La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México*”, emitida por la Universidad Nacional Autónoma de México, este trabajo genera una reflexión entre los interesados y participantes de la actividad teatral.² Como bien se apunta en la convocatoria, es necesario hacer una pausa que permita repensar el contexto en que miles de participantes de la actividad teatral realizan su trabajo.

La intuición de origen del trabajo es que la distribución y uso de la infraestructura teatral en México produce, junto con la promoción de la actividad teatral, desigualdades sociales (materiales y simbólicas), al excluir a las comunidades más pobres y marginadas del país. En esta distribución se encuentran implicados gestores teatrales, empresas privadas, gobiernos, actores y creadores en general.

El tema reviste varios puntos relevantes, nos puede mostrar tópicos importantes que no se consideran cuando se habla de la actividad teatral. Este ejercicio, al tiempo que busca ser una sociología de la infraestructura teatral en México, también aporta elementos de reflexividad sobre la actividad teatral en México. La limitación en la extensión del trabajo hace imposible que se aborden las variables de consumo y uso de espacios, pero es algo que debe agotarse en trabajos posteriores, como tesis de grado de estudios teatrales y otros proyectos de análisis. Es claro que este

² Durante el trabajo se usa “actividad teatral” y no “práctica teatral” porque la primera incluye desde los administradores hasta los públicos; mientras que la segunda, en su sentido sociológico, se concentra en el proceso de creación y acción directa de la producción teatral. Justamente, el sentido del trabajo es hablar de la actividad teatral, por considerar que involucra a más participantes de todo aquello que incluye el teatro.

trabajo deberá mejorarse con la incorporación de aquellos datos, sería ingenuo pensar que los resultados no se modificarían con las variables de consumo teatral y uso de espacios. Además del tema presentado, hay muchos matices y temas concretos que debemos investigar.

Es innegable que vivimos en un país donde la concentración de recursos materiales y simbólicos es una de las marcas más terribles e injustas. De la misma forma en que millones de personas no encuentran acceso a los bienes materiales mínimos indispensables para una vida digna, millones también están excluidos de los bienes simbólicos que proporcionan las artes, en este caso, el teatro. Esta situación es lo que motiva la elaboración del presente ensayo, que parte bajo el principio de que las artes pueden ser un factor para disminuir las diferencias y lograr que las personas tengan una vida integral.

Esto no es un reto sencillo, puesto que el acercamiento desde la sociología a las cuestiones que implican la creación cultural con frecuencia causa resistencias, por no comprenderse el sentido de los análisis y los alcances de los mismos. Señala Pierre Bourdieu que: “el arte y los artistas soportan mal todo lo que atente contra la imagen que tienen de sí mismos; el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado, y la irrupción del sociólogo que quiere comprender, explicar las cosas, escandaliza”³. Para Bourdieu esto se debe a prejuicios de los creadores sobre la labor del sociólogo. El primer prejuicio, señala Bourdieu, se piensa que el sociólogo puede explicar el consumo, pero no puede decir mucho sobre la producción; esto parte de la idea que la creación es un acto separado de la vida social, pero en realidad, la producción cultural y sus efectos reales en la sociedad pueden estudiarse bajo los conceptos de la sociología, entender sus alcances y los resultados de la organización y gestión de los recursos, en este caso, de la infraestructura teatral. El segundo prejuicio, apunta Bourdieu, es que no se entiende el valor de la estadística y los datos cuantitativos para comprender las relaciones entre los recursos ejecutados (materiales o simbólicos) y los efectos sociales o las relaciones de privilegio que pueden mostrar los análisis estadísticos.

Estos prejuicios, que comparten muchos de los que pertenecen a la actividad teatral, son para colocar a las manifestaciones

³ Pierre Bourdieu, “Pero ¿quién creó a los creadores?”, en *Cuestiones de Sociología* (Madrid: AKAL, 2008), 205.

artísticas fuera de la vida social, en un sitio que empobrece su entendimiento, pero, sobre todo, deja sin posibilidades de reflexividad la labor del artista. Hay muchos ejemplos de que un buen análisis social del arte es sumamente enriquecedor de la labor y reflexividad de los creadores y responsables administrativos, como el análisis de la racionalidad musical en occidente por parte de Max Weber (en el que deriva que la armonía racional es el fundamento de la belleza de las creaciones), el análisis de la “gestión de la soledad” por parte de Adorno en la transformación musical que muestra el cambio que se entiende la virtud y la belleza debido a que los creadores y quienes escuchan música se hacen más estridentes, hasta las reflexiones de Vasili Kandinsky sobre la forma en que la pintura se vuelve un epítome de la vida social.

Esto es un asunto que debe tenerse en cuenta desde el inicio, el trabajo justamente se moverá por los puntos que el profesor Bourdieu apunta como problemáticos, es posible que se presenten las mismas resistencias que hemos señalado. No obstante, el paso es necesario para comprender los alcances reales de la labor de todos aquellos implicados en la actividad teatral mexicana de la actualidad.

Radiografía del tema

La experiencia nos indica que, aquellos que somos amantes del teatro y vivimos en la Ciudad de México, tenemos muchos problemas para encontrar oferta teatral cuando viajamos fuera de la Ciudad de México. Urbes grandes, de más de dos millones de habitantes, pueden estar varios días sin una representación teatral, ya sea porque no hay públicos, incentivos a la producción teatral o falta de infraestructura; lo cierto es que se constata cualitativamente la falta de oferta e infraestructura teatral en muchos, muchísimos, en casi todos, los lugares del país.

Imaginemos una escena teatral, en la que un gestor escénico tiene frente a sí a “representantes teatrales” de cada municipio del país, agrupados por los estados en que se encuentra.

- Representante de Santiago Tetetlapa, Oaxaca (menos de 200 habitantes en el municipio). Pues con nosotros fue un verdadero problema, cuando nos dijeron que debíamos mandar un “representante teatral” fue complicado organizarnos, dijeron que venimos a una consulta sobre la infraestructura teatral ¿no?

- Representante de Aquiota, Sonora (menos de 400 habitantes en el municipio). Sí, dijeron eso en el oficio que nos llegó, que era para una consulta. Igual para nosotros, además allá casi todos somos viejos y eso del teatro no es muy común en el municipio.
- Representante de la Alcaldía Cuauhtémoc, CDMX (el municipio con más teatros del país [65], ubicado en el centro de la Ciudad de México). Para nosotros también fue complicado, a muchos no les interesa ir a eventos donde no se hable de creación teatral, a muchos de los creadores estas cosas les aburren. Bueno, a nuestros lugares, ya van a empezar.

Entra el encargado de la reunión.

- Encargado. Hola, gracias por su asistencia, nos hemos reunido porque queremos conocer algunas cosas sobre el teatro en sus localidades. Si les parece, les pediré que voten con el aparato que tienen frente a ustedes, tenemos un sistema de votación que nos permitirá conocer sus respuestas al momento. Bueno, empecemos, para los representantes de los estados ¿en cuántas entidades federativas hay una obra teatral en lunes?
- [Se suman tres, CDMX, Jalisco, Monterrey] El resto de los representantes se voltean a ver como si fuera un chiste la puesta en escena de teatro en lunes.
- Encargado. Bien continuemos, ahora por municipios, ¿hace cuántos años no hay una obra de teatro en su municipio?
- [Las respuestas van desde uno, hasta "nunca hemos tenido una obra de teatro", esta respuesta tiene más de 1,500 votos].
- Encargado. Ahora díganme, ¿piensan que en los siguientes cinco años sus municipios tendrán un teatro nuevo?
- [Las respuestas suman más de 2,440 casos, es decir, muchos de los municipios con teatros no piensan que habrá un teatro nuevo y todos los que no tienen teatro lo piensan].
- Encargado. Gracias... Sigamos con la consulta.

Este ejercicio de ficción teatral no está muy alejado de la realidad. En efecto, como veremos con los datos, la concentración y disponibilidad de infraestructura teatral se encuentra concentrada en pocos espacios del país. En el siguiente apartado reflexionaremos sobre las consecuencias sociales de esto, pero ahora es necesario entrar en los datos.

Lo primero que resalta al revisar la información disponible sobre infraestructura teatral en México es que existen muchas lagunas de actualización y son datos muy básicos, pero sí es posible

dibujar un panorama real de la situación actual.⁴ En principio, se reportan, oficialmente al Sistema de Información Cultural (SIC) de la Secretaría de Cultura 667 teatros en todo el país, que van desde teatros comunitarios, al aire libre, foros independientes, administrados por escuelas, privados, etcétera. Seguramente hay un subregistro de la cantidad real, dado que muchos espacios no se reportan como teatros y sucede la actividad teatral, como cafés, bares, librerías, casas particulares y hasta teatros desmontables. Suponiendo que el subregistro sea alto, hasta un 15%, la cantidad de teatros en el país no rebasa los 800. No obstante, la realidad es que muchos teatros no se ocupan, incluso hay casos que llevan más de cuarenta años sin presentar una sola obra y muchos están cerrados definitivamente. Sin embargo, si consideramos que tanto el subregistro como la subutilización se encuentran distribuidos aleatoriamente en el país, entonces las estimaciones y las conclusiones son válidas para comprender el tema.

Estas estimaciones nos indican que hay un teatro aproximadamente por cada 165 mil habitantes, a esto podríamos llamarlo “densidad de teatros”. La cuestión se muestra diferente si analizamos la distribución de teatros por entidad, donde tenemos una clara diferencia entre la población relativa estimada y la proporción relativa de teatros, las cinco primeras entidades y las que tienen menos son:

Cuadro 1. Entidades con mayor proporción relativa de teatros (SIC)

Entidad	Total de teatros	Total relativo de teatros	Población total relativa
Ciudad de México	158	23.69%	5.12%
Nuevo León	31	4.65%	4.14%
Veracruz	30	4.50%	6.80%
Jalisco	28	4.20%	6.54%
Estado de México	28	4.20%	13.51%

⁴ Todas las estimaciones son propias, usando las bases de datos nombradas en la nota 1. Para identificar la base de datos de origen se usará (SIC) o (INEGI) al final de cada estimación, eso podrá facilitar la lectura, en el caso de tablas o gráficas se hará de la misma forma. Cuando se ocupen otras fuentes se hará la referencia en su momento.

Cuadro 2. Entidades con menor proporción relativa de teatros (SIC)

Entidad	Total de teatros	Total relativo de teatros	Población total relativa
Baja California Sur	9	1.35%	0.57%
Durango	9	1.35%	1.45%
Zacatecas	6	0.90%	1.33%
Nayarit	3	0.45%	0.97%
Tlaxcala	3	0.45%	1.04%

Es notable la diferencia entre la cantidad relativa de habitantes por entidad con su equipamiento teatral. Este primer dato es muy general, pero se usa mucho por parte de los gobiernos, sobre todo por los que tienen mayor infraestructura teatral bruta, para señalar que son de los primeros a nivel nacional y con eso, muchas veces deja de invertirse en la construcción, promoción o remodelación de teatros. En numerosas ocasiones es así. Hace años, durante el gobierno de Javier Duarte, el secretario de cultura de Veracruz afirmaba: “Veracruz está en los primeros cinco lugares a nivel nacional con disponibilidad de teatros, eso muestra el interés del gobierno por la difusión de la cultura entre los veracruzanos”.

Sin embargo, cuando se procesan los datos las relaciones empiezan a cambiar. Para tener un panorama más real de la concentración teatral, se ha elaborado el “índice de infraestructura teatral”. Este índice, propuesto originalmente para el presente ensayo, nos permite entender la relación entre población total relativa de la entidad con respecto al total nacional, entre la proporción relativa de cantidad de teatros por entidad. Esta relación nos muestra la concentración de teatros en entidades donde la población es menor al esperado, en un escenario ideal de una promoción nacional equitativa de la actividad teatral. Este índice, además, muestra el déficit real de inversión en la infraestructura teatral y se entiende por añadidura, en la promoción de la actividad teatral en general.

Cuadro 3. Mayor índice de infraestructura teatral (SIC-INEGI)

Entidad	Total de teatros	Total relativo	Población relativa	Índice de infraestructura teatral
Chihuahua	21	3.15%	0.58%	5.44
Ciudad de México	158	23.69%	5.12%	4.63
Campeche	12	1.80%	0.73%	2.46
Baja California Sur	9	1.35%	0.57%	2.38
Querétaro	22	3.30%	1.63%	2.03

Cuadro 4. Menor índice de infraestructura teatral (SIC - INEGI)

Entidad	Total de teatros	Total relativo	Población relativa	Índice de infraestructura teatral
Oaxaca	11	1.65%	3.38%	0.49
Nayarit	3	0.45%	0.97%	0.47
Tlaxcala	3	0.45%	1.04%	0.43
Estado de México	28	4.20%	13.51%	0.31
Colima	16	2.40%	7.88%	0.30

Si bien es cierto que el “índice de infraestructura teatral” no nos muestra el uso de los teatros (es claro que la existencia del teatro no supone que se use regularmente), sí nos permite ver la concentración que existe y los potenciales de escalamiento en las entidades, es decir, el fomento del teatro con lo que se tiene actualmente.

Para “índice de infraestructura teatral” el óptimo sería que todas las entidades estuvieran en 1, eso significaría que tienen la proporción justa de teatros de acuerdo al total nacional. Mientras más alejado está de 1, significa que el déficit de teatros en la entidad es más alto. Ahora, si consideramos a todas las entidades que no llegan al menos a 1 en el valor del índice de infraestructura teatral tenemos:

Cuadro 5. Entidades con menos de 1 en el índice de infraestructura teatral (SIC e INEGI)

Entidad	Total de teatros	Total relativo	Población relativa	Índice de infraestructura teatral
Tabasco	13	1.95%	1.99%	0.98
Durango	9	1.35%	1.45%	0.93
Sinaloa	14	2.10%	2.46%	0.85
Coahuila de Zaragoza	17	2.55%	3.03%	0.84
Hidalgo	13	1.95%	2.37%	0.82
Michoacán de Ocampo	20	3.00%	3.87%	0.77
Puebla	26	3.90%	5.15%	0.76
Zacatecas	6	0.90%	1.33%	0.68
Chiapas	11	1.65%	2.45%	0.67
Veracruz de Ignacio de la Llave	30	4.50%	6.80%	0.66
Guanajuato	21	3.15%	4.88%	0.64
Jalisco	28	4.20%	6.54%	0.64
Oaxaca	11	1.65%	3.38%	0.49
Nayarit	3	0.45%	0.97%	0.47
Tlaxcala	3	0.45%	1.04%	0.43
Estado de México	28	4.20%	13.51%	0.31
Colima	16	2.40%	7.88%	0.30

Estos números iniciales nos sugieren varias cosas. Si sumamos la población de las entidades que tienen menos de 1 en su índice de infraestructura teatral, el total es del 69.12 % de la población total del país, considerando el estimado de 130 millones de habitantes antes del censo de 2020, significa que alrededor de 90 millones de personas viven en entidades con un franco déficit de infraestructura teatral. El tema de fondo no es que la Ciudad de México concentre la mayoría de los teatros del país, sino que en el resto de las entidades hay poco interés en el tema.

Hay entidades como Guanajuato y Zacatecas que tienen importantes festivales teatrales (el Festival Internacional Cervantino y el Festival de Teatro Callejero, respectivamente), lo cual sugiere que la infraestructura teatral no es desarrollada pensando en las necesidades de la población local, sino en las necesidades del turismo.

Esto es muy común no solo en el teatro, sino en muchas actividades como la música, la danza o el cine. Las autoridades fomentan actividades solamente para los visitantes. Pensemos lo siguiente: ¿la difusión del Festival de Cine de Morelia corresponderá con la creación de obras cinematográficas locales y el interés de las personas residentes en Morelia por el cine? De la misma forma, ¿los festivales de música barroca en sitios como Amecameca son para empezar la promoción local de la música? Es claro que muchos gobiernos usan las artes por su potencial económico y turístico, lo cual en principio no tendría por qué ser condenable, pero cuando es lo único que importa, entonces sí estamos en problemas. Como en la arqueología, cuando se usa un sitio para el turismo sin atender a las poblaciones locales, éstas se convierten en un mero accesorio del visitante y se cosifica a las personas y su medio en beneficio del visitante. El “turista cultural” no está fuera de esto y aunque su visita tenga fines teatrales, musicales o cinéfilos, su acción e impactos sociológicos son lo mismo que otros, digamos, que el visitante a zonas de playa.

Los datos nos sugieren otras relaciones importantes para reflexionar. Entidades como Jalisco, Veracruz, Estado de México y Puebla, que en número total de teatros están en los primeros lugares, en realidad son de las entidades que mayor déficit tienen. Lo que muestra que estas entidades, además son de las más pobladas del país, no solo tienen pocos teatros, sino que ha sido un tema que durante varios gobiernos no se ha atendido. De acuerdo con CONEVAL, las cinco entidades más pobres del país son Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Hidalgo y Puebla. Estas cinco entidades se presentan con niveles muy bajos (menos de 1) en el “índice de infraestructura teatral”.

Si analizamos los datos del párrafo anterior en conjunto tenemos relaciones muy preocupantes, es decir, tanto los estados más poblados como los más pobres son lo que disponen de menos infraestructura teatral, incluso se encuentran Jalisco y Estado de México, dos entidades con alta participación en el Producto Interno Bruto (PIB). La primera conclusión es muy clara, el desdén al crecimiento de la infraestructura teatral, con las consecuencias que eso tiene en la promoción, es un tema generalizado en el país, en algunos sitios con pequeños matices, pero no es algo que solamente se pueda entender por la disponibilidad de recursos materiales sino se trata de un desdén simbólico.

Como se ha comentado, estos datos no nos indican el uso o afluencia a los teatros, que debe ser la continuación del presente

trabajo, pero podemos tener una idea de la exclusión al interior de las entidades si consideramos el número total de municipios con teatros dentro de cada entidad, esto se obtiene de dividir el número total de municipios con, al menos, un teatro entre el total de teatros.

Cuadro 6. Entidades con mayor porcentaje de municipios con, al menos, un teatro (SIC - INEGI)

Entidad	Índice de infraestructura teatral	Municipios totales	Municipios con teatro	% de municipios con teatro
Baja California	1.17	5	5	100.00%
Ciudad de México	4.63	16	16	100.00%
Colima	0.30	10	5	50.00%
San Luis Potosí	1.11	18	9	50.00%
Querétaro	2.03	11	5	45.45%

Cuadro 7. Entidades con menor porcentaje de municipios con, al menos, un teatro (SIC - INEGI)

Entidad	Índice de infraestructura teatral	Municipios totales	Municipios con teatro	% de municipios con teatro
Yucatán	1.46	106	4	3.77%
Chiapas	0.67	124	4	3.23%
Puebla	0.76	217	7	3.23%
Tlaxcala	0.43	60	1	1.67%
Oaxaca	0.49	570	6	1.05%

Solo hay cinco entidades donde existen teatros en más del 40% de sus municipios y, en conjunto, no llegan al 20% de la población total del país. Este porcentaje nos sirve muy bien para entender la disponibilidad real de infraestructura teatral en una población, porque supone la necesidad de desplazamientos en caso de querer usar los recursos teatrales. Mientras menos sea la disponibilidad de teatros en los municipios, más complicado es que la gente use la infraestructura teatral del estado por la dispersión espacial que supone. Cuando ampliamos el cuadro ocho al total de entidades

con menos del 15% de sus municipios con algún teatro la relación se muestra de la siguiente forma:

Cuadro 8. Entidades con porcentaje de municipios con, al menos, un teatro menor al 15%

Entidad	Índice de infraestructura teatral	Municipios totales	Municipios con teatro	% de municipios con teatro
Chihuahua	5.44	67	10	14.93%
Sonora	1.33	72	10	13.89%
Estado de México	0.31	125	16	12.80%
Quitana Roo	1.4	58	5	8.62%
Durango	0.93	39	3	7.69%
Jalisco	0.64	125	9	7.20%
Hidalgo	0.82	84	6	7.14%
Michoacán de Ocampo	0.77	113	8	7.08%
Zacatecas	0.68	58	4	6.90%
Guerrero	1.04	81	5	6.17%
Veracruz de Ignacio de la Llave	0.66	212	12	5.66%
Nayarit	0.47	20	1	5.00%
Yucatán	1.46	106	4	3.77%
Chiapas	0.67	124	4	3.23%
Puebla	0.76	217	7	3.23%
Tlaxcala	0.43	60	1	1.67%
Oaxaca	0.49	570	6	1.05%

Los datos expuestos deben servir para que los participantes en la actividad teatral y, sobre todo, aquellos que piensan que el teatro debe llegar a la mayor cantidad de personas, hagan una primera reflexión sobre estrategias de gestión y difusión de todo lo que supone la actividad teatral, con base en la infraestructura.

Como se ha dicho, es claro que la infraestructura teatral es una pequeña parte de la actividad teatral, pero, en muchos sentidos, refleja temas que el trabajo no aborda directamente como la difusión de las obras, la asistencia a los teatros, incluso la formación teatral. Todos estos temas deberían analizarse con datos y

cruzarlos con los expuestos hasta el momento. Ahora, con esto podemos ver las consecuencias sociales de la concentración de la infraestructura teatral en algunos lugares.

Consecuencias

Un país como el nuestro, con tantas desigualdades materiales, no debe darse el lujo de incrementar las desigualdades simbólicas. Cuando tenemos esta concentración de la infraestructura teatral en unas cuantas entidades y dentro de las entidades, en algunos municipios, sobre todo las capitales, vemos con preocupación que la actividad teatral más que reducir las diferencias simbólicas puede acrecentarlas.

Como bien lo apuntan Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, las diferencias simbólicas se acumulan desde la infancia, entre quienes pueden “tener acceso a la cultura” y quienes no. Estas diferencias, cuando se acumulan, dan como resultado la legitimación de la desigualdad, a través de discursos que definen a los que pueden ingresar y los que deben quedar fuera. Si la educación integral puede reducir las desigualdades sociales, la educación diferenciada puede validarlas; si el acceso a las artes puede reducir la brecha social, el acceso desigual potencializa las diferencias.⁵

Una actividad como la teatral, que tanto apasiona a los creadores, actores y gestores, ayuda al desarrollo integral de la personalidad y de los individuos. Ya sea como creadores o como espectadores, la actividad teatral permite integrar a la vida experiencias y saberes que pueden hacer de las personas individuos más críticos de su entorno (es claro que no en todos los casos es posible). Si bien es cierto que la representación teatral no depende exclusivamente de la existencia de una infraestructura especial para la actividad, es claro que es complicado que haya una actividad teatral sostenida en un lugar sin esa infraestructura. Los festivales, caravanas teatrales en comunidades, teatros rodantes y demás, pueden llevar el teatro en algún momento a las diferentes comunidades, como una forma de “diversión”, pero no es un fomento estable de la actividad teatral; para hacerlo se necesita personal e infraestructura que funcione regularmente en los diferentes lugares.

Este problema se presenta en todas las entidades. La metodología de análisis usada en este ensayo puede replicarse por entidad, es decir, con base en los barrios y comunidades; de la misma

⁵ Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron, *Los herederos*, México: Siglo XXI Editores, 2008).

forma, el trabajo podría replicarse con base en los distintos déficit poblacionales por ingreso, nacionales o por entidad. Seguramente, en todos los casos veríamos una concentración similar.

La actividad teatral por sí misma no resuelve los problemas sociales de un país como México, pero sí puede ayudar a entender mejor las posibilidades de transformación, comunicación y desarrollo que podemos buscar en la sociedad mexicana. Al inicio del trabajo se nombraron las resistencias que los creadores pueden tener con un acercamiento sociológico a su labor, pero se vuelve necesario en la medida en que esa labor tiene impactos concretos en la desigualdad simbólica en el país.

Lo que se busca es que el teatro forme parte de la vida común del país, que sea tan normal el teatro como un espacio deportivo o de diversión. Es posible que sea una utopía, pero al final, eso nos permite definir nuevos alcances y responsabilidades de los gestores teatrales.

Conclusiones

Como se ha dicho al final del apartado anterior, los gestores teatrales, después de los gobiernos, deberían ser quienes más atención pongan a lo expuesto en este trabajo. En efecto, la labor de promoción teatral parte de dos cuestiones: lo que se tiene para promover y la finalidad de hacerlo.

El teatro comercial, aquel que busca la ganancia económica exclusiva, es imposible que participe en esto, su propia orientación le imposibilita a tener un enfoque social, el problema es cuando gestores y creadores teatrales no quieren asumir un rol distinto. Para muchos de los que pensamos que el teatro debe llegar a las comunidades más pobres y marginadas del país, resulta necesario enfocar el tema de manera distinta. Para lograrlo debemos asumir que mientras sigamos en la labor actual, será imposible llevar el teatro a todos los espacios del país.

Debemos presionar a los gobiernos para que se invierta en la adecuación y uso de teatros comunitarios. Al tiempo, no deberían existir poblaciones con más de 100 mil habitantes sin un teatro, para los gestores culturales es una tarea fundamental presionar a las autoridades para que eso se realice. De la misma forma, las caravanas o festivales de teatro itinerante deben formar parte de la Secretaría de Educación Pública, como una actividad mínima e indispensable en la formación estudiantil.

¿Por qué se propone que sea la SEP quien se haga cargo y no la Secretaría de Cultura? Porque deben asignarse recursos para que esto pueda concretarse. Mientras se vea al teatro como una actividad “cultural” antes que un proceso educativo indispensable, no podremos ver teatro en todo el país. Es necesario promover el cambio en los planes de estudio para que las actividades como el teatro, la música, la danza, la pintura, la literatura y otras tantas (no olvidamos a la filosofía), sean parte del plan de estudios y que sus actividades sean igual de importantes que otras.

Se trata de lineamientos generales que pueden servir para una mejor promoción de la actividad teatral. Al final, es claro que mientras los problemas de desnutrición, mal crecimiento, violencia social y doméstica, nulo acceso a servicios como agua o drenaje, malos servicios de salud, entre otros, no se resuelvan en las comunidades, las artes en general tendrán muchos problemas para florecer en esos lugares.

Tampoco se trata de insinuar una labor de apostolado por parte de los implicados en la actividad teatral, muchos maestros o médicos tampoco quieren alejarse de los lugares donde están la mayor concentración de ellos, pero si se trata de ser claros y tomar una postura en la labor que hacemos, ¿nos interesa la inclusión teatral o preferimos la segregación? En todo caso ¿hasta dónde estamos dispuestos a presionar a los gobiernos para que exista inclusión teatral? ¿Hasta dónde queremos llegar personalmente para lograrla?

La discusión sobre los problemas del teatro en México, como bien ha sido propuesto en este concurso de la UNAM, supone hacer no solo una pausa, sino abrirnos a la reflexión sobre cuál es nuestra postura ante aquellos problemas que no nos representan un interés inmediato. En la medida que reconozcamos las determinaciones sociales de nuestra labor, esta pausa habrá sido de mucho provecho.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, Pierre. *Cuestiones de Sociología*. Madrid: Akal, 2008.

_____, y Passeron, Jean Claude. *Los herederos*, México: Siglo XXI Editores, 2008.

Bases de datos

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) 2019.

Sistema de Información Cultural (SIC) de la Secretaría de Cultura 2020.

David Juárez Castillo


Ciudad de México, 1980



Doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, especialista en temas de desarrollo social y epistemología de las ciencias sociales. Actualmente es profesor de la Facultad de Estudios Superiores FES Aragón en la carrera de Planificación para el Desarrollo Agropecuario en la materia de *Métodos de Investigación Aplicados al Desarrollo*. Cursa estudios de matemáticas en la Universidad Abierta y a Distancia de México (UnADM).

Trabaja desde hace doce años como columnista en el *Grupo Informativo Diálogos*, en Puebla, sobre temas de análisis social, desarrollo político en el país y cambios relevantes en la sociedad mexicana. Es consultor independiente en temas de desarrollo social y de participación comunitaria. Su más reciente publicación se titula *Los conjuntos habitacionales en la Ciudad de México*, en el libro electrónico *Aprender de las ciudades, 2018* del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Ha publicado diversos trabajos en las revistas *Religioni e Società* de la Universidad de Florencia-Italia y *Antropología* de la Universidad de Arequipa-Perú.

En su trabajo literario, ha participado en los tomos tres y cuatro de los libros colectivos de cuentos del club literario *La Pluma del Ganso*, donde se publicaron las obras teatrales *Tianguis* y *Payasos* en 2008. Ferviente seguidor de la obra de Max Aub y Augusto Monterroso, cree decididamente que un país no puede ser democrático si las artes solamente son creadas y disfrutadas por pocas personas.



Música en escena, subversión desde la tradición en *Bajo Tierra*, *El pescador y la petenera*, *Malpaís* y *El asesino entre nosotros*

Por Arizbell Morel Díaz

Música y teatro

“La memoria es la costurera y es una costurera caprichosa. La memoria recorre con su aguja adentro y fuera, arriba y abajo, aquí y allá”.
 VIRGINIA WOOLF, *Orlando*.¹

A partir del concepto de memoria descrito por Woolf, se puede pensar en el tiempo como una serie de eventos encadenados al azar, por el capricho de una fuerza externa y misteriosa. Esto a su vez, permite definir la existencia individual como parte de un flujo continuo, universal e intangible. De manera similar, las identidades personales se conforman gracias a una serie de hechos que le ocurren al sujeto y que también son ligados por la memoria, a través del tiempo. Al igual que las identidades, la historia está compuesta por distintos episodios conectados por algo más allá de sí mismos que los vincula entre sí, creando una unidad. Este algo que une la memoria para generar identidad e historia (y a su vez al tiempo) configura el eje rector de la realidad misma. Asimismo, es gracias a este conector de sucesos que podemos pensar al tejido de la memoria (a la hechura de la aguja) como una especie de intersticio que sigue un patrón que se repite indefinidamente.

Sobre la naturaleza reiterativa de la vida, Judith Butler² menciona que la repetición genera identidad a largo plazo. Esto debido a que la manera de reconocernos como sujetos existentes está

¹ Virginia Woolf, *Orlando* (New York: Harvest, 1928), 78. [Traducción de la autora]

² Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (España: Síntesis, 1997), 28-35.

dada por nuestra capacidad de “volver a realizar” una serie de conductas que son esperadas por aquellos que nos precedieron. A esta “capacidad de hacer” partiendo de un antecedente y repercutiendo en el futuro, se le denomina “performatividad”. Si bien es un concepto amplio, la “performatividad” como enfoque de estudio permite analizar un hecho considerando sus consecuencias, sus causas y su relación con su contexto inmediato. Es decir, estudia a los fenómenos insertos en un devenir constante que es la percepción humana. Por esta razón, el presente ensayo sostiene que el teatro³, al ser un arte vivo, posee una naturaleza “performativa” que le permite generar una cierta identidad en los individuos que viven esta experiencia.

Así, por su capacidad de resonar en los cuerpos que son afectados al encuentro con esta disciplina artística, el teatro repercute en la existencia humana produciendo significados a través del tiempo. De ahí que podría inferirse que la preservación de este arte parece estar ligada al hecho de que la estructura de la psique humana se ha mantenido constante desde que existe nuestra especie. De acuerdo con Marco Antonio de la Parra⁴, el arte teatral tiene la capacidad de renacer en cada representación, debido a que muere al final de esta. Parecido a lo que ocurre con otras disciplinas artísticas, el renacer de la experiencia teatral está vinculado a la necesidad humana de confrontarse con los grandes misterios de la existencia, enfrentamiento que se realiza con el objetivo de extraer un significado de la vivencia. Aunque uno de los fines del teatro pueda ser la obtención de conocimiento, el fundamento del fenómeno se encuentra en la reunión aurática, de cuerpos presentes, que implica el “convivio teatral.”⁵

Debido a que el teatro, además de implicar la reunión de presencias corporales en un mismo espacio, es “performativo” se puede inferir que su repetición tiende a crear una identidad de carácter colectivo en los participantes del hecho escénico. Esta “identidad colectiva” está ligada necesariamente al territorio acotado de la experiencia teatral. De ahí que, a pesar de ser el teatro un arte regional, también se encuentre vinculado con una serie de tradiciones con un significado particular en el imaginario colectivo. Retomando

³ Entiéndase el término teatro como arte teatral, no encasillada a un edificio.

⁴ Marco Antonio de la Parra, *Cartas a un joven dramaturgo* (Ciudad de México: Ediciones El Milagro, Ediciones La Rana, CNCA, 2007), 87.

⁵ La noción de convivio teatral se retoma del trabajo del investigador Jorge Dubatti en su libro *Principios de filosofía del teatro*, editado por Paso de Gato.

una vez más a Judith Butler,⁶ es necesario mencionar que la fuerza que se otorga a un performativo está dada por su “historicidad”⁷. En otras palabras, es gracias a que estos actos tienen la capacidad de retomar los ecos que los habitan desde su configuración, que pueden ser considerados como factores de cambio o de coerción según el contexto en el que se vuelvan a realizar. En otras palabras, la memoria otorga poder al acto de hablar.

Debido a que en el acto del habla yace un potencial, se puede inferir que en la capacidad de recordar y enunciar lo vivido se encuentre una fuerza política de subversión que pueda ser inherente al hecho teatral⁸. En su interior, la protesta encierra la promesa de subversión, del mismo modo en el que la amenaza contiene la violencia que anuncia, según lo dicho por Butler. Al encasillar una promesa de subversión, la protesta también manifiesta la necesidad de un cambio. Ahora bien, los cambios pueden ocurrir de distintas maneras.

Una forma de generar una metamorfosis es eliminando la estructura previa y proponiendo una que funcione en sustitución de la anterior. No obstante, esta manera de modificar no es la única alternativa. Generalmente, el arte propone la resignificación de estructuras como método subversivo. Gracias a que las formas pueden resignificarse, el arte posee la capacidad de mutar conductas, pensamientos o emociones tanto en el receptor como en el hacedor. No obstante, es necesario aclarar que esta facultad de transformación está sujeta a no ser efectiva a menos que posea un carácter coercitivo⁹.

Debido a que el arte se encuentra ligado a la capacidad de transformación, los medios¹⁰ que utiliza también poseen un potencial de cambio en ellos mismos. En el caso de la música en vivo, la

⁶ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 65.

⁷ La historicidad es “la historia que se ha vuelto interna al nombre”, *Ibidem*.

⁸ Esto debido a que, para el arte teatral, el lenguaje verbal es uno de sus componentes claves en casi todos sus estilos. De hecho, la gran pregunta del siglo pasado fue la separación entre texto y escena, literatura y teatro. Por la extensión y propósito de este ensayo, no se profundizará en este tema.

⁹ Retomando a Butler, en *Lenguaje, poder e identidad* menciona que el performativo no posee una eficacia total ya que está sujeto a ser cumplido y regulado por el Estado. El considerar que el arte es una herramienta infalible de cambio social equivaldría a considerar a los hacedores como gobernantes que poseen la facultad de hacer valer su palabra o al poder divino bíblico.

¹⁰ Para el resto del ensayo, entiéndase medio como herramienta o disciplina. Para más información sobre los medios y su estudio, véase Clüver, Claus. *Intermediality and Interart Studies*, 19-38.

capacidad de transformación que otorga a la escena está sujeta, entre otras cuestiones, a su relación con ella. Así, el vínculo que existe entre música y teatro se torna complejo por sus implicaciones sociales, estéticas y técnicas. Cada puesta en escena que contenga a la música poseerá particularidades que afectarán su recepción y, por lo tanto, su performatividad.

Regresando al tema de la protesta estética con fines políticos, es necesario mencionar que en un llamado “país sin memoria”, como lo es México, el recordar la historia nacional en escena representa un acto de protesta. Debido a que la política, al igual que la teatralidad, está ligada a cómo se controla la mirada del otro, el “dejar ver” partes de la narrativa histórica que hasta antes de este siglo podían ser consideradas como “marginales”¹¹, implica una rebelión e inconformidad contra lo establecido. Si a este hecho se le añade el uso de música en vivo, es claro que un estudio de la relación música-escena necesita implicar al contexto socio-político del acontecimiento particular. Así, en el presente ensayo se analizará la potencia subversiva de la música popular tradicional en escena en cuatro montajes de la Ciudad de México, en los periodos 2016-2020, que utilizan el estilo musical de “el son” para confrontarnos con la realidad del cuerpo del otro en el presente.

Los cuatro montajes seleccionados son *Bajo Tierra* de David Olgún, montaje del Colectivo Desde Los Huesos; *El pescador y la petenera* de Teatro de Quimeras; *Malpaís* de David Olgún y catorce jóvenes de la ENAT; y *El Asesino entre nosotros* de Mauricio Jiménez, dirección de Carlos Corona.

Antes de proseguir es necesario mencionar que, si bien la producción de los cuatro montajes se encuentra apoyada por instituciones gubernamentales, no por ello dejan de representar la realidad de un México en tránsito, desde la llamada Capital Cultural del país. Si bien se puede cuestionar la ética de la rebelión desde el sistema mismo, este no es el propósito del presente trabajo. Por el contrario, el énfasis del análisis se centrará en el hecho de que las cuatro puestas en escena mencionadas retoman canciones propias del “son” como parte fundamental de su creación. De esta manera, la hipótesis del presente trabajo sostiene que esta reappropriación¹² del canto tradicional es un acto de protesta político

¹¹ En este caso, se usa el término “marginal” para referirse a todo aquello que no entra dentro de lo hegemónico o prioritario de la agenda política del país.

¹² Este término se refiere al uso subversivo de un agente con el objetivo de revertir sus efectos o controlarlos. En este caso, las canciones populares. Véase: *Lenguaje, poder e identidad*.

que pone en evidencia la situación social de México. Y esta reappropriación se encuentra vinculada a la música por su capacidad de condensar significados sociohistóricos.

Como señala Didanwy Kent Trejo¹³, la música (que generalmente relacionamos con el mundo interior y lo personal), en realidad está sujeta a una realidad colectiva y a un contexto y tiempos específicos. Por esta razón, las resonancias musicales de la escena mexicana contemporánea no pueden analizarse sin tomar en cuenta la realidad socio política en la que están circunscritas desde el momento de su composición. Aún más, las canciones al ser medios condensadores de procesos culturales, como apunta Kent, poseen una historicidad propia que performa independientemente del hecho estético en el que estén insertadas. Para los propósitos de este trabajo, se considera el término “canción” como un cúmulo de “cargas energéticas en el territorio de lo sensible”. De este modo, se invita a entender al medio musical¹⁴ como un constante flujo afectado por la alteridad que le rodea y a su vez influye en él.

Ahora bien, si la música es un medio condensador de historia, el teatro tampoco está exento de esta cualidad. En un sentido similar, retomemos la noción de “momento” enunciada por Butler:

El ‘momento’ en un ritual es una historicidad condensada: se excede a sí mismo hacia el pasado y hacia el futuro, es un efecto de invocaciones previas y futuras que al mismo tiempo constituyen y escapan a la enunciación.¹⁵

Al comparar esta definición de “momento” con la noción de “acontecimiento teatral” de Jorge Dubatti¹⁶, se propone en este texto definir a la experiencia teatral como un posibilitador de memoria que permite la creación de identidad comunitaria a largo, corto y mediano plazo, gracias a que implica la relación de cuerpos en un

¹³ Didanwy Kent Trejo, *Las resonancias de “Bella Ciao”: supervivencia, tránsitos y remediaciones de una imagen de resistencia colectiva* (inédito), 2-3.

¹⁴ Otra definición de Didanwy Kent sobre la música que es fundamental a su capacidad subversiva es la concepción de canción como “un medio capaz de condensar una multiplicidad de tiempos que se nos devela como un vehículo eficaz para la vida afectiva de los seres humanos.”, en: Kent, Didanwy. *Las resonancias de “Bella Ciao”*, 1.

¹⁵ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 19.

¹⁶ Entiéndase acontecimiento teatral como todo aquello que implique convivio, expectación y poiesis. Véase, Jorge Dubatti, *Principios de filosofía del teatro* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2017), 27-35.

mismo espacio/tiempo con el fin de observar y producir memoria y experiencia simultáneamente.

Antes de proseguir con el análisis de las puestas en escena ya mencionadas, es necesario añadir que en la actualidad las hibridaciones entre música popular y escena ocurren de distintas formas y exceden el formato mencionado. Otras relaciones observadas en el período de análisis de este ensayo son el llamado “musical de rockola” que retoma música popular contemporánea con el propósito de articular una línea dramática con el fin de “divertir” a la audiencia¹⁷ más allá de generar una protesta política contundente. Sin embargo, dado que este formato musical retoma melodías más contemporáneas y menos tradicionales, no fue utilizado como caso de estudio. No obstante, un estudio posterior podría estar centrado en la capacidad subversiva de este género, que puede ser ejemplificado por el musical *Ya no sé qué hacer conmigo* dirigido por Hugo Arrevillaga en el Centro Universitario de Teatro, a partir de canciones del Cuarteto de Nos.

En contraste con la música popular contemporánea, la hipótesis del presente trabajo sostiene que la música popular tradicional permite la creación de una identidad regional, ya que mantiene la distancia crítica necesaria¹⁸ para poder resignificar sus formas. Es gracias a la distancia temporal con el presente, que la música popular tradicional posibilita el acto de recordar para generar un cambio. Esto ocurre debido a que, para poder observar, se necesita una cierta “lejanía”, ya sea temporal o presencial¹⁹. De este modo, el incluir un medio que no corresponde al entorno inmediato permite dialogar a mayor profundidad con la historia nacional.

Otra característica común a estas puestas en escena es la presencia de la música en vivo, ya que ello implica que el montaje está sujeto temporalmente a la duración de las piezas musicales, en contraste con obras cuya sonorización²⁰ emplee otros medios. Esta delimitación del tiempo representa una potencia discursiva ya que como apunta Byung-Chul Han²¹, aquello que da “aroma” a un período temporal son los límites establecidos que permiten la

¹⁷ Sin que, por ello, se pierda la capacidad crítica del hacedor.

¹⁸ “La posibilidad de un acto de habla para resignificar un contexto previo depende, en parte, del intervalo entre el contexto en el que se origina o la intención que anima el enunciado y los efectos que éste produce”. (Butler, 35).

¹⁹ Véase Kent Trejo, Didanwy, *La experiencia teatral: apuntes para un <<respectador>>*.

²⁰ Por sonorización entiéndase el diseño sonoro y musical de un montaje.

²¹ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Barcelona: Herder, 2018), 83-115.

existencia de una duración definida. Para el filósofo, el tiempo con aroma posibilita la creación de un significado profundo que se contrapone a la indefinición de plazos actuales, que tiene como resultado la pérdida de sentido y por ende la depresión colectiva. Así, la música, al delimitar el principio y el fin de la escena de manera contundente, fija y aísla el hecho escénico de la vida cotidiana, ayuda a fundar un territorio temporal y espacial propio. Al poseer un territorio de enunciación distinguible, la protesta en escena aumenta su capacidad de subversión ya que se liga a lo extraordinario y excepcional.

Similarmente, Cristina Vaccaro Cruz y Adrián Baltiera Magaña²² señalan que lo finito y acotado de las “experiencias efímeras” posibilitan la creación de un significado a largo plazo por su impacto en lo cotidiano. Debido a que la reflexión y la posible toma de acción son parte de las intenciones que conlleva una protesta, la música en escena se torna fundamental para llevar a cabo una subversión. De hecho, el retomar canciones populares que forman parte de la tradición para presentarlas junto con una crítica a la política y la violencia que vive el país, puede ser leído como una especie de revisión crítica de la historia nacional. Esto debido a que, como Kent señala al referirse a los fenómenos acústicos de resonancia y repercusión, la única manera de entender el pasado es a través de su relación con el presente.

De este modo, el estudiar e incorporar canciones populares mexicanas cuya composición no sea contemporánea, implica el analizar la cultura viviente de nuestro país por medio del estudio de las imágenes poéticas que proyecta a lo largo del tiempo. Este estudio del medio musical como condensador de historia proviene de considerar a la canción como objeto o como parte de una tradición oral, tal y como señala Kent²³. Generalmente, la canción se desprende de la tradición oral para volverse canción-objeto (“the sung becomes a song”²⁴). A diferencia del proceso en el cual la canción se vuelve objeto de consumo, en las obras mencionadas ocurre el proceso a la inversa: el objeto se vuelve canción/presentación. Así, “sones populares” como “El Cascabel”, “La Petenera” y “La Martiniana” son devueltos a su naturaleza híbrida entre creación

²² *Arquitectura efímera o experiencia efímera y Un acercamiento al 'habitar' a través del concepto de lo 'efímero' en la producción de lo arquitectónico*, respectivamente.

²³ Kent, Las resonancias de “Bella Ciao”.

²⁴ *Ibidem*. Este postulado teórico ejemplifica el proceso que conlleva el “cosificar” a la canción.

artística y hecho performativo colectivo, lo cual implica el poder mirar el pasado a través de ellas por las resonancias que conllevan.

Ahora bien, toda reunión de cuerpos en un mismo espacio/tiempo implica el enfrentarse a uno de los misterios existenciales más explorados por la filosofía: la realidad del otro, que es también individuo, pero que no es uno mismo. Para Byung-Chul Han,²⁵ la confrontación con el otro se da gracias al medio de la voz. Según el filósofo coreano, la voz “viene de alguna otra parte, de fuera, de otro. Las voces que uno escucha se sustraen a toda ubicación”.²⁶ Por esta razón, el medio de la voz es fundamental a la experiencia humana, ya que permite el acercarse a lo inefable de la vida. Si se considera el hecho teatral como condensador de vida e historia, el emplear la voz en escena es una forma de incluir lo incomunicable de la vida. Es decir, la voz en escena nos enfrenta al misterio primordial del cuerpo del otro (ya sea actor o espectador.)

Para poder comenzar el análisis particular de cada caso, es necesario aclarar la noción de “remediación” propuesta por Kattenbelt²⁷. Este término define un tipo de tránsito entre medios caracterizado por la presencia de un medio específico en otro que lo engloba o sustituye, alterando su significado o performatividad, es decir su efecto o hacer específico.²⁸ Debido a que el teatro es considerado como un “hipermedio”,²⁹ las remediaciones forman parte de su naturaleza. En el presente ensayo se considera que el objetivo de estas es el recontextualizar y potenciar formas populares musicales tradicionales en el siglo XXI. Si bien, este estudio se centra en las poéticas de los creadores teatrales, también sería necesario analizar el cuerpo de receptores, debido a que en sus organismos también se produce un arraigo sonoro que va más allá de la búsqueda artística y por tanto está más vinculado a la sociedad en general.

Como primer caso de estudio se encuentra la canción tradicional de “La Petenera” en la puesta en escena *El pescador y la*

²⁵ Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto* (Barcelona: Herder, 2017), 86.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships” en *Cultura, lenguaje y representación*, ed. Fredda Chappe (España: Universitat Jaume I, 2008), 24-25.

²⁸ Existen distintos tipos de remediaciones de acuerdo con el propósito o formato en que ocurren. (Véase Kattenbelt).

²⁹ Un *hipermedio* es aquel que contiene y es atravesado por distintos flujos energéticos provenientes de todos los otros medios y de la realidad misma. Hipermedios son el Internet y el teatro. (Véase Kattenbelt y Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”).

petenera de Teatro de Quimeras. Esta obra presenta la historia de una sirena (*petenera*) que tiene cautivo a un pescador en su cueva bajo el mar. Por distintas razones, ambos han sufrido del mal de amores y se encuentran aislados bajo la luna. Acompañada de un músico en escena (así como de varias jaranas y percusiones), una sola actriz encarna a ambos personajes en un monólogo de aproximadamente 70-80 minutos. A lo largo del montaje, esta dualidad en un mismo cuerpo se lleva a cabo gracias al uso de una convención aparentemente sencilla, pero muy efectiva: un cambio de vestuario. En unos segundos y de una manera acrobática, la actriz se transforma de ser una especie de tehuana oaxaqueña a un jarcho con sombrero. Así, al ser cantada por ella y el músico en escena durante el intermedio entre las dos historias, “La *Petenera*” se presenta como un canto que acompaña el cambio de género, evidenciando así la relación “tradicional”³⁰ que existe entre ambos en la cultura mexicana.

Aunque no se trate de una protesta contundente, el mostrar la dualidad inherente al ser humano en el mismo cuerpo, representa un discurso que comprende el hecho de que la especie humana es una unidad más allá de las construcciones sociales impuestas a los individuos, siendo una de estas el género. De este modo, la actriz Sofía Beatriz López se convierte en un ser liminal que es hombre y mujer a la vez, a lo largo de la obra. Si bien este cambio de género puede corresponder a razones pragmáticas (como suele ocurrir en el teatro), no por ello deja de ser una imagen que resuena más allá de las intenciones de su hacedor original. Presentada en diversos recintos, (como el Teatro de las Artes y El Albergue en Coyoacán), esta obra evidencia la vida del mexicano promedio en las regiones menos centralizadas del país, independientemente de su género. Este cohabitar demuestra que si bien el género puede afectar la manera en que se vive la marginación, no la elimina. Ser mujer u hombre sin estabilidad económica en México es sinónimo de vivir al día y en constante incertidumbre. Así, el único aliciente para el mexicano promedio es la posibilidad del amor romántico tal y como se muestra en este montaje. Como nota adicional, creo necesario añadir que la función a la que se alude en este ensayo corresponde a la temporada realizada en la Sala Xavier Villaurrutia, del Centro Cultural del Bosque, en febrero del año 2020.

³⁰ Con tradicional nos referimos a la conformación social generalmente representada en nuestro país: hombre/mujer cuyos cuerpos y realidades son claramente diferenciadas.

Como siguiente remediación, analizaremos el montaje *Bajo Tierra*, de David Olguín, presentado en el Teatro El Milagro y en el Foro La Gruta por el Colectivo Desde Los Huesos. En la propuesta escénica del Colectivo, la “banda de pueblo” propuesta por Olguín,³¹ se incluye a un conjunto de son jarocho para acompañar la escena comentando y caricaturizando las acciones de los personajes. Respecto a la trama, la historia sigue las travesías de José Guadalupe Posada (un famoso grabador, acompañado de Josefo, su aprendiz) al intentar escapar de La Muerte. Para evitar su defunción, el grabador se vale de un artilugio que le brinda el Ciego Homero como salvación: el “disfraz” y el cambio de máscara.

Además de los efectos cómicos que tiene el conjunto de músicos, el sonido también ilustra la jerarquía entre personajes. Así, tanto el Ciego Homero como la Muerte misma, cuentan con una relación más estrecha con el acompañamiento musical que el resto de los personajes. Esto se ve ejemplificado en el violín que escolta a La Muerte en todo momento, así como en la pequeña orquesta que sigue al Ciego en sus lamentos. De este modo, las piezas musicales evidencian los mecanismos de poder que el mexicano adjudica a la existencia de lo sobrenatural. A pesar de que en la obra aparecen distintas figuras políticas (como presidentes y embajadores), son las fuerzas naturales las que poseen la facultad de controlar lo inefable de las melodías. De ahí, se puede inferir que esta manipulación del medio musical demuestra la naturaleza supersticiosa imperante en el país³².

La única excepción a esta jerarquía musical es la canción de “El Cascabel”, por el momento y la forma en la que se entona. A diferencia del resto de los “sones”, esta melodía sirve para recibir y despedir al público. Además, es interpretada en conjunto por todos los actores y músicos. Tanto en El Milagro como en La Gruta, la tercera llamada correspondía al inicio de este cántico. Cabe destacar que, la única diferencia entre el inicio y el final de la obra es la

³¹ David Olguín, *Bajo Tierra* (Ciudad de México: Textos de Difusión Cultural UNAM, La Carpa, 1992), 13.

³² Llama la atención, también en este montaje, la representación de La Muerte como un ser humano ya que, comúnmente, esta figura es encarnada en la típica representación cadavérica. Para más información sobre las representaciones mediales de La Muerte, véase Ríos de la Torre, Guadalupe, 1920: *Revolución y tradición*, 11-14.

También es necesario mencionar que fue en la época de la Revolución cuando se retomó la representación de la Muerte en diversas expresiones populares. Al ocurrir ficionalmente la obra en esta época, la manera en que se concibe a la Muerte en México en distintas épocas es fundamental para profundizar en este análisis.

existencia de un baile entre Posada y La Muerte que representa la conclusión de la historia del grabador a la vez que ilustra la entrega del héroe ante el destino. De esta manera, gracias a la estructura cíclica y la enunciación grupal, “El Cascabel” se muestra como un himno que une a lo divino con lo mundano, a los seres humanos con el más allá. Al igual que en el caso de “La Petenera”, se evidencia que parte de la conformación de los seres humanos como especie se encuentra en nuestra capacidad de vincularnos entre nosotros, así como con el cosmos.

Sobre nuestra capacidad de crear ligas intangibles entre individuos, la maestra Alicia Martínez Álvarez³³ menciona que esta capacidad es una cualidad fundamental para el uso de la máscara en escena. Debido a que ambos montajes utilizan medias máscaras, este medio adquiere una performatividad propia e independiente a las canciones. Desde mi perspectiva, al cubrir el rostro, el medio de la máscara se apropia de la identidad del actor, permitiéndole jugar con una ya preestablecida gracias a su forma material fija. Entonces, el rostro del intérprete se vuelve un semblante colectivo que puede llegar a ser intercambiado entre distintos cuerpos que “usan” su identidad, tal y como ocurre en *Bajo Tierra* (en donde algunas máscaras son intercambiadas entre el elenco) o fija y establece afinidad entre distintos personajes al permanecer en el rostro de la actriz en el montaje de *El pescador y la petenera*.³⁴

Citando una vez más a Alicia Martínez Álvarez, sobre el medio de la máscara, es necesario retomar el hecho de que “la máscara siempre está conectada con lo sagrado”, ya que permite pensar a la máscara como el médium por excelencia de lo religioso, es decir de lo que nos teje en tanto comunidad y sociedad.³⁵ Así, en ambos montajes, el uso de la media máscara permite ver al rostro del actor además a la sacralidad implícita en lo oculto. El “dejarse ver a medias” puede representar la única manera que tenemos de aproximarnos a la realidad, es decir, por medio de la percepción individual. Sobre esta percepción acotada, Anne Bogart³⁶ describe a la

³³ En: *La máscara y el títere*, clase magistral gratuita impartida por Alicia Martínez Álvarez, transmitida vía Facebook Live a través de la página “Títeres en resistencia al Coronavirus”, el 3 de abril de 2020.

³⁴ Confróntese con la noción de aura y rostro de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

³⁵ *Ibidem*. La palabra religión proviene de religare, es decir, volver a ligar.

³⁶ Anne Bogart, *A Director Prepares. Seven Essays On Art and Theatre* (New York: Routledge, 2001), 47-59.

metáfora como médium entre los seres humanos y su entorno. Al comparar la vida con el sol, Bogart dice que la única manera de conocer (de ver al sol) es mediante su reflejo. Por esta razón, propongo que la única forma de aproximarnos a la situación social de México que poseemos actualmente puede ser mediante el uso de la media máscara en escena.

Siguiendo con el análisis intermedial de las canciones, se encuentra el caso de “La Martiniana” en *Malpaís* de David Olguín. En esta puesta en escena, la música juega un papel central en toda la escenificación, ya que está compuesta por múltiples cuadros que se articulan gracias a una serie de piezas musicales³⁷ relatando y recorriendo la historia del México actual desde la perspectiva de catorce jóvenes (siete mujeres y siete hombres) que brindan su testimonio sobre lo que es ser joven en un clima de violencia extrema e impunidad. *Malpaís* fue presentada inicialmente como un examen de titulación de la Escuela Nacional de Arte Teatral para, posteriormente, tener dos temporadas en El Milagro y una en El Granero del Centro Cultural del Bosque, entre 2017 y 2019.

Debido a la extensión y propósito de este ensayo, el presente trabajo se centrará en el fragmento donde se canta “La Martiniana”. En esta escena, un grupo de mujeres (observadas por los varones del elenco) entierran y velan a una compañera asesinada momentos atrás. Mientras le cantan, las mujeres sacan un listón rojo de su corazón, jugando mientras entretejen el lazo sangriento que las une. Al final del primer verso, la muerta resucita para cantar con ellas y alzar su órgano cardíaco. De este modo, “La Martiniana” se convierte en un consuelo para las mujeres que sobreviven a los feminicidios, cada vez más frecuentes en nuestro país. A pesar de haber sido asesinada con violencia en la escena anterior, Dano (la actriz que encarna a la resucitada) celebra a través de su canto la vida que compartió con las otras mujeres. Por tal, “La Martiniana” se erige como un himno a la esperanza de trascendencia a la impunidad.

Haciendo uso de este “son”, la puesta en escena *El Asesino entre nosotros* (de Mauricio Jiménez, dirección de Carlos Corona) nos muestra otra perspectiva respecto a los homicidios causados por la violencia de género en nuestro país. Antes de continuar, es

³⁷ Entre otras remediaciones de canciones populares que se encuentran en este montaje están fragmentos de las canciones “17 años” del conjunto Los Ángeles Azules y “Mi último deseo” de la Banda El Recodito, así como “La Llorona” en una versión no tan popular. El estudio de estas remediaciones forma parte de una tesis de licenciatura que se encuentra en proceso de elaboración.

necesario mencionar que este montaje (al igual que *Malpaís*) fue el examen de titulación correspondiente a la Licenciatura en Actuación de Casa Azul de ese mismo año. Al igual que la obra anterior, ésta se presentó en distintos recintos de la capital (entre ellos La Teatrería y el Foro Vicente Leñero). Debido a que ambos procesos académicos se presentaron al mismo tiempo, utilizando la misma canción, fácilmente se podría inferir que se trató o de un trabajo en conjunto por parte de los grupos o de una especie de plagio. Sin embargo, ninguna de estas teorías se acerca a la realidad. Por el contrario, al entrevistar a dos integrantes de *Malpaís* respecto a esta coincidencia (Eduardo Treviño y Luz Amelia Holguín³⁸), ambos señalan que, aunque sus estrenos fueron cercanos, la decisión de incluir esta canción fue completamente independiente y circunstancial. De hecho, el uso de la canción llegó a causar controversia dentro del elenco, ya que se quería evitar a toda costa que se pensara como una “copia” del trabajo de Corona.³⁹

Debido a que dos grupos distintos decidieron apropiarse de la misma imagen sonora durante el mismo período temporal, el presente trabajo propone que esta similitud permite considerar la potencia intrínseca de “La Martiniana” como un canto subversivo en contra del olvido que pueden sufrir estos asesinatos. De hecho, tanto la forma de la canción como su historicidad resonaron más allá de estas puestas en escena. Como ejemplo tómesese en cuenta el uso de esta misma melodía en otros tres montajes estudiantiles de la Ciudad de México a menos de dos años de distancia⁴⁰ de lo que se considerará (para motivos únicamente de este trabajo) como “las obras detonantes de la imagen”.⁴¹ Por este uso extensivo de la pieza musical, creo que se puede considerar la imagen sonora de “La Martiniana” como sintomática de la situación social del país y de la Ciudad en esos momentos. Algo en la letra o en la composición

³⁸ Comunicaciones personales con la autora.

³⁹ Aún más, debido a que el medio de la voz es intangible y personal, es claro que dos voces no pueden sonar igual, ni en el mismo espacio ni en el mismo tiempo. Por tanto, aunque se trate del mismo canto, desde la medialidad de la voz es claro que los dos montajes no performan del mismo modo. También llama la atención que ambos montajes surgieron de principios de dramaturgia colectiva que después fueron orquestados por Mauricio Jiménez y David Olguín, *Comunicación personal con la autora*.

⁴⁰ “Éramos más” presentado en Teatro La Capilla y el Foro José Luis Ibáñez, “La casa de Bernarda de Alba” Santa Catarina, dirección Iona Wiessberg y “Vórtice”. Estas obras corresponden a montajes realizados por egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

⁴¹ Sin que con ello se pierda de vista que la cartografía teatral aquí presentada contemple todos los casos en que se utilizó esta canción en la escena mexicana de esos años.

musical de la misma causó que esta fuera retomada con tanta insistencia por grupos de recién egresados. Debido a que en todos los casos cartografiados hasta 2019, siempre se presentaba a la melodía cantada por voces femeninas a capella, se puede pensar que “La Martiniana” posee la capacidad de englobar parte del concepto de “lo femenino” en nuestra sociedad.

Ahora bien, después de 2019, el uso de “La Martiniana” en escena comenzó a disminuir y a ser sustituido por otros cantos como “La Bruja” o a ser intercambiado por testimonios femeninos sobre la violencia. Paralelo al decrecimiento de su prevalencia, los movimientos feministas comenzaron a realizar protestas más activas dentro del espacio público como son las pintas que cubren los monumentos del Zócalo capitalino. A pesar de que estas manifestaciones han causado controversia tanto en la población como en los medios de difusión,⁴² considero que, desde una perspectiva historiográfica de las artes, es necesario analizar los medios elegidos para la protesta política. Mientras que “La Martiniana” es un arrullo que busca consolar al oyente, el objetivo de las pintas demuestra rabia por la impunidad política a la que se enfrentan las y los sobrevivientes. Si “La Martiniana” permitía visibilizar la problemática, las pintas exigen una resolución o toma de responsabilidad por parte del Estado.

Después de mencionar lo anterior, es necesario retomar el tema de las remediaciones en la escena mexicana. Mientras que en *Malpaís*, “La Martiniana” era presentada como un canto para velar a los muertos, en *El Asesino entre nosotros* la misma melodía cambia de significado completamente, al ser entonada por las mismas difuntas. A diferencia de la cartografía nacional realizada por *Malpaís*, el montaje de Corona se enfoca en las muertas de Juárez del inicio de este siglo. A lo largo de la obra, se muestran los asesinatos de distintas mujeres de la entidad. Cuando la obra estaba por concluir, eran ellas mismas quiénes enunciaban la canción, arrodilladas de frente al público con una veladora blanca entre las manos. Situada casi por completo en la oscuridad, “La Martiniana” adquiere una carga de rabia que no poseía explícitamente en el montaje de Olguín. Al mirar directamente a los ojos de los espectadores, se creaba una confrontación directa sobre esta problemática nacional. Si bien las muertes ocurrían en la ficción, es innegable que desde el título se alude a la colectividad como partícipe del sistema sociocultural que permite estos crímenes de odio.

⁴² Es necesario aclarar que el emitir un criterio moral sobre estas acciones no es el propósito de este ensayo.

Puesto que todas las mujeres de la obra tenían características completamente diferentes,⁴³ sus homicidios generan la pregunta de si existe algún parámetro específico (a parte del hecho de ser mujer) que detone un asesinato en nuestro país. En este caso, la recontextualización de “La Martiniana” produce un cuestionamiento respecto al papel de la sociedad en el clima de violencia. Si bien recordamos, pareciera que la puesta en escena de Carlos Corona nos demuestra que esa es la única acción que llevamos a cabo como comunidad: recordar con dolor y música lo ocurrido.

Respecto a la costumbre de velar a los muertos con música, Alicia Bazarte⁴⁴ señala que las tradiciones mortuorias que implican a toda la comunidad en nuestro país datan de la época prehispánica. Así, pareciera que el velar con música, mientras otros observan, está enraizado en la identidad mexicana desde antes de que se unificara el territorio multicultural que reconocemos hoy como nación. Inclusive, es sintomático que el canto siempre sea entonado por mujeres, ya que existe la profesión de “las plañideras” en varias partes del territorio nacional. Una plañidera es una mujer contratada específicamente para llorar en el velorio de un difunto que puede o no conocer. De este modo, las plañideras “forman parte del imaginario social que los mexicanos poseemos respecto de la muerte”, tal y como señala Elsa Muñiz.⁴⁵

Así, se puede inferir que en México el dolor está destinado a ser sentido por las mujeres, además de que el velar y el lamentarse son actividades propias de lo femenino y por tanto implican un ritual de representación.⁴⁶ En este país, las mujeres somos concebidas como una figura que se puede dedicar al dolor. Si comparamos a la memoria y a la historia con el tejido propuesto por Virginia al inicio de este ensayo, se puede decir que las muertes también entretejen a una comunidad, ya sea mediante el hilo rojo que sostienen las mujeres de *Malpaís* o por medio de los simbólicos estambres de las Moiras griegas, el vínculo que une a los recuerdos en colectivo representando la memoria, se encuentra teñido de sangre derramada.

⁴³ Inclusive una de ellas intentaba vestirse “como hombre”.

⁴⁴ Alicia Bazarte, “Presentación” en *De muertitos, cementerios, lloronas y corridos (1920-1940)*, Ríos Guadalupe et al. (México: Universidad Autónoma Metropolitana e Itaca, 2002), 9.

⁴⁵ Elsa Muñiz, “Llorar y llorar...El oficio de las mujeres en los rituales funerarios” en *De muertitos, cementerios, lloronas y corridos (1920-1940)*, Ríos Guadalupe et al., (México: Universidad Autónoma Metropolitana e Itaca, 2002), 92.

⁴⁶ La teatralidad de lo femenino se puede entender desde la vestimenta también. Para un análisis más profundo respecto a esto, véase Hollander, Anne, *Sex and Suits*.

Retomando el oficio de las plañideras, su existencia remite a que se identifica al lamentarse como una actividad de tiempo completo que es útil a la vida colectiva. Ya que la muerte es un período de transición que nos obliga a detenernos y contemplar la vida que la rodea, ésta rompe con la cotidianidad y nos sitúa en el territorio del otro, tal y como lo hace el teatro. Por ende, la muerte también nos vincula socialmente al obligarnos a reconocernos como humanos y por tanto finitos.

Antes de continuar, es necesario recordar que los cantos colectivos también fundan comunidades de naturaleza efímera. Aunque no se trate de una remediación como tal, el vincularnos para cantar juntos en la era digital, también representa una especie de rebeldía apoyada por la música. Un ejemplo de esto se encuentra en una función de reestreno de *Malpaís* en El Milagro. En esta presentación todos los asistentes entonamos la canción de “El sabinero”, un canto esperanzador que formaba parte del segundo acto de la obra en cuestión. Al escuchar el coro de voces, era claro que (por distintas razones) la melodía estaba inscrita en todos los cuerpos presentes. De este modo, el acto performático de cantar, nos vinculaba durante la función ya que compartíamos un mismo espacio, un mismo tiempo y un mismo canto. Como señala Didanwy Kent,⁴⁷ las canciones no solo expresan un sentimiento, sino que al mismo tiempo lo “hacen”, lo vuelven cuerpo. Y al volverse cuerpo, su entonación excede al significado comprensible y racional. Es gracias a lo incomprensible que el ser humano se vincula con otros y se transforma. Por ello, el canto en comunidad, la escena acompañada de música es fundamental para la conformación social. De hecho, esta experiencia fue detonante para la elaboración del presente ensayo.

Respecto al cuerpo que canta, quiero enunciar que se trata de un cuerpo en estado liminal, entre instrumento y ser, postura que es evidenciada por la voz. Asimismo, es gracias a esta liminalidad que el canto en escena permite la subversión, la ruptura con el contexto inmediato. Como señala Butler,⁴⁸ lo performativo, lo inaugural, desgarrar al resignificar debido a que otorga una nueva mirada en lo ya conocido. Retomando el concepto de historicidad, el postulado de este ensayo propone que la “historia interna al nombre” también existe en las canciones retomadas, esto a su vez les permite performar, es decir, hacer. De igual manera, se considera

⁴⁷ Las resonancias de Bella Ciao: supervivencia, tránsitos y remediaciones de una imagen de resistencia colectiva.

⁴⁸ *Ibidem*.

que necesitamos la música popular en escena, ya que se trata de un medio que no requiere de una erudición técnica para ser comprendido. Esto porque la voz es un instrumento universal debido a que se usa en lo cotidiano. De este modo, a pesar de implicar una territorialidad por el idioma (o los idiomas) en los que se articule, al ser el medio de la voz híbrido y combinar lo inefable de la música con un significado racional, la musicalidad y sonoridad resuena en nuestros cuerpos y produce otro tipo de significado.⁴⁹

Debido a que, en las cuatro obras analizadas, los cantos son enunciados en colectivo, su capacidad de resonar está acotada a un territorio específico. Al implicar a más de una voz presente, el presenciar este cantar se acerca más al ritual que a la escucha erudita o melómana. Siguiendo lo propuesto por Kent⁵⁰ sobre la capacidad performática del canto colectivo, se puede considerar a este entonar como un medio para la conformación de una comunidad ligada a una cierta región, ya que vincula a sus participantes más allá de la individualidad. De este modo, la potencia subversiva del canto popular en escena (además de ser una rebeldía) se vuelve un territorio de la memoria pluralizada ya que es en la misma enunciación colectiva de los cantos que yace esta pluralidad entretejida.

Otro aspecto que llama la atención sobre la identidad subyacente a estas cuatro canciones es la representación de “lo femenino” en escena. Esto ocurre debido a que en los cuatro montajes se encuentra una figura femenina cuyo objetivo existencial es la seducción del género masculino (La Petenera, La Muerte, La Prostituta y La Extranjera, respectivamente). Especies de *femme fatales* que evidencian la relación del mexicano con la feminidad, estas representaciones muestran un ideal de mujer que se contrapone a la simbólica “Guadalupana”. Por tal, pareciera que las canciones populares ejemplifican la dualidad subyacente a la feminidad mexicana. De este modo, a través de la música, la mujer se presenta como la perdición que seduce o la castidad inmaculada. Ambas, objetificaciones que producen misterio desde la mirada masculina y lo inalcanzable para la realidad femenina.⁵¹

Retomando a Didanwy Kent,⁵² en su ensayo se alude a que el sonido primario, el medio expresivo gracias al cual entramos en

⁴⁹ Tómese en cuenta que en toda dualidad o liminalidad yace una potencia.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Otras canciones populares que muestran esta representación de lo femenino son “Valentina”, “La Adelita” y “La Bikina”.

⁵² *Ibidem*.

contacto con otros seres humanos, es la voz maternal. De este modo, la representación de voces femeninas en escena como protestantes e inconformes demuestra una cierta inclinación a asociar a la feminidad con los discursos del agraviado en nuestro país. En consecuencia, la mujer socialmente se construye como la receptora de la violencia en la mayoría de los casos. Además, es necesario mencionar que los seres duales femeninos como las peteneras y lloronas suelen ser presentadas como grotescas, como seres inefables que son inexplicables a la razón, pero que juegan con ella a su favor. Sin embargo, el estudio de la feminidad en las canciones populares mexicanas merece un texto aparte del presente ensayo.

Regresando a la potencia del encuentro colectivo, en tiempos del COVID-19 la realidad material, el cuerpo como presencia no mediada por una tecnología, se hace evidente por su ausencia. Retomando lo dicho por Byung-Chul Han,⁵³ una de las tareas principales de las artes hoy en día es el retomar el misterio de lo otro. Así, después de la sobresaturación que vivimos gracias a la gran cantidad de entretenimiento electrónico disponible, se hace evidente que, aunque los medios digitales nos permitan la inclusión del oído y la vista, siguen dejando fuera elementos fundamentales al convivio. Más aún, cuando se asiste al teatro (en contraposición a la pantalla del celular) no puede evitarse la presencia de los otros, el hecho de que el otro huele. De este modo se infiere que debido a que la realidad olfativa es inherente al convivio,⁵⁴ el teatro y la música en vivo no son solo sonido sino también olor.

Ahora bien, el aroma no es exclusivo del cuerpo humano ya que como señala Byung-Chul Han,⁵⁵ el tiempo también posee un olor propio determinado por su duración. Al otorgar la música una delimitación temporal contundente a la escena, se le devuelve su “aroma” primordial. De esta manera, el teatro acompañado por música de cada tiempo también posee un olor particular. En el caso de las puestas en escena que competen al presente trabajo, se puede decir que las clases económicamente “bajas”, así como las mujeres, son parte de su aroma junto con los muertos. Además, el olor posee una cualidad regional ya que el mismo aroma cambia

⁵³ La expulsión de lo distinto.

⁵⁴ Véase Anthony Synnott, “Sociología del olor” en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 65, n° 2, (abril-junio 2003): 431-464., acerca de las implicaciones morales que tiene el oler al otro.

⁵⁵ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Barcelona: Herder, 2018).

de acuerdo a su entorno inmediato. Así, nuestra escena mexicana huele a la memoria de la represión social por clase y por género.

Debido a que tanto el habla como el canto y el olor no poseen una realidad tangible, sino que forman parte de lo inefable del cuerpo, estos tres lenguajes son inherentes al hecho vivo que es el teatro. Por tal, es interesante la división que se hace entre sonido y escena, así como la omisión de la tercera vía de percepción propuesta, en la presente convocatoria. Sobre todo, si se considera que el “actuar” y el “tocar un instrumento” implican un permitir a otro observar a un sujeto hacer. Contraria a esta dualidad, en el idioma inglés el verbo play (jugar, interpretar) alude a ambas acciones: un músico “juega” un instrumento, así como un actor “juega” un personaje. De este modo, se evidencia un fin lúdico de las artes. Entonces, se propone (a partir de lo presentado por estas cuatro obras) que el acto político no impide el disfrute ni viceversa. De hecho, en muchos casos,⁵⁶ el humor es una clave central para la crítica social.

Aunque en el fondo, valdría la pena preguntarse ¿qué es lo político? Una posible respuesta es que lo político es aquello que te hace volver a mirar con detenimiento. Si seguimos esta idea, se puede inferir que todo arte puede ser considerado político. Para el filósofo Foucault,⁵⁷ el espacio de la heterotopía⁵⁸ es un espacio de contestación, una alternativa de la realidad. De esta manera, si en la vida cotidiana se evita hablar de la violencia imperante, la heterotopía del escenario no solo la muestra, sino que reflexiona sobre ella. Mientras exista la subversión como acto humano, las artes vivas seguirán alimentándose de lo obscuro que subyace en el entorno.

Por último, quisiera analizar el valor del silencio en el hecho teatral, así como en la música. Tanto Butler como Han, en sus respectivos trabajos, aluden al silencio como un elemento constitutivo del habla. En adición, Han afirma que sin el espacio de la escucha no es posible la existencia del habla.⁵⁹ Por tanto, creo que un ensayo complementario al presente necesitaría centrarse en los silencios que se comparten en escena. Tómese como ejemplo el silencio producido cada vez que se menciona a los 43 desaparecidos de Ayotzinapa en una obra o las ocasiones en las que se guarda silencio

⁵⁶ Como en la tradición del cabaret mexicano.

⁵⁷ Foucault, *De los espacios otros*, 12-13.

⁵⁸ Concepto que alude a un espacio alterno a la vida cotidiana como lo es el teatro en tanto edificio y arte.

⁵⁹ Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto* (Barcelona: Herder, 2017).

por los feminicidios. Así como el retomar las canciones populares en escena es un acto de protesta, también lo son el escuchar atentamente y el invitar a pausar por unos segundos, en colectivo. Esta capacidad subversiva del vacío puede provenir de que se transgrede la función estereotípica del teatro: Al espacio al que venimos a escuchar, nos juntamos a callar. Y es en este pausar de la sobreproducción cotidiana que se completa el acto de rebelión propuesto por el habla, ya que ninguna reflexión es producto de la actividad sin intersticios. Es gracias al COVID-19 y a la cuarentena que se elimina la pausa y los espacios de tránsito de la vida cotidiana que son propios a la escucha, al espectar, al hecho teatral y al cuerpo humano, pero el teatro se resiste a morir, al igual que la música, buscando espacios vacíos de reflexión en la situación actual. De este modo, hoy más que nunca, es claro el privilegio de poder compartir un espacio y un tiempo con desconocidos.

Debido a que el acontecimiento teatral implica varios cuerpos en un mismo espacio, el teatro es un tiempo del otro por excelencia. Por esta razón, se convierte en subversivo, ya que no cumple una demanda específica dentro del modelo neoliberal en el que vivimos. Al contrario, el arte teatral utiliza un “tiempo vacío”⁶⁰ que conlleva una responsabilidad ética del o los creadores. Sin importar si se piensa al teatro con fines didácticos o estéticos, la realidad es que las artes vivas poseen la potencia de lo inmediato que repercute en una multiplicidad de cuerpos sensibles. De ahí que el teatro sea un bien social, no por lo que hace sino por lo que permite hacer. Y al ser este hacer un continuo resonar en cuerpos sensibles, el teatro performa inscribiéndose culturalmente en el organismo de quiénes habitan el acontecimiento teatral que es inefable por esta razón. En la inefabilidad del habla y escucha en colectivo, se encuentra un núcleo de poder que, como todo poder, no muestra sus mecanismos de acción explícitamente, sino que prolonga una forma específica de acción. De este modo, en el caso de las remediaciones estudiadas en este ensayo, el dolor expresado en las canciones es solo prolongado por la experiencia, no mitigado. Entonces, si bien el teatro no “salva” a la sociedad, sí puede evidenciar su funcionamiento.

Como se mencionó a lo largo del texto, las canciones permiten enlazar hechos y al hacerlo, conforman la memoria colectiva. De este modo, la música popular es el hilo que teje a una comunidad, creando un intersticio que los identifica como parte de ella. Por esta

⁶⁰ El del ocio.

razón, las canciones populares también son agentes que pueden potenciar un cambio colectivo o una transformación individual. En un futuro, habría que pensar al acto de cantar una canción popular en colectivo desde la escena, más allá de su función dramática o estética, sino como un fenómeno particular. De ahí que en estudios posteriores se podría reflexionar sobre sus repercusiones en la vida cotidiana, más allá de la esfera del creador. Esto debido a que el canto colectivo, involucra a la comunidad por ser manifestación de un dolor social que recorre ambos lados del escenario.

Referencias bibliográficas

- Bazarte, Alicia. "Presentación" en *De muertitos, cementerios, lloronas y corridos (1920-1940)*, Ríos Guadalupe et al. México: Universidad Autónoma Metropolitana e Ítaca, 2002. 9-11.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bogart, Anne. *A Director Prepares. Seven Essays On Art and Theatre*. New York: Routledge, 2001.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. España: Síntesis, 1997.
- Clüver, Claus. "Intermediality and Interarts Studies" en *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, 19-38. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Principios de filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.
- Parra de la, Marco Antonio. *Cartas a un joven dramaturgo*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro, Ediciones La Rana, CNCA, 2007.
- Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.
- _____. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2018.
- Hollander, Anne. *Sex and Suits*. New York: Kodansha International, 1995.
- Kattenbelt, Chiel, "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships" en *Cultura, lenguaje y representación. La intermedialidad Vol. 6.*, editado por Fredda Chappe, 19-30. España: Universitat Jaume I, 2008.
- Kent Trejo, Didanwy. *Las resonancias de "Bella Ciao": supervivencia, tránsitos y remediaciones de una imagen de resistencia colectiva*. Artículo presentado en el Coloquio Internacional del Arte, México, 2019. *En prensa, texto proporcionado por la autora.
- _____. *La experiencia teatral: apuntes para un <<respectador>>*, 2017. Texto proporcionado por la autora.
- Muñiz, Elsa. "Llorar y llorar...El oficio de las mujeres en los rituales funerarios" en *De muertitos, cementerios, lloronas y corridos (1920-1940)*, Ríos Guadalupe et al., 91-120. México: Universidad Autónoma Metropolitana e Ítaca, 2002.
- Foucault, Michel. "De los espacios otros" "Des esparces autres" en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, (octubre, 1984).
- Olguín, David. *Bajo Tierra*. Ciudad de México: Textos de Difusión Cultural UNAM, La Carpa, 1992.
- Ríos de la Torre, Guadalupe. "1920: Revolución, muerte y tradición" en *De muertitos, cementerios, lloronas y corridos (1920-1940)*, Ríos Guadalupe et al., 11-46. México: Universidad Autónoma Metropolitana e Ítaca, 2002.
- Synnott, Anthony. "Sociología del olor" en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 65, n° 2, (abril-junio 2003): 431-464.
- Wolf, Virginia. *Orlando*. New York: Harvest, 1928.

Entrevistas y clases magistrales

- Holguín, Luz Amelia, comunicación personal con la autora, 21 de enero de 2019.
- Martínez Álvarez, Alicia. *La máscara y el títere*, clase magistral gratuita transmitida vía Facebook Live a través de la página “Títeres en resistencia al Coronavirus”, 3 de abril de 2020.
- Treviño, Eduardo, comunicación personal con la autora, 18 de marzo de 2018.
- Olguin, David, comunicación personal con la autora, 7 de octubre de 2018.
- Vaccaro Cruz, Cristina. “Arquitectura efímera o experiencia efímera” en *Sesión I. Teoría y significación de lo efímero, Segundo Coloquio de Arquitectura Efímera*, organizado por el “Seminario Permanente de Arquitectura Efímera” de la UNAM el 19 de febrero de 2020, Facultad de Arquitectura CU.
- Baltierra Magaña, Adrián. “Un acercamiento al ‘habitar’ a través del concepto de lo ‘efímero’ en la producción de lo arquitectónico” en *Sesión I. Teoría y significación de lo efímero, Segundo Coloquio de Arquitectura Efímera*, organizado por el “Seminario Permanente de Arquitectura Efímera” de la UNAM el 19 de febrero de 2020, Facultad de Arquitectura CU.

Arizbell Morel Díaz

Ciudad de México, 1998



Estudiante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Becaria del programa para el Programa de Alta Exigencia Académica (PAEA) y Fortalecimiento Académico de los Estudios de Licenciatura (PFEL) en el período 2016-2020. Fuera de su formación en dicha institución, ha tomado cursos con Amaranta Leyva, Mauricio Jiménez, Darina Robles, Andrés Carreño, Víctor Carpinteiro, Alejandro Guillén, Alecky Blythe (UK) y Juan Carlos Cuéllar. Como estudiante ha participado en el coloquio *El texto y la puesta en escena* (2019) organizado por Horacio Almada Andersen dentro de la Facultad de Filosofía y Letras, así como en las Mesas de Reflexión en el seminario “El artista-investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico” impartido por Didanwy Kent Trejo y Jorge Dubatti en la Cátedra Bergman de la UNAM, en febrero 2020.

Como actriz ha participado en *De la calle* de Jesús González Dávila, finalista del FITU 2016-2017 en la Categoría A dirigida por Salvador Petrola y Juan José Tagle Briseño, representando al Centro Universitario México, institución de la que es egresada. Dirigió *Bodas*, adaptación de la obra de Federico García Lorca dentro del marco del FITU XXVI. Actualmente, dirige *El tuerto es rey* de Carlos Fuentes que se presentó en la Muestra Académica de Dirección del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en el Teatro Carlos Lazo, así como en el marco del FITU XXVII, 2019-2020 en el mismo teatro.

Recientemente publicó el ensayo académico “Bajo Tierra: La tierra en nuestros huesos” en la revista independiente *Pérgola de humo* de la Universidad Veracruzana. Actualmente se encuentra colaborando como asistente de dirección en el montaje de *Così fan tutte*, dirigido por Horacio Almada Andersen en la Facultad de Música de la UNAM y realizando su tesis de Licenciatura asesorada por Didanwy Kent Trejo, sobre *Malpaís* de David Olguín.

Tocar fondo: las artes escénicas en tiempos de la 4T

Por David Olguín

Artes escénicas

“Abril es el mes más cruel...”

T. S. ELIOT

...un cuentecito polaco...

El cuento iba, más o menos, así: un hombre joven –mejor digamos un actor joven– baja una escalera y al descender el último peldaño piensa que ya tocó fondo. El cuarto al que llega es lamentablemente pobre; siente nostalgia y se dice: “acaso pueda recuperar aquí algo del esplendor perdido”, pero, de repente, se abre una trampilla en el tablado que lo sostiene y unas manos lo obligan a descender otra escalera hasta que vuelve a tocar fondo.

En el segundo cuarto, el actor se desespera y piensa: “Todo tiempo pasado fue mejor”, pero en las tablas ser es existir, presente irremplazable; así que respira hondo, se entrega a su tiempo y trabaja con lo que tiene. De pronto, se abre otra trampilla y nuevamente lo bajan, a veces dos y hasta tres cuartos en un solo jalón y así sucesivamente en un interminable descenso hasta que, donde parece ser el fondo del fondo, encuentra a un viejo que mira al desdichado actor cuya juventud, a pesar de los pesares, aún contrasta con el fastidio de quien ya está de salida: “no es que todo tiempo pasado haya sido mejor, hijo, lo mejor sería que no pasara el tiempo. ¿Podrías decirme cómo se llamó esta obra?” “*Todo es susceptible de empeorar*” –responde el joven protagonista creyéndose sabio. “¡Error!”, exclama el viejo lobo de mar al tiempo que se abre otro escotillón en el piso –que ahora no tiene escaleras, ni último peldaño, ni fondo, ni otro viejecillo en el fondo del fondo que murmure, al

borde del abismo, el verdadero título de la obra: “*El infierno carece de límites*”.

Esta es la paráfrasis libre de un chiste polaco que alguna vez le escuché a Ludwik Margules, un día que, en corto, le preguntaron por el futuro del teatro mexicano. Más allá de la generosa dosis de invención que le añado –recuerden que el tiempo y la distancia no solo distorsionan la memoria sino que la convierten, si conviene, en fábula ejemplar–, la parábola resume una situación inédita en las artes escénicas del país: desde la llegada al poder de los cuatroteístas en diciembre de 2018 hasta la crisis sanitaria, social y económica, generada por las medidas de aislamiento ante el coronavirus (COVID-19), las políticas que han regido el desarrollo de nuestras artes escénicas precipitan la profesión a un pozo sin fin.

No es que las maneras de producir teatro en el antiguo régimen fueran magníficas o, visto de otro modo, que los síntomas del deterioro no se dejaran sentir antes de la llegada del cuatroteísmo cultural a nuestras instituciones. Simplemente, un teatro sin público y un país sin teatro son el extremo del pozo, pero un país sin escaleras o cuerdas o, al menos, estrategias para siquiera imaginar cómo subir desde el fondo del fondo, no tiene remedio. Desde su tumba, el viejecito del cuento podría reír con un sabihondo “*selosdije*”.

Ludwik Margules, sin embargo, se fue al Olimpo o al Tártaro en 2006. Es una leyenda del pasado y legó procedimientos inolvidables, pero ya no está. En el año de su muerte, los cerca de mil doscientos jóvenes que integran la última generación de actrices, actores, directores y escenógrafos que ingresaron en 2019 a estudiar artes escénicas, apenas tenían alrededor de cuatro años; y ocho, más o menos, los aproximadamente 300 profesionales que acaban de egresar de las numerosas escuelas donde se estudia teatro en México.

Mucha gente joven, demasiada para lo que podía ofrecer el oficio aun antes del COVID-19, demasiada y eso sin contar a los estudiantes de segundo, tercer grado y a los legos y rechazados y a los que sueñan ya, desde la educación media superior, con dedicarse al añejo y siempre nuevo arte de las tablas y anexas. En uno de los momentos más graves que hayan imaginado los hacedores de teatro y de todas las expansiones posibles de dicho quehacer, cientos de jóvenes anhelan, en pleno aislamiento, una entrada a la vida profesional, un lugar donde cumplir sus sueños y hacer realidad los juramentos que pronunciaron al dejar sus universidades. ¿Con qué bártulos les tocará jugar a la escena en una realidad tan diferente a la de sus abuelos? ¿Es real que todo siempre es susceptible

de empeorar? ¿Tocamos fondo ahora que ni siquiera podemos pararnos en un escenario? ¿Qué enseñanzas desprender de esta crisis?

A la par que, en efecto, el abismo pareciera tragarnos y que la frustración o la idea de que la gente de teatro somos *inútiles* en estos tiempos de emergencia sanitaria, la ebullición de pensamiento en las redes sociales, las reflexiones sobre gestión y política cultural y la agitación de las ideas sobre lo escénico incrementan la nostalgia de escenario. A la par que se extinguen fideicomisos y fondos de arte y cultura (“abril, el mes más cruel”, dice el poeta), que se recortan presupuestos de un plumazo y que la realidad dicta una crisis económica sin precedentes para todos y, en particular, para las “innecesarias” actrices o “no esenciales” actores y demás profesionales de la escena, se escribe sobre teatro, se discute apasionadamente en *whats*, se canta frente a una computadora, se recuerdan montajes –aunque desde lo digital no sean más que la pálida sombra de lo vivo–, se apela a diversos recursos para recordarle al público que el teatro existe; y los jóvenes toman clase de danza, *estandopean*, estudian dramaturgia y hasta actuación por vía digital –la locura misma, pensarían los ortodoxos–. La muerte hace de las suyas, pero un maremoto de ideas se nos viene encima y cambia nuestra visión del mundo. Se nos concedió tiempo para hablar y pensar y opinar y soñar y volver a discutir en voz alta a través del ciberespacio desde el encierro. A pesar de los pesares, el arte escénico *eppur si muove!* La esperanza y la revuelta de la imaginación renacen en las ambiciones de la nueva y la vieja gente de teatro.

Todos los escotillones se abrieron para mandarnos al diablo, pero el futuro pertenece, en realidad, a esos jóvenes que no merecen las conclusiones del cuentecito polaco. La escena y su organización gremial y sus mecanismos de producción tendrán que ser, cuando regresemos a las tablas, radicalmente distintos. En este sentido, aquí nos proponemos revisar la actualidad para empezar a imaginar otro futuro. Sin embargo, nada viene de la nada. Si el tiempo es la medida del movimiento, hagamos pues un recuento generacional, a vuelo de pájaro y visto desde su incidencia en el presente, de lo que hemos tenido y acaso ya no tendremos, de lo que posiblemente tendremos y habrá que soltar o cambiar para arriesgarnos al encuentro de lo diferente, para imaginar escenarios posibles ante la dura realidad que enfrentarán las artes escénicas del país en esta doble caída de veintes.

Los abuelos, sustantivo masculino, poco plural

Toda gestión o política cultural, así como su ausencia o deterioro, es resultado de una idea de Estado sobre el papel que tienen las artes en la sociedad, pero también es consecuencia de las tensiones o fricciones que los colectivos artísticos generan –ante todo cuando marchan a contracorriente– con sus formas de organización y producción creativa al margen del Estado.

Imaginemos los años setenta y ochenta del siglo xx: secuelas de la Guerra Fría en un mundo maniqueo. Aquí hay derecha o derecha, no hay más camino porque los anhelos de pluralidad y democracia son rápidamente asfixiados. De Carter a Reagan se recrudece la visión de Latinoamérica y, especialmente de México, como una zona de seguridad estratégica y la política del *Big Stick* nos vigila.

México, en apariencia, busca ser la excepción del autoritarismo –y lo era en muy pequeños nichos con libertad de pensamiento y acción como la cultura universitaria–, pero Luis Echeverría Álvarez, a pesar de su discurso tercermundista, nos llevó a la primera gran crisis económica que rompería para siempre con los logros del desarrollo estabilizador. Con el cambio de sexenio, se abrió una esperanza: el precio del petróleo rondó los \$65 dólares por barril, poco tiempo después de que López Portillo pregonara que los yacimientos de la Sonda de Campeche nos harían *inmensamente* ricos y que la tarea de gobernar sería la de administrar nuestra riqueza. Su sexenio también terminó en una crisis económica brutal; saqueo y generaciones empeñadas a futuro, un horizonte que llevó a una especie de pieza chejoviana en el sexenio de Miguel de la Madrid y su estado de crecimiento cero permanente.

A pesar de la doble crisis, hubo tanto –resultado del petróleo– que se creó una infraestructura notable al servicio de los logros intelectuales y artísticos de aquella generación: centros culturales como el de la UNAM, una Compañía Nacional de Teatro estable y con reconocimiento del Estado, profesionalización de los oficios escénicos, una escuela de teatro con logros extraordinarios (el CUT), festivales que operaban de manera opulenta como el Cervantino, el inicio de la descentralización en las artes escénicas del país y otros efímeros Festivales, como el de la Ciudad de México, que nos puso en comunicación con el teatro de Peter Stein, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Cacá Rosset, Rajatabla, Andrzej Wajda, La Candelaria, Pina Bausch, Vasiliev, el Rustabeli, The National Theater y la RSC, entre otros nombres legendarios que llegaron a nuestra escena en plena época de bonanza petrolera.

El teatro era institucional o comercial; y el institucional, de divulgación o experimental, en otro contrapunto sin tregua. Este último, en los escenarios de la UNAM, se proclamaba, en los dichos y en los hechos, como el espacio de mayor ambición artística y estaba en un apogeo que llegaría a forjar la leyenda de los grandes directores universitarios en unión del infaltable escenógrafo Alejandro Luna.

La ortodoxia se movía en las tablas del Seguro Social y del Instituto Nacional de Bellas Artes y cumplía con un rico repertorio clásico y contemporáneo que le daba vitalidad al diálogo de la tradición con la vanguardia. Aunado a lo anterior, abundaba un teatro de entretenimiento que seguía los dictados de la estética pregonada desde la poderosa industria televisiva. El cuadro general, a pesar de la verticalidad de todo el sistema de creación y producción, gozaba de la salud que, según Peter Brook, debe tener la escena de todo país: el equilibrio entre un teatro nacional de divulgación, un teatro de entretenimiento y una línea experimental.

Son años de fe en la institución. El Estado respeta a las artes y se hace presente, a pesar de la eterna queja de “falta de presupuesto” por parte de sus siervos. Es un país centralista y las teatralidades de los Estados requieren la aprobación del Centro. Recuerdo a Rogelio Luévano quien expresó a sus alumnos del CUT en 1983: “Soy de Torreón y vine a trascender, a existir”. El adjetivo “nacional”, a pesar de estar presente en el nombre de todas esas instituciones que heredamos, era una fantasía.

Arriba se decide quién decide y los ungidos tienen la obligación, a su vez, de tomar decisiones. Esta verticalidad es absoluta y baja del presidente a los funcionarios de las instituciones culturales y de estos a quienes encabezan el sector teatro que, por lo general, son artistas. Es importante mencionarlo: hay responsables de una dirección creativa, con todo lo excluyente que el sistema pudiera implicar. El director es el centro de la vida escénica mexicana, con excepción de algunos dramaturgos-vacas sagradas que elegían sin pudor quién montaría sus obras. El amo del reino –así llama Rubén Ortiz al director-dictador– que consigue y “baja” el presupuesto. Las estéticas, por tanto, también están controladas por un puñado de artistas que, de manera admirable y para beneplácito de su público, ejercen un diálogo de alto nivel estético con la tradición, la vanguardia y el mundo. Fueron extraordinarios directores que vivieron la represión del 68, encontraron su refugio en la Universidad Nacional, pero llevaban en el ADN los mismos ejes verticales que regían al país en todos sus ámbitos.

Hugo Gutiérrez Vega da cuenta de una junta de producción en la UNAM para dividir presupuestos: “Mi idea era evitar la dictadura del Director de Difusión Cultural y también, valga decirlo para las maneras de nuestros grandes capos teatrales, la dictadura de alguno de los teatreros de la propia Universidad. No les llamemos capos, vamos llamándoles patriarcas, por ejemplo Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Julio Castillo, el mismo Ludwik o Gurrola”.¹ No hay reglas más allá del voluntarismo de unos cuantos; hay demasiado capricho como en toda autocracia, pero la ambición artística para cada uno de aquellos protagonistas, no tiene límites porque era probable que no hubiera segunda vez, porque podía ser que les tocara dirigir cada cinco años –como le ocurría al difícil Margules– o porque una sola figura, el controvertido Héctor Azar, podía encabezar teatro de la UNAM y del INBA al mismo tiempo y ay de aquél que le chistara al zar.

Gutiérrez Vega también los llama “los señores de la guerra” y a varios de ellos, palabras más o menos, se les atribuye esta amenaza a tal o cual colaborador: “De mi cuenta corre que no vuelvas a poner un pie en un escenario”. “Gente de teatro, gente horrible”, escribe el gran Óscar Liera que regresa a su tierra triste y excluido pero, a fin de cuentas, para escribir y llevar a escena sus mejores obras. El zar del teatro, Héctor segundo, como Margules narra en un escrito, cual emperador romano ponía su pulgar hacia abajo después de un ensayo general y cancelaba un estreno. Ni preguntar por qué, pero sí podemos recordar una pregunta de Alejandro Sandoval Ávila que se hizo famosa en los años ochenta, siendo director de SOCICULTUR, cuando un actor le pidió presupuesto: “¿Vienes de muerto de hambre?”. Y, por último, invoco al entrañable José Solé con una anécdota que no lo pinta con justicia, pero sí a las relaciones entre quien firmaba la chequera y su comunidad: “Miren al cínico” –dice mostrando una carta en una junta de Consejo de la Coordinación Nacional de Teatro–, “pide presupuesto, pero antes da el periodicazo; ése ya se cobró”.

¿Y el teatro independiente? Difícil florecer en entornos tan discrecionales y controladores. La experiencia que Alejandro Luna ha narrado en sus escritos sobre la clausura del Foro Isabelino y la expulsión del país, a principios de los años setenta, del director Carlos Giménez, nos habla de un Estado que cumplía a la perfección su rol omnipotente: “ni un cabello se mueve sin mi voluntad”.

¹ Hugo Gutiérrez Vega, *Hugo Gutiérrez Vega. Memorias* (Monterrey: Ediciones El Milagro, 2012), 126.

Madres y padres difícilmente parricidas o matricidas

A la generación que empieza a hacer teatro al final del siglo XX le tocan dos países radicalmente distintos: el primero, ligado una vez más en la transición sexenal a otra *crisis económica*, nos lleva de la mano de Salinas de Gortari y la ilusión de convertirnos en un país de primer mundo al asesinato de Luis Donaldo Colosio y a Ernesto Zedillo, quien logra la transición pacífica a la alternancia; y el segundo, vive la aparición de nuestra imperfecta democracia, pero democracia al fin, misma que ha logrado alternar a presidentes surgidos del PAN, del PRI y MORENA en 24 años de historia reciente. Como en un *zapping* de imágenes en televisores analógicos, el joven que yo era entonces mira caer en la pantalla a un candidato presidencial de un balazo en la sien; al subcomandante Marcos y sus tropas de indígenas armados con fusiles de palo, los mira entre las brumas éticas de una depresión marca diablo; con ojos ya escépticos, mira a Vicente Fox prometiendo en el Ángel un México que al cabo nadie vio y, finalmente, al comandante Calderón subrayando que el Estado es poseedor del monopolio de la violencia y le declara la guerra al Narco en un día del Ejército celebrado en el Campo Marte, a un lado de la Unidad Artística y Cultural del Bosque.

“Que veinte años no es nada”, dice Gardel, pero en poco más de tres sexenios vivimos una transformación radical de todo el sistema de administración artística del país. La Institución estatal como forma de auspiciar, fomentar y hasta controlar la inteligencia, llega a su plenitud y fortalecimiento refundacional nada menos que en el sexenio de una de las grandes bestias negras de la política, Carlos Salinas de Gortari, con la creación, el 7 de septiembre de 1988, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes que aglutinó los recursos materiales y humanos de numerosos organismos, entre ellos el INBA. Aunque avalado por intelectuales y artistas de primera línea, un decreto espléndido quedaría estigmatizado por estar ligado a quien sería uno de los principales villanos de la escena política nacional: por un lado, teníamos la necesidad de un organismo con ese grado de importancia para cumplir con el derecho ciudadano al arte y la cultura, además de generar las condiciones para fomentar el patrimonio intelectual y artístico del país, pero, a la vez, la polémica en torno al FONCA en estos días de COVID-19 estuvo presente desde el comienzo: ¿una entidad de esas proporciones controlaría el quehacer creativo en beneficio del régimen en turno? ¿Cooptación o disidencia, institucionalización o heterodoxia y autonomía?

El balance seguirá siendo materia de revisión, pero en los hechos, la réplica de CONACULTA en los consejos estatales de cultura empezó a hacer visible el concepto de “nación teatral”, proliferaron centros de enseñanza artística a nivel superior, la descentralización –que aún hoy en día sigue siendo una tarea inacabada– amplió sus horizontes, la infraestructura creció y, ante todo, la operación y el gradual perfeccionamiento del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes dio un respiro democratizador a un país cuyos artistas ejercieron su labor creativa en plenitud de libertades y con buenos resultados.

Aquí aparece una paradoja sobre las tensiones liberadoras en nuestro sistema cultural. Una institución propia del país principesco creó un fondo autónomo y básicamente meritocrático; más allá de los problemas que lo aquejaron a lo largo de 31 años, el FONCA, entre sus muchas virtudes, cumplió un papel extraordinario para fomentar la creación y el pensamiento libre, apoyó numerosos proyectos que de otro modo habrían quedado atrapados en la discrecionalidad o en el “de mi cuenta corre que no te pares nunca en un escenario”.

La generación de los setentas se movió como pez en el agua en el nuevo sistema encabezado por CONACULTA y la futura Secretaría de Cultura pues implicó, en principio, un fortalecimiento del mecanismo vertical y discrecional. En los Estados, por ejemplo, los añejos cacicazgos culturales simplemente adquirieron nuevas formas, pero autoritarias, al fin y al cabo. Desde mi punto de vista, se le debe al FONCA un cambio más profundo en las reglas del sistema de producción escénica. Basta pensar que un desconocido podía acceder a un presupuesto con el voto de confianza de sus colegas mayores y reposar un rato de preocupaciones económicas en un país que todavía está poco acostumbrado a pagar y sostener espejos que nutren su conciencia y su educación sentimental y crítica. En oposición al sistema discrecional, el instrumento democratizador de las artes escénicas hasta los tiempos del COVID-19 fue el FONCA, pues sin perder meritocracia, le quitó presión al sistema, abrió un espacio para la coexistencia de generaciones distintas y dio lugar a contrapuntos, contrapesos y heterodoxias.

A este recuento a vuelo de pájaro y con Gardel sonando con aquello de los veinte años que son nada, cabe sumar tres fenómenos que también reconfiguran la escena de finales del xx y principios del nuevo siglo. En primera instancia, hablemos del crecimiento inusitado de la industria del entretenimiento y el espectáculo. Las televisoras, ante todo, y el teatro comercial llegan a manejar sueldos

inalcanzables para las instituciones del sector cultural. La posibilidad de una mejor vida tuerce el rabo de las ambiciones estéticas y así excelentes actores y actrices abandonan el teatro de arte o manejan una difícil esquizofrenia que no siempre da los mejores frutos. Una exclusividad televisiva, por ejemplo, podía ser equivalente a más de la mitad de los honorarios mensuales de un poderoso ministro de la Corte. No solo cartera mata carita, sino que aniquila ambiciones desde la esencia inútil e improductiva del arte, por no hablar de la desigualdad feroz entre colegas en una sociedad tan reacia o imposibilitada de pagar el consumo del arte.

A ese fenómeno que duró 30 años, hoy día en quiebra debido al auge de los medios digitales, añadimos dos hechos más: por una parte, la diáspora de los grandes maestros que se habían aglutinado en el teatro universitario y que emprenden proyectos independientes y escuelas a partir de su poética propia –como respuesta al proceso de burocratización institucional–; y, por otra, un caso notable que determina uno de los aspectos más preocupantes en la actual crisis escénica en tiempos del COVID-19. Permítanme pintar el cuadro y darle un nombre conocido: *Cuando el destino nos alcance*, ¿les suena? Recuerden –aquellos que vimos esa película allá en los setenta del siglo pasado– que ubica su distopía en el año 2022: explosión demográfica, hambruna, crisis institucional, control y autoritarismo a pesar de la desgracia colectiva.

Nunca antes, en la historia del país, tanta gente se había dedicado al arte escénico o a la actuación en medios audiovisuales. Del gobierno de Zedillo al de López Obrador hacemos teatro cuatro generaciones y hemos creado carreras o le hemos dado continuidad a la enseñanza teatral en, al menos, 15 universidades de los Estados de la República y siete más en la Ciudad de México. Eso sin contar los centros de enseñanza sin reconocimiento formal, pero que también egresan profesionales desde el *star system* televisivo hasta las escuelas independientes. ¡Un gentío, año tras año más y más sueños de escena, fantasías de ascenso social, anhelo de películas y de arte o dinero o fama o de una vida consagrada al difícil mundo de las tablas orilleras y heterodoxas! “Infame turba de nocturnas aves/ gimoteando tristes y volando graves”. Inevitable preguntar, después de tanta burocracia, por qué no existe una medición confiable que nos diera idea de cuántos somos, cuántos desistimos, cómo se angosta al paso de los años la profesión o cuáles son los medios de sobrevivencia en este oficio que, si “no da de comer a su dueño, no vale dos habas”, como dice Cervantes.

En la definición de Octavio Paz, un liberal, el Estado que a él le tocó criticar es un ogro filantrópico, una especie de monstruo incuestionable. Es como el rudo Polifemo que en una cueva vigila con su ojo ciclópeo y mira en una dirección unívoca, de arriba a abajo, poderosamente vertical, pero atrofiado e inoperante. Despierta pensando en el paraíso vislumbrado en su Galatea, ilusiones prometidas, ensueño, utopía imposible, pero lo rodea la infame turba, los molestos murciélagos que saben de la peste y piden y chillan y revolotean y cuestionan desde las redes y molestan y portan la enfermedad, el contagio y el desasosiego. Polifemo quiere echarlos de su cueva; tiene otras preocupaciones en qué pensar.

Bastaron cuatro sexenios para que el INBA se atrofiara. Perdió autoridad artística, pues la progresiva democratización del país obligó a los funcionarios a adoptar convocatorias con reglas transparentes y a ser más inclusivos. Los artistas tuvieron que dar paso a los funcionarios de carrera hasta que fueron casi definitivamente expulsados. A la par de la sofisticación administrativa –a puntos de obra del absurdo–, al tiempo que la institución se burocratizó y vio crecer nóminas y exigencias de trabajadores sindicalizados, se congelaron los salarios de los creadores hasta propiciar una creciente desprofesionalización. Resulta por demás controvertida la desaparición del FONCA en nuestros días, cuando éste destinaba el 80% de su presupuesto a la actividad sustantiva y el 20% a su burocracia, exactamente a la inversa del INBA en cifras generales.

Estos cambios negativos en el plano institucional, también fueron resultado de nuevos perfiles en la formación de nuestros cuadros políticos que dejaron de lado aquellas sutilezas que los hacían receptivos a la cultura y las artes, por no decir que a la historia del país. Se acabaron los políticos escritores y hasta escasearon los juristas en la clase gobernante. El perfil, a partir de Salinas de Gortari, se vuelve técnico, administradores y economistas formados en universidades norteamericanas y tecnológicos nacionales. Muy rápido extrañaríamos a los Vasconcelos, Torres Bodet, Reyes Heróles, González Pedrero, Castillo Peraza... Siempre hay excepciones, pero inquieta saber que salvo el polémico Bartlett, Gertz Manero, Mead, Muñoz Ledo, Miguel Limón Rojas o Morelos Canseco, entre otros, pocos políticos son espectadores de teatro o lectores, algo que llegó a la inopia con Enrique Peña Nieto.

A nivel federal, nuestros gobernantes todavía dejaron la cultura y el arte en manos de profesionales principescos que, a fuerza de rotarse de cargo en cargo, formaron una especie de notable servicio de carrera, eficaz y profesional, aunque con una visión bastante

uniforme para un país tan diverso como México y con tantos rezagos educativos, pero a nivel estatal y municipal, la impreparación ha sido más que evidente. El contraste entre personal que se multiplica hasta generar sinsentidos en el sistema de pensiones, herencia de plazas y, por tanto, pérdida de saberes técnicos, frente a la desprotección de artistas que carecen de prestaciones y servicio médico resulta insultante o de plano tragicómico. Un chiste narra que en los teatros del Estado un técnico agarra el clavo, otro le pega, uno más mira y otro no acudió a la misión del golpe de clavo porque pidió su día económico. El género del chiste cambia cuando se compara, desde el confinamiento, la condición social y económica de algunos artistas, la tropa escénica, con la del tipo de encierro que vive la burocracia y el personal técnico de Bellas Artes o de la Secretaría de Cultura con sueldos y prestaciones estables.

Zedillo entrega a la democracia un país con Fobaproa, pero también con estabilidad macroeconómica a pesar de la brutal desigualdad social. Los altos precios del petróleo que se vieron entre 2006 y 2014 –por encima de los 50 dólares por barril, promedio anual–, aunado al país manufacturero en el que nos hemos convertido como parte de la integración global, evitaron los colapsos con los que creció la generación que empezó a hacer teatro de la mano del FONCA. A pesar de eso, la desigualdad, la corrupción y los rezagos siempre dejan al sector cultura como moneda de cambio para recortes presupuestales. Aquí radica en buena parte el factor decisivo del debilitamiento de nuestras instituciones.

La democracia llega al país de la mano de un rancharo y, como dice Jorge Iburgüengoitia, en Cuévano tiende a confundirse lo grandioso con lo grandote. El sexenio de Fox registra un Presupuesto Federal de Egresos en cultura más alto que sus sucesores, pero incluye en esa cuenta una obra de relumbrón: la Biblioteca Vasconcelos costó 1,400 millones de dólares, el equivalente a “todo el presupuesto utilizado para programas por convocatoria que había otorgado el FONCA en todos sus años de vida entre 1989 y 2006”.² Importa lo faraónico: dejar huella con un edificio y no con lo que se hace dentro de él y menos aún con la educación de los públicos que podrían sentarse en butacas.

Calderón gasta más y más en el Ejército que enfrenta su desastrosa guerra y recorta progresivamente en Cultura. Aun así, el sector tuvo alrededor de .33% de su PEF y con Peña Nieto, alrededor

² Tomás Ejea Mendoza, “La política cultural de México en los últimos años”, *Casa del Tiempo* no. 5, 6 de febrero, 2007, 2.

de .32%. Un presupuesto anual de aproximadamente 13,500 millones de pesos –los fondos ejercidos en 2017 con Secretaría todavía priista–, se traducen en cantidades magras para el subsector teatro que nunca se imaginó que algún día estaría tan superpoblado.

Los millennials, afortunados parricidas

Los millennials empiezan a hacer teatro en el sexenio de Calderón. Son hijos de la democracia y las redes digitales. Nos miran a los de antes transitar con recelo de la televisión a la computadora y, finalmente, al celular como medio de descubrimiento del mundo. Su percepción es un vértigo de imágenes y fragmentos de realidad que cambian a velocidad sorprendente. Algo de eso queda en sus formas de narrar y en sus mestizajes de realidad y ficción. Desconfían de la palabra “política” y más aún de los “políticos”. La “tradición” para ellos no es más que un sustantivo y lo “clásico”, un obstáculo de la horizontalidad. Atentan contra los funcionarios gestores o contra la autoridad que representa estéticas de “antes” casi por acto reflejo, a través de las redes, de manera que todo implica un *like* o *dislike* en automático. Su ejercicio crítico, por tanto, suele carecer de programa y de miradas de largo plazo, pues no hay tiempo para concentrarse más allá del fragmento. Son criaturas de lo inmediato, algo que se siente hasta en la reacción que les provoca pertenecer a eso tan milenar que llamamos teatro; lo suyo son las expansiones que abrazan una totalidad más amplia. Su capacidad para *textear* sin editorialistas de por medio es admirable y, por tanto, gozan de una libertad enorme para abrazar los nuevos rumbos de la escena y su organización heterodoxa. Las palabras “viejo” o “nuevo”, “representacional”, “dispositivo”, son sus resortes de análisis vertiginoso y también, en cierta medida, criterios de valoración estética. Ser *post* es, en sí mismo, un criterio de valor y no una poética con instrumentos de expresión que pueden estar bien o mal empleados en un acontecimiento. Desconfían, por supuesto, de que las “novedades” en el arte sean resultado de las resurrecciones estéticas del pasado. Tienen, a fin de cuentas, una envidiable libertad, pues el pasado está hecho para reinventarse y el teatro de hoy para no ser como ha sido en ningún momento del ayer. La verticalidad y la obsecuencia, por tanto, les inspira desprecio. Algo de todo esto, sumado a la fragilidad meritocrática institucional, explica por qué los millennials se han brincado, casi de manera generalizada, las trancas de los escalafones para acceder a escenarios importantes, sin que les importe mayor

cosa el juicio de sus abuelos de cuya autoridad, si están vivos, desconfían plenamente.

Los millennials, sin embargo, heredaron mucho de las batallas del pasado: una Universidad que sigue haciendo teatro profesional y que por vocación está abierta a las nuevas ideas estéticas, FONCA y un Sistema Nacional de Creadores de Arte que opera desde 1993, un *star system* que emigró de la televisión a las series y a las posibilidades que el cine ofrece ahora, una importante veta de desarrollo para el teatro independiente que se abrió en 2006 con el programa “México en Escena” –una vez más– del FONCA, así como universidades donde transmitir enseñanzas e instituciones estatales que pagan funciones o cursos.

También heredaron los teatros de Bellas Artes, que debería ser la institución encargada, por origen y vocación, de velar por el teatro nacional, pero nuestra Coordinación, a partir del sexenio de Peña Nieto, ya solo “administra” la pobreza y gradualmente ha abandonado su adjetivo “nacional”, su misión como productora artística y, ante la grave flaqueza en sus presupuestos, en tiempos de la 4T se ha convertido en una simple programadora de sus propios espacios.

El teatro institucional encontró su último refugio en la refundación de la CNT, encabezada entre 2008 y 2016 por Luis de Tavira: actores estables con sueldo fijo, capacidad de producción –aunque mermada en los últimos cuatro años–, candados y reglas para romper su posible burocratización y una relativa autonomía administrativa, gracias al sistema de becas del FONCA. Sin embargo, ante la desigualdad reinante en otros frentes de la política teatral del país, la CNT se convirtió en la bestia negra de las redes sociales, donde se le percibe como “tradicional” y faraónica. La voluntad de destruir lo institucional incluye cierta ceguera, la Medusa de la que habla George Steiner *En el castillo de Barba Azul*, un silencio pétreo que crece hacia adentro e impide el diálogo entre generaciones, silencio que equivale al efecto que produce la rabia y el insulto sin estructura en el diálogo de sordos de Facebook. En la medida en la que otras caras del poliedro –el teatro independiente, el privado, la producción universitaria, los estímulos individuales y colectivos a la creación, el teatro de los Estados– fueran fuertes y vigorosas, los logros de la CNT en términos de organización perfecta saldrían a flote y la discusión sobre su existencia bajaría a lo esencial: la discusión estética.

El problema de fondo, en todos los frentes, radica en el progresivo abandono del Estado al arte y la cultura. Derecha e izquierda hoy en día, neoliberales y cuatroteístas se han puesto de acuerdo en

un punto que los gobiernos de izquierda del mundo habitualmente coinciden en proteger: los derechos culturales de la población y el acceso a una educación de calidad.

Hasta antes del COVID-19, los creadores escénicos de este país habíamos logrado transitar nuestra etapa democrática sin crisis macroeconómicas, aunque con una profunda desigualdad social sumada a escándalos de corrupción, violencia del narco y relatos de horror feminicida, fruto de la descomposición social. Todo esto mientras el expresidente Peña, un negador perfecto de la realidad, ya en el último tercio del que ha sido llamado “el sexenio de la corrupción”, parecía fugarse en el vuelo perfecto de una pelota de golf y en las bellas golosinas de un mundo de espejos en las revistas *Hola* o *Quién*.

Si en 2013 el petróleo representó 31.4% de los ingresos públicos, en 2017 bajó a 16%. Aun así, el dinero que se mueve en nuestro país nos deja como la economía número 14 y con algunos de los hombres más ricos del planeta, pero con un 50% de personas en condición de pobreza. Algo ciertamente se ha podrido en Dinamarca. La fundación de la Secretaría de Cultura no implicó un crecimiento presupuestal y, por el contrario, sí trajo como lamentable consecuencia el descuido de la consolidación legal del FONCA cuya estructura está siendo actualmente dinamitada.

El último intento por crear un instrumento con visión de Estado para las artes escénicas llegó el 28 de febrero de 2011. A iniciativa de la senadora María Rojo, se funda EFITEATRO –hoy EFIARTES. En su proyecto de ley refrenda ideas vigentes en nuestros días y de las que hago una rápida paráfrasis: estamos en tiempos de promover, estimular, difundir y ampliar una actividad que, además de generar empleo y dar valor agregado y producir una derrama económica notable, reactiva nuestra vida cultural, replantea la importancia de nuestras industrias culturales y fortalece nuestra identidad y cohesión como sociedad.

EFIARTES, ante el grado de abandono generalizado y de cara a la crisis económica que se avecina por el COVID-19, es una tabla de salvación. Ya lo habían visto así en Teatro UNAM –durante una de sus gestiones– y en el último año la Coordinación Nacional de Teatro ha llegado al punto de convertirse en cazadora de efiteatros para fortalecer su programación. Por supuesto que EFIARTES debe continuar, pero encierra fragilidades que merecerían de análisis exhaustivo. Me limito a unas preguntas: ¿cómo lograr que colectivos o creadores de calidad artística comprobada, sin “conexiones” o “gestores especializados”, puedan acceder a las empresas aportantes?

Cualquier mexicano puede aspirar al estímulo, pero ¿no hay visiones de las artes escénicas y temas estratégicos que el Estado debiera fomentar o proteger? ¿Cómo sensibilizar a las empresas sobre responsabilidad social y libertad de creación cuando su apoyo a veces lo hacen depender de la ausencia de escenas de contenido “delicado”? ¿Se incentiva la creación *artística* cuando el perfil de actores o el repertorio de obras claramente está pensado en función de recuperar ingresos por taquilla? ¿Se puede evitar que el mayor beneficiado sea el bolsillo del productor privado que arriesga poco o nada? ¿Cómo convertirlo en un instrumento de apoyo a la “nación teatral” cuando los jurados no toman en cuenta las realidades en las que se hace teatro en los Estados de la República? ¿Por qué se niega la autoridad al diálogo con la comunidad a propósito del estímulo? ¿Un Comité Interinstitucional debe seguir decidiendo por sí solo la entrega de los estímulos cuando ha demostrado que sus decisiones “artísticas” acusan debilidades en lo que eligen? ¿Cómo evitar la colusión entre ERPI y empresa aportante o la reiterada multi-presencia de la misma ERPI entre los seleccionados? En la última convocatoria, previa a la hecatombe del COVID-19, ¿de verdad no había más proyectos que hubieran podido ser aprobados con correcciones del Comité Interinstitucional? En 2019 quedaron sin asignar 36,049,167.74 millones de pesos, ¿no era indispensable apoyar a un sector tan desprotegido y descapitalizado? O ¿de verdad las cabezas de nuestras instituciones son tan radicales en su gusto estético que nos quisieron enseñar que solo unos cuantos están a la altura del arte y de la *expertise* en la generación de proyectos?

Las hecatombes de la naturaleza caen porque sí y punto, pero en las hecatombes humanas hay una historia, un abandono gradual que nos toma impreparados ante el desastre invisible.

Les nietes y el futuro

La llegada de Andrés Manuel López Obrador a la presidencia de la República representó para un enorme número de mexicanos el regreso de la *ilusión*. “¡Lo dejaron, lo dejaron llegar!”, escuché por ahí. El 1° de diciembre de 2018 la gran ilusión ante aquella posibilidad de ser “feliz, feliz, feliz” mandaba en sí misma cierta advertencia: tanta demagogia y manoseo de la ingenuidad, viniendo de un político tan hábil, atemperaba expectativas. “Con que logre algo, acortar la brecha”, pensamos algunos sin hacernos ilusiones de lo que pasaría en el sector cultura.

En los hechos, sin embargo, las acciones en contra, como en otros terrenos donde las promesas sí fueron abundantes, rebasan toda imaginación pues parecen propias de un gobierno de derechas: el PEF dejó a Cultura con 1000 millones menos que Peña Nieto, el presupuesto más bajo de los últimos 3 sexenios; las acciones de gobierno de la Secretaría parecen fantasmagóricas ante el reto y la primera crisis del FONCA nos dejó helados cuando vimos a artistas e intelectuales exhibidos, desde la agencia de noticias del Estado, como parásitos, un clima de persecución y señalamientos públicos a fin de inhibir protestas.

Arturo Saucedo, especialista en el presupuesto y legislación cultural, declaró: "...la Secretaría de Cultura no entró en el concierto de prioridades del gobierno... No hay proyecto cultural, en esa medida, los recortes seguirán sucediendo y las instituciones culturales seguirán descapitalizándose hasta la inanición"³. En los hechos, insisto, las palabras del senador han resultado proféticas: no solo es menos el presupuesto sino que, en los hechos, se vio mucho menos y se quedó a deber más entre los desórdenes del subejercicio. Más allá de los numerosos detalles o del mismo proyecto de arte y cultura o de la visión que lo anima y que podríamos poner a debate, toda una cadena de acontecimientos públicos, fuera del sector cultural, nos ha demostrado el ánimo antidemocrático del Ejecutivo federal y esa voluntad de concentración de poder en tan breve tiempo, ese "modito" que los de teatro, tan hechos a leer gestos sociales distinguimos con claridad en las "mañaneras", en su relación con la prensa, en el manejo de la rebelión de las mujeres, en la indiferencia ante los desaparecidos, potencian aquel mensaje que dio con su famosa foto al anunciar, casi en día de muertos, el resultado de la primera de sus "encuestas" mediante la que suprimía el proyecto de construcción del aeropuerto de Texcoco. López Obrador lucía sentado junto a una mesa con libros, muy sereno en el montaje, contento y la sonrisa esbozada. En aquella pila de libros se leía el título de uno de ellos (*¿Quién manda aquí?*) y la respuesta era obvia: *Aquí mando yo*. Mario Maldonado, analista económico, escribió entonces a propósito del claro mensaje a los empresarios: "Todo estaba calculado y el mensaje de fondo es que las cosas ya cambiaron. Que quien quiera participar en la cuarta transformación que lo haga y quien no, ahí está la puerta. Aún es

³ Vicente Gutiérrez, "AMLO propone 1000 millones menos a Cultura", *El Economista*, diciembre 16, 2018, <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/AMLO-propone-1000-millones-menos-a-Cultura-20181216-0038.html>

pronto para saber si este golpe de timón del nuevo gobierno va a ser catastrófico o será la sacudida que México necesitaba".⁴

En este abril de 2020, el mes más cruel, nos despertamos justo el día 20 con el precio del petróleo bajo cero. "Casi 43 años después de aquel discurso, está claro que la maldición de López Portillo se cumplió. En su mismo gobierno se sentaron las bases del manejo desastroso de un recurso no renovable que han continuado todos los gobiernos que le siguieron. En México, el petróleo se nos fue básicamente en gasto corriente y corrupción. Hoy, con el desplome histórico de los precios del petróleo, se ha acabado de extinguir el sueño de administrar la abundancia petrolera. Mientras el actual gobierno siga aferrado a esa ilusión... el único destino posible será administrar carencias",⁵ escribió Pascal Beltrán del Río.

¿Y todo esto del petróleo, qué con el teatro? "La forma es fondo" decía Reyes Heróles. Los de teatro –insisto– sabemos *leer* gestos, ubicaciones de gente y cosas en el espacio, personalidades y, por tanto, "moditos" de gobernar. Narciso Rey, como el historiador Jean Meyer llamó recientemente a nuestro Ejecutivo, parece regresar a la presidencia imperial que, bajando y bajando en la verticalidad del triángulo, les dio forma a los esquemas de producción y de relación discrecional del mundo teatral de nuestros grandes muertos del último tercio del siglo pasado. Con una gran diferencia: el país es otro, plural y vasto, tan imperfectamente democrático que Narciso Rey pudo llegar al poder y los artistas somos malos amigos de las formas autoritarias. Y, a fin de cuentas, ya no existe el país del petróleo y puede venir sobre nosotros una crisis tan atroz como la de aquellos años con otra gran diferencia: ya no hay respeto por la gente del arte.

En este entorno, los recién egresados de las escuelas tratarán de insertarse en lo que quede del país después de esta pandemia y su hecatombe: del INBA quedan sus teatros y la reproducción de los "moditos" soberbios de Narciso Rey; en EFITEATRO, los criterios artísticos escasean y no hay visión de Estado; la CNT, sin dinero para producir y bajo la severa vigilancia de parte de la comunidad que, entre tanta destrucción, quisiera que le recortaran la cobija hasta que en el jaloneo apenas queden hilachos; la Secretaría de

⁴ Mario Maldonado, "El mensaje de AMLO a los mercados: aquí mando yo", *El Universal*, octubre 29, 2018. <https://www.eluniversal.com.mx/mario-maldonado-expres/el-mensaje-de-amlo-los-mercados-aqui-mando-yo>

⁵ Pascal Beltrán del Río, "Petróleo: la maldición", *Excélsior*, abril 22, 2020. <https://www.excelsior.com.mx/opinion/pascal-beltran-del-rio/petroleo-la-maldicion/1377490>

Cultura tiene en la mira teatralidades populares sin que alguien les recuerde aquello que Jean Vilar logró en Francia; las autoridades del Helénico llenan vacíos de poder y buscan darle rumbo al desastre; la UNAM –en medio de todo– es un islote amenazado donde aún se respiran aires de libertad; Cultura de los Estados tiembla ante la extinción del FONCA que tanta presión les quitaba; Cultura de la infinita Ciudad de México, Ciudad Irreal, hizo una mega-celebración festivalera pagando en dólares a grupos foráneos y a la chaviza teatrera nacional ni para los chicles –y aún les debe; Netflix y anexas –fuente de subsistencia de tantos– está en pausa aunque regresará boyante y qué remedio, ¿verdad?, lo primero para los nietos será sobrevivir pues no hemos sabido conservar lo que teníamos para ellos y el COVID-19, ese desastre invisible, nos toma mal parados y expuestos a un darwinismo salvaje, pero ¿es que solo para Netflix y otros modos de *star system* preparamos a tanta gente en los más de 23 centros con estudios superiores de teatro en el país?

Quiero detenerme un poco más en la desaparición arbitraria del FONCA. Estos días de polémica intensa y de reflexión sobre política cultural –en un momento más que difícil de la historia del país y que aparentemente vuelve “no esenciales” a la gente de teatro– culminaron, por ahora, en el comunicado del 17 de abril que expresó la voluntad política de “garantizar el apoyo a los creadores”. Hay, sin embargo, un pero mayor: la verticalidad y el espíritu antidemocrático convierten en “dádiva” el derecho fundamental de nuestra ciudadanía al arte y la cultura y, en un acto de rescate, incluso heroico frente a la aplanadora de la extinción, el hecho de haber defendido los estímulos a la creación y haber logrado incorporar lo que queda del FONCA a la estructura orgánica de la Secretaría de Cultura.

De fondo estamos ante un problema de libertades donde resulta grave el regreso a la centralización y más en manos de una Secretaría tan obsecuente y ortodoxa, pues un derecho ciudadano no es una “dádiva” ni un “privilegio”. Es obvio que, en este periodo de crisis, el país demanda solidaridad, recortes y restricciones presupuestales –y muchas otras medidas– para atender el bienestar público, pero demoler estructuras sólidas de probada eficacia, ha sido un franco acto de desprecio. El fantasma de la supuesta corrupción no se traducirá en mayor control fiscal –pues éste vaya si existía en el actual FONCA–, sino en la nueva fe de cuatroteísmos: discrecionalidad, verticalidad, burocratización y oficialismo.

El arte escénico es colectivo y sus frutos más dulces se logran en el largo plazo. En 2006, bajo una iniciativa de Mario Espinosa, se creó el programa “México en escena” para grupos estables profesionales. Así como el CONACULTA de entonces creó el FONCA, el programa de apoyo a colectivos teatrales ha sido una de las apuestas más importantes en la escena mexicana por su capacidad de redistribuir los fondos que se gestionan. A partir de la aportación anual de una cifra que oscila entre un millón y un millón ochocientos mil pesos que otorga el FONCA anualmente, los colectivos generan otro tanto y con esos fondos logran objetivos notables⁶. La pertinencia de este modelo de colaboración entre el Estado y una sociedad privada de artistas se vuelve excepcional, si comparamos los gastos de planta de cualquiera de los teatros que sostiene el Estado para mantener su infraestructura o el número de funciones que dan los proyectos que reciben EFIARTES: entre 20 y 30 sobre un costo de dos millones de pesos.

Además de dar al menos diez veces ese número de funciones, los grupos de México en escena que cuentan con espacio mantienen una infraestructura cultural que abre sus puertas, sin renta, a muchos otros artistas. Desafortunadamente, son organizaciones de la sociedad civil, esto es, entes autónomos que quedan relativamente fuera de la jurisdicción de los Supremos.

T. S. Eliot dice en su *Tierra Baldía*: “Esas perlas fueron sus ojos./ ¿Vives o no vives? ¿No hay nada en tu cabeza? / Pero/ O O O O ese Rag shakespeheriano–/ Tan elegante/ Tan inteligente/ ¿Qué haré ahora? ¿Qué?”⁷

Quedan las catacumbas y resistir. Plantar lilas y nomeolvides en los panteones. Recordar a los viejos que se irán y a los jóvenes y a nuestros amigos. Queda pensar y repensar los pasos a seguir porque no todo está perdido. Dibujar escaleras que nos saquen del pozo, imaginar cuerdas y estrategias imposibles. Orar por nuestros muertos. Abrazarnos de manera rabiosa en cuanto podamos. Hurgar en nuestro tiempo hasta que las uñas sangren y cuestionar y armarnos de inteligencia y corazón ante la adversidad. Queda resistir y volver a resistir... Recordar a nuestros grandes muertos. Besarnos. Saber que a tu lado hay otro como tú que ama intensamente la mirada aterrada, el valor de plantarse ante un público en un escenario, con arte, artesanía, dignidad, candor, inteligencia y la arrebatada furia de la indignación que te causa el mundo, en la calle,

⁶ Ver: www.gruposmexicoenescena.com

⁷ T. S. Eliot, *Tierra yerma* (Distrito Federal: UNAM, Material de Lectura, 2018, 13).

en un cuartucho, en una bodega, un garage, bajo una lamparita si no hay reflectores, con la música de tu celular, con tu cuerpo hermoso y joven, bajo el sol negro que siempre nutrirá a los desamparados para que en la noche brilles tú, niñe incediade, tú que te mereces otro país y otro horizonte porque el Teatro mexicano será solidario, estrechamente gremial y colectivo o no será.

Referencias bibliográficas

- Beltrán del Río, Pascual. "Petróleo: la maldición". *Excelsior*, abril 22, 2020. <https://www.excelsior.com.mx/opinion/pascal-beltran-del-rio/petroleo-la-maldicion/1377490>.
- Gutiérrez Vega, Hugo. *Hugo Gutiérrez Vega. Memorias*. Monterrey: Ediciones El Milagro, 2012.
- Ejea Mendoza, Tomás. "La política cultural de México en los últimos años". *Casa del Tiempo* no.5, febrero 06, 2007.
- Eliot, T.S. *Tierra yerma*. Distrito Federal: UNAM, Material de Lectura, 2018.
- Gutiérrez, Vicente. "AMLO propone 1000 millones menos a Cultura". *El Economista*, diciembre 16, 2018. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/AMLO-propone-1000-millones-menos-a-Cultura-20181216-0038.html>.
- Maldonado, Mario. "El mensaje de AMLO a los mercados: aquí mando yo". *El Universal*, octubre 29, 2018. <https://www.eluniversal.com.mx/mario-maldonado-expres/el-mensaje-de-amlo-losmercados-aqui-mando-yo>.

David Olgún

Ciudad de México, 1963



Dramaturgo y director de escena. Estudió Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras, Actuación en el CUT y una maestría en Estudios Teatrales y Dirección en la Universidad de Londres. Entre sus textos y puestas en escena más recientes se encuentran *La Exageración*, *La Belleza*, *Malpaís* y *México68*. Ha publicado ensayo: *Sábado: ida y vuelta* (UAM, 1988); narrativa: *Amarillo fúnebre* (Joaquín Mortiz, 1999) y *Los habladores* (Ficticia, 2014); y teatro: *Bajo Tierra* (UNAM, 1982; Paso de Gato, 2010), *La puerta del fondo* (El Milagro, 1984), *La representación* (Plaza y Valdéz, 1985), *Dolores o la felicidad* en la antología *El nuevo teatro* (El Milagro, 1998), *Belice* (El Milagro, 2002), *Las Cícladas* (La Perpetua, 2002), *La Maizada* (Coeculta Querétaro, 2003; Paso de Gato, 2012), *Clipperton* (Universidad de Guanajuato, 2006; Paso de gato, 2012), *Casanova o la humillación* (El Milagro, 2007), *Los asesinos* (El Milagro, 2012), *Siberia* (Teatro Sin Paredes, 2012), *Los conjurados* (Cosa de muñecas, 2015) y *El paraíso* (Antropófagos, 2017), entre otros textos. *Tío Vania*, *Coriolano*, *El Misántropo*, *Pasión*, *El Mercader de Venecia*, *El Inspector* y *En la soledad de los campos de algodón* son los últimos textos que ha llevado a escena de otros autores.

Recibió el Premio Nacional Obra de Teatro por *Belice* (2003), el X Premio Internacional de Teatro de Autor Domingo Pérez Minik por *Siberia* (2007), el Premio Nacional de Comunicación Pagés Llergo por *Los insensatos* y el Premio Juan Ruiz de Alarcón por la totalidad de su obra dramática (2010). También ha recibido varios premios de las AMCT y de la ACPT, asociaciones mexicanas de crítica teatral. Es miembro de número de la Academia Mexicana de las Artes, tutor de la Fundación para las Letras Mexicanas, y miembro del consejo directivo y artístico de Ediciones El Milagro y de Teatro El Milagro.

Atisbo de la danza periférica en la Ciudad de México

Por Marcela Ponce Valadez

Danza

"No estamos de paso, no somos fracaso".
Amparanoia, SOMOS VIENTO.

Introducción

Este ensayo se centra en explorar algunas dinámicas de los creadores de danza contemporánea que acceden poco o no lo hacen a los apoyos institucionales y que, desde esa perspectiva, realizan su danza en la periferia. Me parece pertinente colocar la mirada ahí porque, aunque poco visibles son numerosos y me atrevería a decir que incluso son mayoría. En este momento de incertidumbre por la pandemia de COVID-19 en donde se adivina una crisis fuerte de recursos, su mirada y prácticas podrían aportar un conocimiento y un estado de ánimo frente al quedar fuera del apoyo institucional o de las estéticas dominantes.

La perspectiva de este texto busca hacer una reflexión que no parta de una percepción negativa de la periferia. Es decir, no parte del anhelo de acceder al apoyo institucional o a lo "central" en el mundo del arte, sino del reconocimiento de la dignidad de quien decide continuar un oficio que, más allá del desarrollo expresivo, parece árido en términos materiales y de reconocimiento.

Tomo como referentes teóricos e inspiración a la educación somática que en su estudio del proceso de conciencia del movimiento corporal en relación con el ambiente le da un valor a la experiencia subjetiva igual e incluso mayor que al análisis objetivo;¹

¹ Yvan Joly, "Définition de l'éducation somatique", Yvan Joly, última modificación abril, 1995, http://www.yvanjoly.com/downloads/Def_pages_educ_som-fr.pdf.

a la muy evocadora metáfora de Calibán desarrollada por Fernández Retamar a partir de *La tempestad* de Shakespeare, en la que propone la posibilidad de pensarse desde la experiencia del “salvaje” Calibán en lugar de tomar la perspectiva de Próspero² y, finalmente, tomo algunos conceptos de Boaventura de Sousa Santos que explican cómo la modernidad vuelve invisibles toda una gama de experiencias y conocimientos en aras de reconocer cierta ideología e imaginario que, en nuestro contexto, están ligados a la colonización.³ Este escrito busca establecer que estos quehaceres periféricos en la danza existen, se perciben a sí mismos con un valor vital y no pueden sino concebirse desde lo híbrido que implica conocer la estética, la política o la clase social dominante y saberse fuera, pero no por eso considerarse poco valiosos.

Como coreógrafa y bailarina tomo mi experiencia como punto de partida para la reflexión. Sin embargo, con la intención de ampliar la mirada, entrevisté a cuatro colegas sobre su quehacer creativo. Todos somos de la Ciudad de México, estamos en un rango entre los 30 y los 60 años, parte de nuestra formación se debe a la educación pública y cuatro de nosotros, en algún momento, hemos obtenido un apoyo institucional. Así, me deslindo de cualquier pretensión de universalidad y no pretendo sino presentar un atisbo del quehacer dancístico de la periferia, a veces geográfica y a veces por jerarquía, de esta inmensa ciudad capitalina. No por este deslinde dejo de desear que haya muchos puntos de diálogo con otras periferias y realidades.

Periferia

Mi primera pregunta fue: ¿Quiénes son las periferias en la danza en México? Las respuestas fueron: Los que no logran un nombre, pero siguen haciendo danza: en la calle, en las casas de cultura, en los talleres recreativos con *amateurs*; los que ni siquiera buscan el reconocimiento institucional, ya sea porque están convencidos de no reunir sus criterios o porque hacer lo necesario para reunirlos les implica un sinsentido para su interés creativo. Y, sin embargo, siguen haciendo danza: en los espacios de su casa, en los parques, en salones prestados y así, generan pequeños circuitos de exposición y públicos cautivos.

² Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán* (Bogotá: Publicaciones ILSA, 2005), 52.

³ Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (Montevideo: Extensión Universidad de la República y Ediciones Trilce, 2010), 7.

En una segunda reflexión, hablar de autogestión me parecía más atractivo, pero conservé la noción de periferia que concibe un núcleo con el cual relacionarse, porque en la producción de danza contemporánea en México hay una relación con la institución casi ineludible. Esto se debe a que los recursos económicos para este tipo de danza son en su mayoría públicos y a que no tiene un enclave tradicional. Por consiguiente, aún en los proyectos mayormente autogestivos existe una oscilación con la institución porque prácticamente toda la danza contemporánea tiene, ha tenido o va tener un apoyo institucional para su creación o difusión. Sin embargo, este apoyo en general no alcanza para la subsistencia y muchas veces ni siquiera para financiar la totalidad de un proceso creativo. En ese sentido, observar las especificidades del ir y venir de las periferias dancísticas en su relación con la institución cultural es enriquecedor. Esto se debe a que da cuenta de una realidad más amplia de la que puede nombrar el imaginario institucional. Este imaginario procurado desde la institución, muchas veces se especializa en la danza a partir de un ideal muy pocas veces alcanzable en este país. Un ejemplo tangible de este tipo de ideal es la noción de una compañía que tiene las siguientes características: la posibilidad de dar un sueldo estable a un grupo de bailarines para que entrenen y ensayen todos los días; las condiciones y el equipo de trabajo que permitan prevenir y curar las lesiones que vienen con la profesión dancística; los recursos para que los creativos, entre los que se encuentra el coreógrafo, puedan desarrollar una obra de danza con vestuario, escenografía, multimedia, música original, etcétera. En la realidad actual de este país casi nadie puede trabajar así e incluso el siquiera aspirar a trabajar con este modelo está tan lejos de las condiciones de posibilidad que resulta un absurdo. Así, las periferias en danza, si bien pueden tener como referente los ideales institucionales, crean conceptos y estrategias de trabajo para que su práctica tenga coherencia.

El proceso formativo como un primer momento de gestión de periferia

Un primer momento de la relación entre el núcleo institucional y la periferia en danza que va a tener una influencia en las prácticas profesionales se da en el proceso de formación. Esto tiene muchas aristas, entre las que destaco que los espacios de formación en danza profesional son limitados y que la idea misma de la danza contemporánea como profesión todavía no es una idea tan aceptada

o generalizada en ciertas partes de la sociedad mexicana. Estos dos hechos provocan que, en muchos casos, la formación se realice de manera tangencial a las instituciones o se empiece “tarde” con respecto a la edad “ideal”. Así, muchas trayectorias de formación no son tan estandarizadas. Esto marca un precedente de negociación con los parámetros institucionales que después puede integrarse a los procesos creativos y a las estéticas que se asumen.

Además, el momento formativo marca una diferencia entre los que se forman mayormente dentro de la institución cultural pública y los que lo hacen fuera de ella. Los primeros, si así lo deciden y quieren, van a tener más posibilidades de permanecer y ser apoyados por la institución puesto que la conocen y la entienden. Sin embargo, aun en este caso, no hay lugar para todos en el campo profesional que genera la institución. Estos creadores conservarán ciertas herramientas de trabajo acordes con los valores institucionales que establecerán especificidades en su quehacer de periferia y que tienen que ver con lo que consideran profesional. Por su parte, los que se forman de otras maneras, por ejemplo, en academias y talleres, es muy posible que conserven una relación tangente con la institución cultural pública. Observo tres posibles razones: una es que no tengan demasiado interés en pertenecer a ella; la segunda es un desconocimiento de ciertos recovecos de la institución que les podrían ser útiles; y la tercera es que no cubran los requisitos de lo que se considera un profesional de la danza. Con respecto a esta última razón, quisiera en contraposición resaltar el cómo la formación a través de “talleres”⁴ procura que cada persona siga sus intereses expresivos. Esto se debe a que puede elegir a sus maestros, los estilos de danza y las disciplinas complementarias que le interesa aprender. Si bien es cierto que eso implica una alta posibilidad de tener huecos con respecto a las formaciones institucionales y, en ese sentido será más difícil integrarse al medio profesional, también se genera una habilidad de cómo construir la trayectoria de lo que artísticamente se quiere desarrollar. Es decir, se asume antes la responsabilidad de la propia trayectoria artística y eso puede ser una ventaja en un medio que exige una calidad técnica bastante alta y estandarizada, pero también originalidad y creatividad.

⁴ A veces los alumnos duran años con el mismo maestro y estilo de danza por lo que en realidad la formación tiene un formato más cercano al de aprendiz que al de una formación en talleres variados.

En cuanto a la formación profesional que comienza de manera tardía con respecto a los parámetros de las escuelas institucionales hay varios ejemplos de cómo esa desventaja puede ser solamente aparente. Ciertamente, el comenzar en una edad más avanzada traerá una desventaja física en cuanto al desarrollo de los rangos de movimiento y la velocidad en el aprendizaje corporal, sin embargo, habrá una información de vida que puede ser una ganancia expresiva o traducirse en una madurez que ayude al desarrollo profesional.

Una reflexión aparte merecería la jerarquización entre las mismas instituciones formativas en danza porque tiene una inferencia en quienes desarrollan las prácticas profesionales de centro o periferia. No la desarrollaré porque me interesa centrarme en las prácticas profesionales que es en donde identifico mucha plenitud en el quehacer. Mencionaré, sin embargo, que hay instituciones formativas que conscientes de su periferia enseñan herramientas de reflexión frente a los ideales casi inasibles en el contexto de este país. Asimismo, se enseñan prácticas asociadas a la vanguardia de los setenta de Estados Unidos que están pensadas para ser “activadas”⁵ en diferentes contextos. Estas prácticas de “vanguardia” siguen siendo problemáticas en términos de asumirlas como universalmente emancipadoras, pero tienen un gran resquicio donde personas y corporalidades no asociados con el ideal de la danza académica, tradicionalmente hegemónica, pueden desarrollar una profesionalización.

La periferia de la danza en México como generalidad

México como país productor de danza contemporánea es periferia, entre otras cosas, porque es un tipo de danza que no proviene de nuestra tradición. Eso nos hace correr tras Estados Unidos o Europa, en términos de los modos de producción y de la estética. Algunos corren tan fuerte o con tan buena circunstancia que los alcanzan. Los demás llegan tarde, con demasiadas caderas, sin estatura suficiente, con poca producción, sin formación actualizada, sin suficiente tiempo dedicado, entre otras. Este “llegar tarde” demerita el trabajo porque los parámetros están hechos en función de otra realidad que se asume como universal. Sin embargo, existen. Santos

⁵ La noción de activación tiene como particularidad conservar las partes de una partitura propuestas por el creador, en las cuales se incluye la percepción e inclusión del ambiente, pero se diferencia de la adaptación en que las partes propuestas no se modifican como resultado de esa relación con el ambiente.

dice: “La negación de una parte de la humanidad es un sacrificio [y] ahí se encuentra la condición de la afirmación de esa otra parte de la humanidad la cual se considera a sí misma como universal”.⁶ Esta negación produce desapariciones simbólicas que Santos llama ausencias.⁷ El autor precisa: “Distingo cinco modos de producir ausencia: el ignorante, el retrasado, el inferior, el local o particular y el improductivo y estéril”.⁸ Varias de las prácticas de danza en la periferia podrían situarse en estos adjetivos. Para complejizar la apreciación de estas prácticas periféricas propongo incluir el contexto y la vivencia.

La inclusión del contexto en la danza contemporánea implica un extrañamiento con respecto a la concepción de las obras como eventos autónomos que no forman parte de un ritual, sagrado o de entretenimiento, más amplio. En esta concepción de obra autónoma lo único importante es lo que se presenta. Sin embargo, sabemos que la lectura de una obra estará matizada por su contexto y por la vida afectiva de cada espectador.⁹ En ese sentido, cualquier lectura siempre será parte y síntoma de un evento más grande que la presentación de la obra. Bourriaud propone en su estética relacional que la pertenencia histórica y social de la obra, a través de sus relaciones, juega un papel de mediación en la construcción de sentido.¹⁰ Es decir, el festival, el teatro o espacio alternativo, el precio y las referencias artísticas forman parte del sentido que se comunica al espectador.

Por otro lado, la inclusión de la vivencia proporciona un espejo del proceso para los creadores y devela la lógica de ciertas decisiones creativas o de gestión. Esta falta de misterio genera un relato que acompaña a la obra, un poco a la manera del arte conceptual, pero basado en la observación *a posteriori* de la práctica.

Con esta apreciación más compleja de las danzas contemporáneas de periferia se abre un universo de lecturas menos despectivas y con un claro sentido del por qué existen.

Producir danza desde la periferia en la Ciudad de México

Las prácticas de danza en la periferia sobreviven entre la precariedad de recursos, un atisbo de libertad en el modo de producción y

⁶ De Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, 36.

⁷ *Ibidem*, 22.

⁸ *Ibid.*

⁹ Frédéric Pouillaude, *Le desouvrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre en danse* (Paris: VRIN, 2009), 156.

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (Dijon: Les presses du réel, 2001), 44-45.

un coqueteo con la institución. *Grosso modo*, la precariedad de recursos hace que los creadores tengan que priorizar unos elementos sobre otros en el proceso creativo y en la difusión. Al mismo tiempo, los modos de producción no están necesariamente supeditados a la demanda institucional. Esto abre un espacio de libertad que se refleja tanto en el tiempo que se dedica como en las dinámicas de los procesos creativos. Con respecto al coqueteo con la institución, esta se da para la obtención de recursos económicos, pero también cuando coincide con los intereses operativos, programáticos o estéticos de los creadores.

Para producir una obra de danza lo mínimo que se necesita es un “saber hacer”, un equipo de trabajo, un espacio de ensayo, tiempo y una salida al público. Al haber precariedad, la gestión de cada elemento se vuelve una negociación entre los apoyos institucionales a los que se puede acceder y la autogestión. Estos elementos se entremezclan, pero intentaré (sin mucho rigor) desentramarlos para lograr una mayor claridad. Comenzaré por el espacio que es lo material y más esquivo en términos de las relaciones que genera, continuaré con la disposición de tiempo donde es más tangible cómo se tejen las relaciones en el proceso creativo y terminaré con el “saber hacer” que implica algunas reflexiones estéticas y de la relación con la realidad laboral. Dentro de estas secciones incluiré distintas observaciones sobre la salida al público que es donde se encuentra la mayor relación con la institución.

Espacio

El espacio de ensayo plantea distintas problemáticas que infieren en el tipo de danza que se genera. Por un lado, el espacio es una parte sustancial del quehacer dancístico en términos creativos y, por el otro, el procurarse un espacio de ensayo implica ciertas dinámicas de operación específicas.

En términos de las características físicas del espacio, estas tendrán una influencia bastante directa en la estética de la obra ya que la danza es afectada de múltiples maneras por el lugar en el que se produce. Por ejemplo, si se trata de un salón, el tipo de piso y la altura del techo van a influenciar el tipo de saltos que se pueden realizar sin arriesgar la integridad corporal de los bailarines y con posibilidades reales de ensayo. Desde otra perspectiva, las obras que para su creación requieren del estímulo del ambiente, es decir

todas las exploraciones de *site-specific*¹¹, necesitan una elección de espacio que no tenga la neutralidad del salón de danza, sino que cuente con un ritmo y movimiento propios. A veces, la influencia de los espacios de ensayo y las especializaciones que se adquieren se confunden en un simultáneo de causa y efecto. Por ejemplo, ensayar en un parque y aprender parkour o ensayar en una casa y hacer danza íntima o videodanza. Así, la elección o acceso al espacio marca ya una perspectiva bastante ineludible.

Por otro lado, la gestión general del préstamo o renta de un espacio va a establecer compromisos. En las prácticas de danza de periferia en la Ciudad de México, por lo general, no se paga por los espacios de ensayo. Así, los compromisos que se adquieren, de préstamo o intercambio, sitúan a cada proyecto en una relación y circuitos específicos. Observo cuatro gestiones posibles para conseguir espacios que presentaré según su cercanía con una institución.

La primera, normalmente ligada a ámbitos más institucionales, es el préstamo de espacio en intercambio de acciones concretas como comprobar que se tiene una función programada (por ejemplo, en la Coordinación Nacional de Danza), dar una función en el mismo lugar de ensayo (por ejemplo, en una casa de cultura), dar un taller o clases regulares a los alumnos de la institución que presta el espacio y poner el logo del lugar en el programa de la presentación. El intercambio que implica la diversificación de la relación con una institución más allá del préstamo de espacio de ensayo, a través de clases o funciones, favorece la inclusión del proyecto creativo en una comunidad más amplia. Esto puede ayudar a que se generen relaciones de intercambio duraderas que incluso sobrepasen el ámbito de la danza en términos afectivos y comerciales. Así, se abre la posibilidad de crear un público específico para cada proyecto. Si el espacio no se encuentra dentro del ámbito más reconocido también se favorece el acceso a público no especializado que procura una apertura y apreciación más diversa de las danzas que recibe. Esto abre un diálogo creativo y, en el mejor de los casos, podríamos decir que este intercambio de espacio por trabajo contribuye a conservar el tejido social.

La segunda posibilidad de gestión de préstamo de espacio, tanto en ámbitos oficiales como privados, es cuando los creadores de danza trabajan como maestros y lo piden como un favor personal. En este caso, aunque sea concebido como un favor, el espacio

¹¹ El término *site-specific* se refiere a las obras artísticas que son creadas para un espacio en particular y que por lo tanto desarrollan una relación específica con ese espacio.

se obtiene como una especie de beneficio “irregular” del propio trabajo (a veces muy mal pagado). Ejemplos de esto van desde salones de las escuelas de arte profesionales, gimnasios y estudios de danza hasta algunos *roof-garden* de alumnos particulares. Esta posibilidad podría facilitar la creación de un poco de público porque ofrece una pequeña plataforma. Sin embargo, al ser concebido el préstamo como un favor, la entrada y salida de estos espacios se realiza discretamente y esto ocasiona que no haya mucha relación con las comunidades que los habitan.

Las dos últimas posibilidades de gestión de espacio tienen un carácter más independiente. En la tercera, los creadores ensayan en espacios que solo requieren la gestión personal de sus casas. Es decir, la sala sin muebles, el estacionamiento sin coche, los acuerdos con la familia para no ocupar ciertos espacios en los horarios de ensayo, entre otros. Finalmente, como una cuarta posibilidad, está la de ensayar en lugares públicos: en la calle, en las plazas, en los parques, en los terrenos baldíos. Estas maneras más independientes implican mayor libertad en cuanto a la adquisición de compromisos y de horarios de ensayo, pero se genera el reto de no producir en aislamiento. Es decir, es más difícil generar un público. Una opción utilizada y que beneficia la exploración espontánea de espacios públicos es la salida al público a través del video o como un registro de fotos. De esta manera se genera un público virtual que puede resultar bastante inasible, pero que es una realidad incuestionable.

Hay colectivos y compañías que procuran ciertos espacios e intercambios porque estos benefician su interés creativo. Algunos permanecen en el mismo lugar por años, mientras que otros son nómadas al acordar el préstamo de espacio por tiempos limitados. En general, como individuos productores de danza de periferia lo normal es pasar a través de varias de las posibilidades expuestas.

Tiempo

Una de las negociaciones más significativas de los procesos de danza es cómo negociar el tiempo que se le dedica a un proceso creativo. El tiempo plantea el problema de coordinar los horarios de los miembros del equipo de trabajo que de manera individual tienen otras ocupaciones, muchas de ellas asociadas a lograr su sustento económico.

En el caso de contar con un apoyo institucional hay una mayor posibilidad de tener un tiempo constante y una mayor concentración

del equipo de trabajo en el proceso creativo. Esta constancia beneficia la maduración de las exploraciones creativas entre los mismos individuos. Sin embargo, los creadores Martínez¹² y Santana¹³ explican cómo el estar ceñido a un calendario institucional o al proyecto que se presentó para recibir un apoyo, puede traducirse en no realizar cambios sustanciales que parecerían pertinentes porque no corresponden a lo que fue seleccionado o porque se tiene una fecha específica de entrega. Es decir, el apoyo institucional puede significar menos libertad creativa. Esta restricción puede ser un motivo para que los artistas no pidan apoyos para el proceso de creación y los soliciten solo para la difusión de obras ya hechas.

Por su parte, en las danzas de periferia de la Ciudad de México uno de los elementos más nombrados como desventaja de no tener apoyos económicos es la falta de tiempo. Dos lugares donde se observa esta escasez durante el proceso creativo es en los tiempos disponibles para ensayar y en el grado de entrenamiento que los intérpretes se han podido procurar, puesto que este lo solventan simultáneamente de los otros trabajos que realizan. Las estrategias para gestionar la falta de tiempo son tan diversas en sus detalles como artistas hay. Sin embargo, la mecánica general es aparentemente simple, el coreógrafo Martínez la explica con claridad: “comienzas a priorizar y ves qué es lo que puedes dejar ir”.¹⁴ Así, las estrategias elegidas y sus justificaciones permiten entrever el tipo de obra, ética y estética que se procura en cada apuesta. Describiré a continuación varias posibilidades tomadas de mis propias estrategias y de los cuatro entrevistados, pero en cuanto a la gestión del tiempo se pueden resumir en periodos de tiempo cortos e intensos, periodos de tiempos largos con poca frecuencia de ensayo y un ritmo que se modifica conforme a la necesidad creativa.

Una de las dificultades de no tener un recurso económico cuando se trabaja con la estructura de coreógrafo-director y bailarines-compañía es la de conservar un elenco por un tiempo prolongado. Ante esta perspectiva se encuentra la posibilidad de hacer procesos cortos e intensos que llegan a término con la fecha de presentación, esto tanto para la creación de obra nueva como de reposición. De esta manera, el elenco se asegura para cada función o

¹² Israel Martínez, inédita, entrevista por Marcela Ponce, 12 de abril, 2020, Ciudad de México.

¹³ Marco Santana, inédita, entrevista por Marcela Ponce, 11 de abril, 2020, Ciudad de México.

¹⁴ Martínez, entrevista.

temporada y se asume que va a haber cambios cada vez que se convoque a un nuevo compromiso de presentación. Estas fechas aseguradas funcionan como detonador del trabajo y son, en muchos casos, un apoyo institucional aunque no necesariamente impliquen una remuneración económica. En ese sentido, el prestigio del lugar de presentación entra dentro de la valoración que los bailarines hacen para decidir si participar o no, puesto que este posibilitará ciertas gestiones individuales futuras.

Para que esta estrategia de tiempo corto e intenso permita mantener cierto grado de dificultad y limpieza técnica es necesario que los bailarines sean solventes en un lenguaje cercano al del coreógrafo. Es decir, se requiere compartir lo que se considera un profesional de la danza. Esto agiliza el proceso y previene lesiones durante el trabajo. Aun así, en este tipo de proceso es muy probable que para iniciar el ensayo se incluya una clase que permita acercar los estilos y crear una comunicación entre los bailarines. Este modo de trabajo conserva el lenguaje de movimiento como algo central de la creación e implica un reto técnico que para algunos bailarines, solventes y formados en un paradigma que busca la versatilidad, les puede resultar atractivo.

La segunda estrategia de tiempo corto e intenso que conserva la estructura coreógrafo-director y bailarines-compañía es que, desde el proceso de creación, se conciba la obra como una partitura a reinterpretar por cada bailarín. De esta manera, cuando hay un cambio de elenco, el nuevo no tiene que aprender un movimiento generado por otros bailarines, sino que desarrolla el propio a partir de las consignas de la partitura. En estos casos, la dramaturgia está contenida más en la estructura que en una forma de movimiento precisa. Esto permite que los bailarines entren y salgan sin afectar el significado general de la obra y, al mismo tiempo, pone en relieve la individualidad de cada uno de ellos. Esta segunda estrategia favorece la inclusión de distintos estilos, edades y niveles técnicos. En la danza de periferia de la Ciudad de México esta inclusión ocurre de manera natural, quizá hasta un poco involuntaria, ligada a una realidad operativa de trabajar desde la diversidad. Esto genera una estética más abierta en cuanto a las corporalidades que se muestran. Esta estética de la diversidad es apreciada en otros contextos, por algunos coreógrafos como Jérôme Bel que para lograr la mezcla profesionales con amateurs para su obra *Gala*.¹⁵ Como

¹⁵ Fabien Maltais-Bayda, "Monument-National, Montréal, Gala, Jérôme Bel", *esse*, no.88: (2016), <https://esse.ca/en/monument-national-montreal-gala-jerome-bel>.

dificultad, este tipo de partitura implica mucho trabajo de manera individual con cada intérprete. Esto proporciona cierta libertad en los horarios y disminuye la necesidad de tener un gran espacio de ensayo, pero multiplica el tiempo de trabajo de dirección. Como lo normal en la danza de periferia es no tener recursos para un equipo de apoyo que incluya un asistente o repetidor, el desgaste en términos de salud física y emocional puede ser alto para los coreógrafos-directores. Estas dos estrategias son cercanas al modo de producción con apoyos institucionales puesto que es como la aparición y desaparición de una compañía establecida. Un matiz que quisiera resaltar es que en la danza de periferia la periodicidad de presentación es esporádica. Sin embargo, la inclusión de nuevos intérpretes y las pausas entre una presentación y otra favorecen la revisión de la obra. En ese sentido, esta manera de gestionar el tiempo puede funcionar en realidad como un proceso creativo espaciado y de larga duración que decante obras interesantes.

Otra posibilidad de producir que permite conservar un elenco durante un tiempo prolongado es verse periódicamente, pero con poca frecuencia. Por ejemplo, una vez a la semana por uno o dos años sin contemplar la fecha de estreno de la obra. Esta manera de producir implica una libertad para madurar las ideas, favorecer la profundidad en las exploraciones y la compenetración entre los intérpretes. Asimismo, en general implica que los creadores tengan un interés genuino en el proyecto creativo más allá de las posibilidades futuras de gestión. En ese sentido, una posible dificultad es que los procesos no lleguen a término o a presentarse. Sin embargo, puesto que hay un interés genuino en lo creativo, el aprendizaje profesional que se obtiene tendrá un valor más allá de la presentación. En términos estéticos, esta gestión de tiempo dificulta la utilización de un lenguaje formal y técnicamente complejo puesto que este requiere una repetición y entrenamiento constantes. Sin embargo, esta restricción puede no ser concebida como tal puesto que en la estética de la obra no es esencial. Una opción creativa afín a esta gestión del tiempo es ir hacia lo performativo y la improvisación, que colocan la vivencia y la comunicación con el espectador por encima de una forma corporal específica.

Finalmente, la temporalidad del proceso creativo puede estar marcada solo por la necesidad del proceso individual o colectivo de los creadores que llegan a acuerdos para seguir su propio ritmo, a veces, de manera muy irregular. Este proceso continúa hasta que sienten que la obra se desborda y está lista para mostrarse. Sobre todo, este último modo muchas veces se coloca como una

resistencia a los lineamientos dominantes de productividad que implican la rapidez y la adaptabilidad.¹⁶

Aunque parecieran muy distintas estas posibilidades de gestionar el tiempo, en la danza contemporánea de periferia de la Ciudad de México también se mezclan. Por poner dos ejemplos, cuando se sigue el propio ritmo es muy probable que la frecuencia de los ensayos aumente si hay una fecha cercana de presentación. Y como mencionaba arriba, aun cuando las obras se presenten como terminadas, muchas veces son obras en proceso que se insertan en un desarrollo más largo y que van al ritmo personal del coreógrafo-director.

Hay otra área en la que se puede ver reflejada la falta de tiempo: la gestión para la difusión de las obras. En esta área se encuentra la posibilidad de seguir los calendarios institucionales para participar en las convocatorias para la programación en los teatros, festivales y concursos. En ese sentido, el tiempo invertido para hacer y presentar las solicitudes juega un papel decisivo en el acceso a la plataforma de difusión institucional. A veces, hay coincidencias programáticas o estéticas con la institución que agilizan la entrada a la programación, pero lo habitual es no tener regularidad en las posibilidades de presentación. Esto dificulta la creación de un público específico para cada propuesta. Sin embargo, es de reconocerse la infraestructura que todavía proporciona la institución cultural en cuanto a lugares de presentación.

La otra posibilidad para dar difusión a las obras creadas es autogestionar eventos. En este caso, el tiempo invertido se reflejará en la producción general del evento y en la publicidad para que llegue el público. Trejo explica que, a veces, mantener un circuito pequeño de difusión es la opción deseada puesto que es más manejable y se apuesta en mayor medida a un quehacer de comunidad que de gran exposición.¹⁷

En cualquier caso, la falta de tiempo se traduce en una menor cantidad de producción y a veces en un gran desgaste del equipo creativo. Además, en ocasiones habrá que asumir un nivel técnico, de producción y de difusión inferior al que se tendría si se tuviera un apoyo o contratación constante. Esto, sin embargo, no necesariamente afecta la calidad expresiva de las obras que se producen

¹⁶ Céline Roux, "Pratiques performatives-corps critiques no.1", *La part de l'œil* 24, (2009), 50.

¹⁷ Dulce Trejo, inédita, entrevista por Marcela Ponce, 13 de abril, 2020. Ciudad de México.

en la periferia. Por un lado, después de un tiempo consiguen la calidad estética estandarizada que se necesita para pedir los apoyos y las programaciones institucionales y, en ese sentido, dejar por un momento la periferia y por otro, si las obras están conectadas con su entorno de manera suficientemente legible ese parámetro de calidad no es necesario para tener un impacto estético y reflexivo en sus espectadores.

Saber hacer

Los artistas de danza de la periferia no están inmersos por completo en el mundo del arte, quizá más preciso sería decir, en el mercado del arte. Esto implica ir por detrás, si ese es el paradigma que se plantea, de la escena de élite contemporánea. Hay una excelencia que supuestamente no se alcanza, quizá en el discurso, quizá en lo técnico. No da tiempo de entrenar, leer y producir obras para estar peleando en esa vanguardia. Los artistas de periferia “llegan tarde”: hay que trabajar de otra cosa y de paso, a veces les gusta vivir.

Sin embargo, en esta periferia hay una complejidad en la mirada que no va ni adelante ni atrás de las tendencias del mundo globalizado del arte, justamente porque obedece a su carácter local. En ese sentido, al ser una mirada impregnada de su contexto puede comunicarse de manera más directa con su público cercano ya sea en la calle, las casas de cultura, con los familiares de los participantes en los talleres recreativos de amateurs, por mencionar algunas. Es decir, este carácter local puede generar nuevo público para la danza. Un ejemplo concreto es que los cuerpos menos entrenados se parecen más a los del público y en ese sentido quizá generan menos admiración, pero más empatía. Leite describe como Jérôme Bel procura esta identificación a través de la ropa, los gestos y referencias accesibles de la cultura pop para que el espectador pueda pensar “ése podría ser yo”.¹⁸ El coreógrafo Santana, por ejemplo, les pide a sus intérpretes que no caminen como bailarines como una herramienta de acercarlos al público.¹⁹

Además, en cuanto a los temas hay una mayor libertad para elegir y esto puede generar una perspectiva diferente frente a una misma realidad. Por ejemplo, en medio de una realidad atravesada por la violencia del tráfico de drogas y específicamente contra las

¹⁸ Madalena Leite, “La dulce utopía”, *La Tempestad* 14, no.86, (2012), <https://www.4shared.com/web/preview/pdf/mrakBGrXba>

¹⁹ Santana, entrevista.

mujeres. El coreógrafo Santana decide hacer una obra sobre el erotismo.²⁰ De más está decir que los apoyos institucionales estarán dados a las obras sobre desaparecidos y mujeres en situación de violencia. Eso cubre una parte directa, necesaria e incluso urgente de enunciación y denuncia. Sin embargo, una obra sobre el erotismo en ese contexto permite ver, sentir y reflexionar un tema que no está desligado, ni de la violencia de género, ni de la cultura de muerte, pero que ofrece otra imagen con la cual relacionarse y así tener una perspectiva más amplia.

Por otro lado, además del componente económico, alcanzar una excelencia que procura la noción del individuo altamente eficaz se dificulta cuando es necesario cuidar de uno mismo o del otro ya sea por enfermedad, por vejez o por crianza. Este trabajo de cuidado toma tiempo y energía. Así, cuando un artista tiene que realizar trabajos de cuidado con poca ayuda, pierde la posibilidad de seguir un ritmo acelerado y de especialización en su quehacer creativo. Sin embargo, es posible que la mirada se abra a otras posibilidades en términos expresivos y estéticos.

En ese sentido, en un intento por colocar el efecto de una doble especialización o de la falta de ella, de los creadores en danza de periferia como una posibilidad de apertura, porosidad y pertinencia hacia el lugar en el que se vive, me di a la tarea de observar las influencias en la danza de los trabajos externos a ella. No incluí un desarrollo de la influencia del trabajo de cuidado porque eso implicaba entrar a esferas demasiado personales, pero me parece importante mencionarlo como un horizonte de reflexión.

Como respuestas de cómo es la influencia en la danza de los trabajos ajenos externos a ella, hay dos grandes posibilidades. Los que perciben estos trabajos como un impedimento para concentrarse en lo creativo y la única ventaja de realizarlos es que les permite tener medios para su producción artística y los que son más afines a la percepción de porosidad disciplinaria entre esos trabajos y la danza. Antes de dar algunos ejemplos de esta porosidad disciplinaria quisiera enunciar algunos de los trabajos que realizan los creadores de danza para dar un panorama de la diversidad de realidades que se pueden filtrar en su quehacer creativo: dar clases de disciplinas corporales como pilates, yoga, chi-kung, método Feldenkrais, *Body-mind movement*, zancos, etcétera; dar clases de otras cosas como idiomas o metodología de investigación, edición de video; traducir; dar masajes de muchos tipos; cocinar

²⁰ *Ibidem.*

tacos de guisado; hornear panes; hacer playeras o ropa de danza; dar terapias psicológicas o de reiki, imanes, osteopatía; modelar para foto, pintura o video; hacer encuestas; producir artículos de cuidado del cuerpo como mascarillas y repelentes de insectos; ser mesero, entre muchas otras.

Entre estos trabajos, los que se centran en el movimiento son una inspiración directa para la danza. Dentro de esta lógica que concibe a todo el movimiento como una danza, el universo de los masajes, el toque en las sesiones de educación somática o de osteopatía enuncian partituras de movimiento efímeras que nutren la percepción estética y que pueden ser retomadas posteriormente en un proceso creativo. De manera más específica, el coreógrafo Santana describe cómo observar la gestualidad de sus pacientes de osteopatía le da material para la creación de personajes.²¹ Desde otra perspectiva, Gallardo²², Santana²³ y yo misma, encontramos en el toque del masaje o de la práctica somática, lineamientos a retomar para la relación entre los bailarines o con el espectador. Además, cada disciplina corporal tiene una forma de ver el mundo que la acompaña. Esta puede teñir la práctica dancística. Por ejemplo, la práctica del yoga me enseñó a no trabajar en competencia con el otro, la práctica del método Feldenkrais me enseñó infinidad de cosas para la danza entre las que destaco buscar el placer en el trabajo como algo prioritario y apreciar la belleza de los detalles como horizonte estético.

Por otra parte, están los trabajos que se relacionan con el movimiento del cuerpo de manera más tangencial, pero que implican una reflexión sobre este. Por ejemplo, Gallardo²⁴ que elabora cosméticos que retoman la herbolaria tradicional, explica cómo las características de esos artículos implican una manera de ver el cuerpo que se filtra en su quehacer creativo.

Finalmente, las formaciones de perfil más teórico ofrecen una capacidad reflexiva o imágenes especializadas que pueden retomarse para la creación. La performer y coreógrafa Trejo explica cómo además de las visiones corporales que le aportan sus prácticas somática y energética, su licenciatura en Filosofía le da un margen reflexivo y creativo para su propio trabajo y, además, le permite

²¹ *Ibidem.*

²² Yasmin Gallardo, inédita, entrevista por Marcela Ponce, 15 de abril, 2020, Ciudad de México.

²³ Santana, entrevista.

²⁴ Gallardo, entrevista.

establecer diálogos teóricos que funcionan a manera de intercambio para establecer colaboraciones con artistas que le interesan.²⁵

Los creadores en danza en la periferia generan discursos en sus obras que me parecen atractivos e interesantes de observar, sobre todo desde esta perspectiva de porosidad disciplinaria, muchas veces obligada por la precariedad laboral. En ellos, hay cuestionamientos tácitos a la especialización, a la eficiencia y al mercado del arte y, si bien son disparejos, son dignos de ser mirados, analizados y valorados en su complejidad, sin esperar que un discurso externo permita su validación. Por poner un ejemplo, si sabemos apreciar y generar el discurso que corresponde a la diversidad corporal que implica discapacidad, gordura, vejez, torpeza y que de hecho existe hace mucho en algunas prácticas de la danza contemporánea en México, podremos dialogar con las ideas afines del renombrado coreógrafo francés Jérôme Bel. En el caso contrario, lo consideraremos un faro, muy brillante sin lugar a duda, pero con el riesgo de anular la reflexión propia.

En cuanto a la programación de funciones y acceso a los apoyos institucionales, cuando estos operan de manera inclusiva y aceptan otras estéticas, otros currículums, otras corporalidades, se abre una posibilidad de exposición de estos trabajos periféricos en reales condiciones de escucha.

Conclusión

La periferia en la danza contemporánea es un tema muy amplio y a pesar de que este ensayo es un intento por mirar desde una perspectiva constructiva no quisiera que se entendiera como un elogio a la precariedad. Por esta razón, antes de terminar quisiera mencionar que la producción de danza contemporánea en la periferia de la Ciudad de México implica mucho trabajo mal pagado que a veces va acompañado de frustración, desgaste vital e ideas inacabadas por no poder sostener el proceso creativo. Dicho esto, esta producción tiene horizontes valiosos y diversos entre los que destacan lo comunitario, la porosidad disciplinaria, lo autónomo y la certeza de que el quehacer en danza es más amplio que la presentación de una obra.

A manera de conclusión quisiera enunciar una reflexión pendiente sobre cómo es el diálogo de estas periferias con el panorama global y tecnológico, ya que en algunos casos los interlocutores

²⁵ Trejo, entrevista.

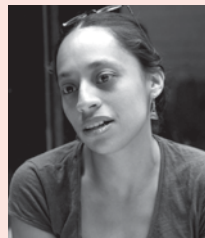
más respetuosos de estos creadores se encuentran fuera de México y plantear una pregunta que me parece valdría la pena reflexionar desde estas periferias es: ¿cómo el quehacer en danza aporta algo a la sociedad en contextos y oficios que no tengan necesariamente que ver con esta disciplina? Una imagen que me parece evocadora son los creadores de danza caminando por la ciudad con esa percepción fina del espacio, el ritmo y el movimiento que tienen. Y así, en ese caminar ir compartiendo, de manera consciente o inconsciente, su especialización en el espacio público.

Referencias bibliográficas

- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 2001.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Extensión Universidad de la República y Ediciones Trilce, 2010.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. Bogotá: Publicaciones ILSA, 2005.
- Gallardo, Yasmin. Entrevista inédita por Marcela Ponce. 15 de abril, 2020.
- Joly, Yvan. "Définition de l'éducation somatique". Última modificación abril, 1995. http://www.yvanjoly.com/downloads/Def_pages_educ_som-fr.pdf.
- Leite, Magdalena. "La dulce utopía". *La Tempestad* 14, no.86 (2012). <https://www.4shared.com/web/preview/pdf/mrakBGrXba>.
- Maltais-Bayda, Fabien. "Monument-National, Montréal, Gala, Jérôme Bel." *Esse*, no.88 (2016). <https://esse.ca/en/monument-national-montreal-gala-jeromebel>.
- Pouillaude, Frédéric. *Le desouevrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: VRIN, 2009.
- Roux, Céline. "Pratiques performatives-corps critiques no.1." *La part de l'oeil* 24, (2009): 43-53.
- Santana, Marco. Entrevista inédita por Marcela Ponce. 11 de abril, 2020.

Marcela Ponce Valadez

Ciudad de México, 1979



Maestra en danza por la Universidad de Quebec en Montreal (2019). Su investigación de maestría fue dirigida por Sylvie Fortin y está centrada en el cruce entre el método de educación somática Feldenkrais y la creación coreográfica. Licenciada en coreografía por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea de México (2005). Es además practicante certificada del método Feldenkrais (2011) y de kundalini yoga (2004).

Dirigió y fue coreógrafa del grupo de danza contemporánea *Danza el Agua* (2005-2012) con el que exploró diferentes posibilidades del dispositivo escénico con un énfasis en la perspectiva kinestésica. A partir del 2012, co-coordina con Dulce Trejo el núcleo creativo *Tránsitos_Sutiles* que se centra en la interacción de la somática y la creación. Sus obras se han presentado en México, Cuba, Francia y Bélgica y ha publicado en las revistas especializadas de danza y somática *Centrifuga*, *Currents* y *Contact Quarterly*.

Como intérprete trabajó con las compañías *Tatiana Zugazagoitia y amigos* (2000-2001), *Teatro Frederick* (2003-2005), y *FV4* (2006-2012) así como con distintos coreógrafos como Luis Bravo, Diana Sánchez y María Eugenia Garza. Actualmente explora posibilidades expresivas más cercanas al performance. Con este enfoque participó en *Fluid Grounds* de Benoît Lachambre (2019) y *Museo del Accidente* de Bárbara Wagner (2018).

Fue docente de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (2006-2008) y colaboró en el diseño del plan de estudios para la licenciatura de dicha institución en las asignaturas de coreografía y kinesiología. Ha impartido talleres tanto del método Feldenkrais como de su vinculación con la creación en México, Nicaragua, Francia y Canadá.

Recibió el premio Educación Artística 2009 en el rubro de formación de públicos y en 2015 obtuvo el fondo holandés Price Claus Fund for Culture and Development-Ticket Fund para realizar la gira de *Tránsitos Sutiles* por Bélgica y Francia.

Un huracán es un caleidoscopio del hombre en el tiempo: reflexiones en torno a los días con los que nos ha correspondido dialogar

Por Salomé Ricalde Aranda
Artes escénicas

Nosotros decimos que cuando el agua enfurece y azota en nuestro rostro para obligarnos a recordar, nace un huracán. Quizá por eso nosotros, sus hijos -los hijos del Caribe-, le tememos tanto e inventamos mitologías en torno a él. O ellos. Y digo ellos porque para nosotros, los de la península de abajo, el huracán tiene otro nombre: *Chak lik'al'*, donde *Chak* es rojo, aunque también significa violento, e *lik'al* quiere decir viento. Me gusta pensar que soy nieta de algún *Uj, Kuuk'* o *Miis*², que el aire es un telar, el agua un frasco de cuatrocientos hilos carmesí y que ambos tejen, con hilo contado, un gigante ojo rojizo encima de nosotros para observarnos desde arriba, mientras debajo suyo se nos exprime en nuestros ojos todo el dolor que le hemos provocado al *corazón del cielo*³, para ver *si ahora sí vemos las cosas como son*. Azota con tanta furia que arranca las raíces de árboles más viejos, hunde barcos de plomo, echa abajo obeliscos de poder; hace que una tapa de plástico tenga la fuerza de una bala y que las toneladas de un tractor y del sistema-mundo tiemblen sobre sí mismos, pero no termina en eso. Fuera de la casa el viento susurra voces de otras lenguas, de otros

¹ Nombre que recibe el huracán en maya.

² Proviene del maya y significan en orden: luna, ardilla, gato. Cabe mencionar que, actualmente, mantener apellidos mayas se relaciona con resistencia, ya que, a causa de la discriminación, muchas personas renunciaron u homologaron sus apellidos al español.

³ Desde la cosmogonía maya en el universo laten dos corazones, cada uno pertenece al creador o formador del *Popol Vuh*, de quienes, según el relato, todo surgió.

tiempos, de otras vidas, conjurando los secretos y genealogías de los más antiguos abuelos y abuelas.

Luego el silencio y la calma, como si de ambos surgiera un espejo cuya función fuera obligarnos por un segundo, solo por un segundo, a contemplarnos en la inmensidad de nuestra soledad y de ese silencio sin viento, sin agua, sin dioses. A ese hondo y eterno silencio los abuelos le llaman “El *ojo*⁴ del huracán”, aunque en realidad no es que sea eterno, pero es que el tiempo se dilata tanto cuando nos sentimos frágiles, vulnerables, como si se nos cayera el pantalón y nos revelara desnudos en medio de la plaza cívica durante el homenaje escolar del lunes a las 7 am. Es en esa fragilidad, en la que el tiempo es eterno y la soledad abrumadora, donde finalmente recordamos la *tabula rasa* de nuestra especie y comienzan a desfilar frente a nosotros, como luciérnagas en el monte, todas las narrativas que la han inscrito y que han nacido en diferentes lugares, momentos históricos, espacios, culturas y sujetos que han intentado explicar las preguntas esenciales del hombre: qué, por qué, en relación a qué y para qué somos.

Mientras tanto arriba, sentados en sus butacas hilvanadas sobre ese bordado, los dos gigantes, el agua y el viento, esperan nuestra revelación y observan pacientes nuestro actuar dentro de esa pausa que nos han dado. En esa pausa donde el tiempo es extenso, dilatado, contenido, dramático y, sobre todo, determinante para asumir lo que vendrá después. Porque lo que viene después es la furia final del agua y del viento, esa que termina por echar abajo los cimientos de nuestro sistema-mundo, escupe peces en los techos de las casas, arroja cuerpos en las carreteras para formar barricadas y no se detiene hasta que nuestros dos espectadores están satisfechos con el precio pagado en la taquilla de la entrada. Después de eso, el tejido se descose y el agua se deshilvana en gotitas para regresar al océano y a los cenotes, no sin antes acariciar lo poco que queda erguido como diciéndole “no pasa nada, aquí todo continúa”. Un huracán es, pues, un hecho dramático donde el aire y el agua son cualquiera de las fuerzas opuestas que se enfocan al sujeto y que lo obligan a encontrarse y reflexionarse en el *ojo* donde se espera la anagnórisis,⁵ para luego enfrentarse a una

⁴ Utilizaremos cursivas para diferenciar el sentido de ojo como órgano y *ojo* relativo al ojo del huracán.

⁵ El filósofo [Aristóteles] explicó que uno de los momentos cruciales de la fábula trágica era el instante de reconocimiento y que podríamos redefinir como la fase súbita de revelación, descubrimiento y comprensión. En suma, dicho en los términos de Aristóteles, la anagnórisis era un proceso cognitivo que protagonizaban los héroes

decisión fundamental que afectará su destino. El huracán es acción; y la acción es teatro y vida.

Hoy me siento desnuda en el acto cívico de un lunes a las 7 a.m. Me reconozco debajo del *ojo* de *Chak iik'al*. Lo sé porque conocí uno a los doce años, cuando mi padre, un domador de metales y fuego, encontró a la mañana siguiente los cadáveres flotantes de sus herramientas en donde, hasta un día antes, había un taller de herrería que decía suyo. Quizá por eso el agua se enojó tanto, pues nada *realmente* nos pertenece. O quizá sí. Sea cual sea el caso, hoy sé que nos atraviesa un fenómeno tal, que ha revelado radiografías de lo frágil que son los horcones de esa artificial realidad que, hasta el 31 de diciembre del 2019,⁶ dábamos por sentada. Una ciudad gris, monstruosa, llamada neoliberalismo salvaje que tomó por concreto un sistema de especulación económica y suturado con material de dudosa calidad.

Diría que el huracán COVID-19 es un 5 en la escala de Saffir-Simpson. Sus ráfagas de 280 kilómetros de fuerza nos golpean en la cara, amarran nuestras manos con nuestras frágiles ideas de emprendedurismo e individualidad, escupe nuestras prácticas ya interiorizadas y las descotidianiza, mientras nos revela lo ingenuo de esperar que esa visión de mundo sea sostenible. Hoy estamos en nuestras casas esperando, mientras afuera el caos pasea revestido de algo que no se había visto en muchos, muchos años: quietud y silencio. Precisamente lo contrario para una especie humana que se había acostumbrado a gritar y producir como modo de existencia. No obstante, seguramente alguien ha aforado con hilo contado este año, este tiempo, este espacio, para obligarlo a una pausa. Lo sé porque quien ha estado en medio de un *Chak iik'al* sabe que tanto silencio solo le pertenece a su *ojo*. Lo sé porque veo unas luciérnagas que me dan la certeza de que la rueda del tiempo seguirá girando, como lo ha hecho antes y después de nosotros. Hoy, en medio de la oscuridad de esta ciudad que siempre había estado llena de luces, podemos ver las luciérnagas. De lo que sí estoy segura es de que no tengo la certeza de que las podamos distinguir. O si las confundiremos con algún filtro de alguna red social y esto es porque pienso que hemos olvidado cómo observar desde un ojo que no sea el de la cámara de un aparato rectangular obtenido a doce meses sin intereses.

involucrados en la trama sobre aspectos que ignoraban" (Pascual, 2016).

⁶ Fecha en que la ciudad de Wuhan revela la existencia de un nuevo virus y que posteriormente recibiría el nombre de COVID-19.

Dicen, los que saben, que el huracán es un fenómeno natural. Yo creo que el teatro también es un fenómeno, pero artificial, esto por las siguientes cuatro razones: la primera es que en ambos fenómenos el sujeto atraviesa por un umbral del cual no sale ileso, a fuerza de reconstruirse y reestructurarse; la segunda es que ambos tienen un *ojo*, en el entendido de que es una pausa dramática determinante para lo que vendrá después: mientras que en una ese *ojo* se caracteriza por una calma meteorológica pasivo-agresiva, en la segunda se resguarda bajo el nombre de anagnórisis; la tercera razón es un poco larga, pero en resumen responde a su etimología: tanto el huracán como el arte dramático son fenómenos y *fenómeno* quiere decir *lo que se muestra*. Tanto el huracán como el teatro se muestran y la certeza de que se ven, radica en que ambos son percibidos por los sentidos. Para Kant un *fenómeno* es el correlato sensorial de *la cosa*, siendo *la cosa* lo correspondiente al *mundo inteligible*. Para él, la palabra *fenómeno* responde a explicaciones de procesos cognitivos y resguarda detrás un conocimiento inteligible al que denomina *número*⁷, pero explica la imposibilidad para acercarnos a ella, esto a causa de las limitaciones de nuestros sentidos. Coincido con él pues para interpretar el fenómeno, es decir lo que se muestra, necesitamos herramientas perceptivas y éstas devienen de nuestro horizonte cultural, económico, social y muchos más, por tanto, me afilio a la idea de que nuestro acercamiento a *la cosa*, es lo *transinteligible*, pues nos acercamos desde nuestros sentidos, a la vez que su interpretación es desde nuestros horizontes contextuales; como cuando nosotros, quiero decir nosotros los sureños, explicamos el fenómeno huracán en términos diferentes y explicamos desde el paradigma del pensamiento maya y su sincretismo. O, por ejemplo, los antiguos griegos, para quienes tal asunto meteorológico era producto del aleteo del dios *Tifón*. La cuarta y última razón por la que el teatro es un fenómeno como el huracán es que ambos necesitan de fuerzas físicas para existir: la combinación de fuerzas y energías. En el teatro basta con dominar los misterios energéticos de *la mano* en su sentido literal y no literal. De manera literal, el vocablo *ars* significa mano y hace referencia a cualquier habilidad manual no natural, aprendida y transmitida. Para *el arte* (desde su conceptualización estética), el sentido de *ars* como habilidad radica en la capacidad de intencionadamente evocar la perspectiva de realidad

⁷ "Entidades metafísicas ontológicamente independientes de sus correlatos sensibles", (Beade, 2013).

que se tiene o se quiere proponer, para así estimular en el receptor un acercamiento a esa intención cognitiva moral o no moral, pero *transinteligible*. Ya Aristóteles en las primeras páginas de la poética señalaba la estrecha relación entre el *ars*, ahora concebida como *técnica teatral* al servicio de la mimesis moral y la observación de las decisiones tomadas por los sujetos durante el convivio teatral como material para el pensamiento ético-filosófico. En pocas palabras, tanto el arte como el huracán, buscan desestabilizar para reordenar.

De cualquier manera hoy vivimos un fenómeno, en cualquier sentido que se quiera interpretar. Estamos en un momento dramático a nivel social, económico, político y sobre todo, a nivel humano. Siendo este último el nido de las ciencias humanas y siendo el arte un elemento del humanismo, considero imprescindible reflexionarnos como creativos, específicamente creativos de una de las artes más antiguas. En el horizonte de ese *ojo*, esa pausa llamada cuarentena, es fundamental repensar esas primeras preguntas filosóficas en función de la realidad económico-social que nos determina, es decir, volver al origen. La pausa es una oportunidad para recordar, siendo que *re* y *cordare* nos invitan no solo a acordarnos sino, etimológicamente, a volver a pasar un proceso por las venas del corazón.

Un barco musgoso en el fondo del mar donde descansan trece hipocampos

Así me lo imagino. De ese navío solo nos quedó la memoria sedimentada, leyendas urbanas que se cuentan en los sitios favoritos de los adolescentes y una fotografía en la hemeroteca fechada al septiembre de 1988. Bajo el mar, un hotel de mediano lujo varado en un tiempo donde los peces juegan a combinarse con un cubo de Rubik a medio terminar y los cables de un *walkman* amarillo detenido en la pista número seis. El último huracán terminó por llevarlo hasta el fondo del océano. Hasta hace unos años le temía al olvido, pero dejé de hacerlo cuando aprendí que los huracanes deshilvanan lo que consideran necesario y aun así, todo continúa con, sin o a pesar de nosotros. Algo sobrevive a los huracanes. O al dolor. O a la peste, porque:

Después de cada catástrofe hay una revolución cultural, incluso biológica. Toda evolución, sea de animales, plantas o personas, se produce mediante saltos hacia lo desconocido. Una estrella que se apaga es el final. Ahí no hay resiliencia posible.

Pero siempre que quedan trozos dispersos se pueden volver a unir. La vida se reanuda después de un desastre. Pero será otra flora, otra fauna, otra manera de ver el mundo las que van a dominar a partir de ese momento. (Sánchez, 2020)

Por ejemplo, ese barco del que hablaba dejó de transportar cuerpos humanos y ahora es hogar de peces marinos. De cualquier manera, cada excoriación suya es una huella de los dolores de quien lo habitó antes. Así, el gran teatro del mundo, donde habita la especie humana, es resiliente aunque ya lo hayamos olvidado. Esta pausa, este *ojo*, coloca un cenital sobre las excoriaciones pasadas de nuestro cuerpo, excoriaciones que nos recuerdan que estamos vivos y desde el hecho de estar vivos hay una oportunidad para cicatrizar y reconstruirnos, aun sean en carne viva las heridas. No es la primera vez:

Tenemos la referencia de la peste negra. En pocos años, murieron la mitad de los europeos. Ya no se podía cultivar, no había suficiente mano de obra. Desaparecieron viñedos y campos de cereal. Pues incluso algo tan terrible como aquello tuvo efectos insospechados. La mano de obra de los supervivientes se convirtió en algo tan caro que desaparecieron los siervos. Antes de la peste de 1348, la mayoría de los seres humanos se vendían como parte de la tierra. Las ciudades perdieron población, pero las casas se abarataron y esto facilitó el éxodo rural. Cuando yo nací, poco antes de la Segunda Guerra Mundial, no había Seguridad Social, ni un sistema de pensiones. Pero después de cada crisis hay cambios culturales. Luego, vistos en perspectiva, los consideramos inevitables, aunque ahora lo que nos llega es confusión y desconcierto. (Sánchez, 2020)

Recordar la genealogía de las artes escénicas en la historia de la humanidad, nos da una cátedra de nuestras capacidades de adaptación y de nuestras capacidades para adaptar el mundo que deseamos a nuestras propuestas escénicas. El artista vacía sus capacidades artístico-intelectuales para reconfigurar una posible evocación de ese mundo caótico que intenta entender, demandar y restablecer, es decir, se reinventa. Como cuando con el nacimiento de la burguesía y la invención del ocio surgió la convención del “teatro-caja”; o como cuando los románticos, en el contexto de Napoleón, contestaron a las ideas kantianas y propusieron un teatro cuya reflexión partiese de la exaltación de sentimientos; que a

su vez obtuvo como respuesta a los realistas, quienes veían en el aparato escénico una oportunidad de crear espacios e historias lo más miméticamente cercanas a la realidad y aprovechando los alcances de la revolución industrial, hicieron uso de las nuevas tecnologías al servicio del paradigma realista como, por ejemplo, en la introducción y creación de sofisticados mecanismos escenográficos o de tramoya. En consecuencia el teatro social, específicamente en Bertolt Brecht, reflexiona el mundo del hombre-máquina y el sentido de “realidad” propuesta por los realistas, a quienes contesta proponiendo la necesidad de un distanciamiento entre el receptor y el hecho social visto en escena, ahora en un intento por empoderar a la sociedad; por otro lado, los vanguardistas, hombres y mujeres deshechos por las dos grandes guerras del siglo pasado y el desmoronamiento de “las verdades”, propusieron no una, sino un conjunto de maneras de habitar el mundo y de hacer arte, cada momento del teatro ha sido una reconstrucción de sí mismo, según el momento que le ha tocado vivir. A los usuarios recientes del teatro no nos es ajeno pensar en la introducción de multimedios, el performance, los rompimientos lineales o los lenguajes alternos. Todo ello es consecuencia de un teatro cambiante, convulso y resiliente.

Lo que quiero decir con todo esto es que mi padre, un artista del fuego y metal, recogió sus herramientas flotantes, secó la humedad de entre sus rendijas y sopló la tierra hasta que quedó seca; luego, con paciencia, logró mantener a flote su pequeño sueño denominado “taller de herrería”. Lo que también quiero decir, es que sobreviviremos como humanidad y si la humanidad existe, existirá la creación artística. O tal vez solo quiero decir que en ese barco que yace en el fondo del mar, los peces inventan una nueva forma de jugar al cubo de Rubik y, desde luego, no incluye dedos humanos.

Una abuela le enseñó a su nieto cómo recordarles a los hombres que los huesos de metal o madera no dejaron de palpitar

Fue hace dos años. Un huracán categoría 4 detuvo sus 250 kilómetros por hora de fuerza y se detuvo; luego hizo un lazo con su única pierna para sentarse como niño en la arena marina de *Dog Island* y se dispuso a desenterrar, con una pala y un cubo rojo, algunos de los quince navíos que su abuela, el huracán Carrabelle, sepultó 109 años atrás. Después de jugar, los arrojó a la costa, como quien escupe un hueso de pescado que insiste en esconderse entre

los dientes. A diferencia de mi barco, esos otros eran de maderos, quizá los más espesos que he visto alguna vez. Mirar las fotografías de sus huesos expuestos en la arena me llevó a fijarme en el inútil dato de que hace 109 años era el siglo XIX, pero dejó de ser inútil al recordar que durante ese siglo esos barcos pudieron haberse encargado de traer esclavos. O quizá trajo a Kant, aunque Kant en realidad murió iniciando ese siglo, lo cual hace esta última hipótesis históricamente imposible. Sea como sea, estaba interpretando esas fotografías que me llevaron a reflexionar en torno a la diferencia entre un hombre pensante libre y un hombre que *está* libre, aunque en realidad no lo *sea*.

Quiero decir que en el Caribe, así como en la zona maya peninsular, llevamos la esclavitud tan arraigada como los huracanes. Pero también quiero decir que en nuestras prácticas se encuentra el ojo de Kant respecto al arte. No es que Kant hubiese venido directo y sin escalas a observarnos; más bien es porque si *arte* viene de *ars* y *ars* significa *mano*, quiere decir que nosotros, la mano de obra vigente para el eje Norte del mundo desde tiempos ancestrales, somos artistas en el estricto sentido etimológico; y somos artistas porque nos adaptamos, porque insistimos en sobrevivir, pero sobre todo, en gritar nuestras realidades, nuestras verdades, nuestros mundos y gritamos más fuerte porque sabemos que estamos abajo. Somos artistas porque, como Margules o como el EZLN, necesitamos ladrar y ladramos a través de lo poco o mucho que nos queda y desde nuestros procesos culturales de resiliencia buscamos construir realidades. Los latinoamericanos, además de escandalosos, somos performativos.

Aunque quizá a Kant nuestra realidad latinoamericana le causaría un conflicto filosófico en cuanto a nuestras formas de conocer y explicar lo existente. Es decir que habría que considerar incluir un manual sobre los *aluxes*⁸, la alegría de la muerte, la relación de la luna con la semilla o de la ruda con el *tomojchit*⁹. María Ramírez explica lo siguiente respecto al trabajo *La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales* (2012) de Víctor Hugo Ramos:

⁸ Entidades metafísicas existentes en el pensamiento maya. Habitan en los montes y parcelas fungiendo como protectores de estas.

⁹ Podía asemejarse al concepto de mal presagio. Entre los pueblos mayas se piensa que al sembrar una ruda en la puerta, esta absorbe esa energía negativa.

La identidad latinoamericana constituye el primer y único caso de identidad supranacional continental “basada en una trayectoria histórica, cultural y civilizacional continental común, pero nutrida de diversidades, contradicciones y asimetrías” (Ramos, 2012). Y, por otro lado, la identidad latinoamericana es, según el autor, una síntesis de civilizaciones y culturas diversas y un compromiso geopolítico e ideológico. Además, afirma que esta síntesis de diversidades hace posible que nazca lo inédito compartido sin que sea necesario renegar o suprimir lo local, nacional y/o específico. Aquí, Ramos también destaca el hecho de que dicha identidad latinoamericana no es ni indígena ni europea ni africana ni siquiera la suma de todos, sino que se trata de una “creación civilizacional nueva que emergió en y de la colonización, creció en la independencia y se está renovando en las globalizaciones”. (Ramírez, 2017)

Uslar Pietri (2006) hablaba de “[una] realidad casi desconocida y alucinatoria que era la de América Latina. [...] una realidad peculiar que era radicalmente distinta a la que reflejaba la narrativa europea”, donde conviven prácticas capaces de explicarse en función de sus visiones de mundo, que a su vez han desarrollado relaciones simbióticas y mutaciones. Aquí, por ejemplo, se cree que cuando inicia el huracán, los que estamos abajo en el escenario enterramos un cuchillo a medio patio, pero otros dicen que debe ser en cada esquina. Aquí concebimos el mundo como un gran plato cuadrado sostenido por los cuatro *bacabes*¹⁰, quiero pensar que clavar un cuchillo en cada esquina es para que el aire no nos vaya a levantar. O tal vez no es por eso. Sea cual fuere el caso, nosotros lo hacemos.

Quizá estos modos de habitar han interesado tanto a grandes teatreros y a parteaguas de la escena, como Antonin Artaud o Eugenio Barba. El primero dirigió su mirada a este lado del mundo precisamente en el punto más alto del “arte por el arte” europeo, pero a él no le bastó la *invención de la magia*; su convulsa personalidad lo llevó a dialogar por un periodo de tiempo con los tarahumaras, quienes *veían la magia* sin necesidad de inventarla. Al final volvió al inicio y terminó postulando al teatro como algo sagrado y cómodo en su técnica, para así sacar al espectador de su zona de confort y llevarlo a los instintos primarios, es decir, al mito.

De la atrevida aportación de Barba resalto su trabajo a favor de la visibilización del rizoma escénico, es decir, la descentralización

¹⁰ En el pensamiento maya son entidades que sostienen los cuatro puntos cardinales del cuadrado universo.

de una sola estética. En su mirada a los mundos otros, sienta un precedente que obliga al ojo a mirar las expresiones cultural-corporales de las culturas históricamente sometidas fuera del horizonte de lo exótico. Por tanto, es un hombre de su tiempo al estimular la concepción de un teatro entre lo poscolonial y lo decolonial, tema de discusión desde la década de los setenta. Su propuesta de *training* y de elaboración escénica toma como sujetos creativos a los integrantes de los pueblos originarios y no como objetos de los cuales “se les sustrae algo exótico” para posteriormente estilizar al gusto del ojo colonial. Así como cuando en algún proceso escénico se piensa que las prácticas indígenas lucen bien como recurso estético, pero no como lugar de enunciación ni como lugar de recepción. O como cuando se piensa que en esta península de abajo no existen los mayas, solo “los mestizos” y que por ende las mujeres siempre portamos un terno, bailamos jarana y hablamos en tono fuerte. Y vaya que ese imaginario ha sido redituable.

Un huracán abrió una zanja en la carretera que unía a un pueblo costero pequeño con una ciudad costera grande

Nunca la repararon. En realidad, fue más fácil conectar las dos ciudades costeras principales que reactivarla. Ignoraron ese lugar y hoy en día la flora costera no se distingue de los lugareños, insistiendo en equilibrar un cuadro cargado de patetismo cuya punta de fuga es el olvido. Si la distancia de mi hogar al pueblo costero fuese menor, habría tenido una larga charla con el comisario en turno respecto a la carretera y la zanja, la relación del pueblo con la ciudad costera, el sistema-mundo, Bourdieu, el teatro (en el supuesto de que el comisario tuviese una hija y que esa hija quisiera dedicarse a las artes escénicas) y el océano. Y es que este último puede usarse para reflexionar muchas cosas, por ejemplo, para lo que sigue.

Estamos en el piélago. Partiendo de la sabiduría popular del pez gordo, estableceríamos que todos quieren ser ese pez. No obstante, no todos lo son. Hay peces más grandes y peces más chicos y esos adjetivos dependerán precisamente de la relación con los otros, es decir, de cuál puedo comer y por cuál puedo ser comido. Asimismo, hay peces pequeños que buscan ser ese pez grande y lo logran. Hay otros que están biológicamente imposibilitados para crecer, pero su manera de subsistir (o capital de cambio) es mediante

una relación simbiótica o de otro tipo. Supongamos que una medusa descubre una técnica para parecer un pez grande y así devorar muchos peces pequeños de un solo bocado. A través de la repetición, la medusa va interiorizando esa conducta, así como su modo de relacionarse y relacionar a los otros consigo misma. Con el tiempo dicha práctica se convierte en una regla del piélago. Los peces dependen de las dinámicas preestablecidas, pero también establecen nuevas mediante su interiorización.

De cualquier forma, todo ese primer conjunto de peces puede implementar su estatuto relacional en su propio nivel marino, es decir que si trasladamos alguno de estos peces a la zona bati-pelágica¹¹ del océano, probablemente no sobreviviría, es decir que ya no es funcional y viceversa. Aun así, todos estos niveles se subordinan, pues forman parte de algo más grande llamado Océano. Bourdieu podría llamarles a estos niveles *campos*.¹²

Aunque no me agraden las reglas del juego (puesto que considero que no incluyen, por ejemplo, el caso de las aves que comen del mar o de las tortugas que son terrestres y marinas), yo le diría al comisario que, dadas las reglas del juego, sería cuestión de observar, identificar las reglas y encontrar o inventar un capital de cambio, para así poder jugar en el campo turístico; una vez realizado esto, estaría más cerca de conseguir la rehabilitación de la carretera, establecer redes y relaciones con las otras ciudades costeras. Finalmente, podría impulsar su lugar dentro de la economía local y emergería del olvido neoliberal. O le diría que sería mejor establecer relaciones con los peces y destruir las redes de pesca.

También le recomendaría, tanto a él como a su hija, mirar de forma crítica el campo de su interés, que reflexionen lo que interiorizan y lo ya interiorizado, pues en el camino a ser el pez gordo podemos olvidar que más que el tamaño y la cantidad de comida, importa el desplazamiento a nado entre los corales e intercambiar cuentos en cetáceo con las ballenas. El problema del hombre es que tiende a olvidar al colectivo. No recuerda que en los sistemas existen relaciones no depredadoras y que el mar no se rige por las normas del mercado, sino del mar mismo.

¹¹ De los 1000 hasta los 4000 metros de profundidad aproximadamente.

¹² "Un campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y su lucha por su apropiación. Entendido como una arena dentro de la cual tiene lugar un conflicto entre actores por el acceso a los recursos específicos que lo definen. El campo posee una estructura determinado por las relaciones que guardan entre sí los actores involucrados", (Chihu, 1998).

Supongamos que dentro de ese hipotético lugar marino dos tercios de los peces deciden que debían desarrollar el síndrome de estrellas de mar. Ahora, supongamos que en realidad no lo decidieron: fue un deseo incrustado ya que a un tiburón le convenía, pues así tendría un fácil camino para comer los atunes que le complazcan. Por un lado, un pez con complejo de estrella de mar puede provocar un desequilibrio pequeño, pero cientos o miles de peces en esa condición... sería una hecatombe marina.

En la reciente historia se ha configurado un cardumen de peces-institución. Cual cardumen, pero con complejo de estrellas de mar, se desplazan sobre sus barrigas a razón de una práctica interiorizada: la búsqueda del plancton institucional. Y han sido interiorizadas porque algún o algunos tiburones, grandes peces por excelencia, han sentado el precedente para asumir que el único camino para ser un pez gordo, es siguiendo, expresa o anónimamente, su camino. No es tampoco razón para señalar a los tiburones alfas, puesto que para los primeros de ellos quizá no fue fácil establecerse como tal en un mundo donde las orcas solían comerse los. Pienso que esos peces decidieron que eran estrellas de mar por las características de un piélago o campo que les hace pensar que el discurso es un hechizo. Y digo hechizo por lo poderoso que es el discurso en el contexto de la aparente democratización de la información y de la imagen. Es decir, lo *postfactual*¹³ el lugar donde los sujetos toman como verdades, paradigmas e ideologías a la *doxa*. El problema de la *doxa* en estos días es que forma ideologías y produce fuerzas cimentadas únicamente en la felicidad y emociones propias.

Por un lado, estar en un momento histórico en el que la sociedad es movida por sus emociones y cuya forma de habitar el mundo es a través de los sentidos, colocaría a la hija del comisario en el panorama ideal para la concretización de sus sueños, pues el lenguaje del teatro es justamente el lenguaje fenomenológico; alguien podría levantar la mano y sugerir que un mundo fenoménico implicaría que, si así lo decidiese, la hija del comisario podría apelar por el sentido sociológico y pedagógico del teatro para reflexionar junto al pueblo costero mediante un creativo proceso comunicativo. Vaya empoderamiento que podría darse. Esperemos que la hija del comisario no pondere el llenado de sus historias en

¹³ "Relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief". (Diccionario de Oxford, 2017)

Instagram sobre el trabajo escénico en sí. Sobre todo si el 60% del pueblo costero no tiene acceso a internet.

Por otro lado, la *doxa* y su relación con la opinión no fundamentada, tomada como información y verdad, provoca desastres como el ascenso de las ultraderechas en América Latina; produce odio disfrazado de ideología; crea dogmas alrededor del arte que lo homologan al nombre de una prestigiada beca o que lo reducen a un producto artístico en el que la pieza es dependiente de su discurso para poder ser interpretada. En una realidad configurada a partir del discurso existen grandes bondades como la posibilidad de explicar esas otras formas de habitar el mundo, pero el exceso y la manipulación del discurso producen una burbuja lingüística en la cual las concepciones de arte tienden a ya no proponer un hecho estético-reflexivo, sino marcar una legitimación y fortalecer su lugar dentro de las redes de poder del *campo*.

Pero no todos los peces son tiburones, orcas o rémoras, ni todos tienen complejo de estrellas marinas. Hay otros que se ocupan de distintos problemas subyacentes en el mar como los microplásticos, el aumento de la temperatura, la violencia en México, los abusos hacia los pueblos indígenas, el odio. Desde la periferia se organizan, generan nuevas estrategias y actúan. Parecieran ser invisibles, pero su presencia libera tensión y, con el tiempo, pueden obligar o no a la reestructuración del orden marino en un vaivén de reordenamientos.

La certeza es que el mundo como lo conocíamos está en crisis. Las economías globales y locales caminan sobre la fragilidad de un lago congelado, como consecuencia de ello las dinámicas internas y entre campos nos acercan al panorama de la incertidumbre y el temor. Y como hemos sido peces con complejo de estrellas marinas, el pánico invade con la simple idea de pensarnos diferentes a ello, pero de que algo cambiará, algo cambiará. La duda es hacia dónde. Por ejemplo, en una entrevista reciente Jeremy Rifkin apuntaba que, como punto de partida, nuestra relación con la naturaleza debe cambiar, ya que empíricamente está comprobado que no es sostenible nuestra dinámica con ella. Para él “estamos creando una nueva era llamada *glocalización*” (Rifkin, 2020):

La globalización se ha terminado, debemos pensar en términos de *glocalización*. Esta es la crisis de nuestra civilización, pero no podemos seguir pensando en la globalización como hasta ahora, se necesitan soluciones *glocales* para desarrollar las infraestructuras de energía, comunicaciones, transportes, logísticas[...] Estamos creando una nueva era llamada *glocalización* [...]

[...] esta tercera revolución será tan barata que nos permitirá crear nuestras propias cooperativas y nuestros propios negocios tanto física como virtualmente.

Las grandes compañías desaparecerán. Algunas de ellas continuarán, pero tendrán que trabajar con pequeñas y medianas empresas con las que estarán conectadas por todo el mundo. Estas grandes empresas serán proveedoras de las redes y trabajarán juntas en lugar de competir entre ellas (Rifkin, 2020).

De cualquier manera, pareciera que no mucho de esto importa cuando un huracán categoría 5 decide auditar dos veces justo en las coordenadas 18°16'42"N 63°15'12"O de este planeta para enterrar y desenterrar unos centenarios barcos, depurar el microplástico o simplemente destruir el sistema-mundo como lo concebíamos. En realidad, espero que, en alguna de esas, el concreto regrese a la zanja que hasta el día de hoy divide al pueblo de la ciudad costera. O por lo menos, que las palabras ciudad y pueblo ya no impliquen grandes diferencias semánticas.

Los niños contaban historias alrededor de una fogata

Fue en el tiempo en que no hubo electricidad, después del paso del huracán Isidoro en el 2002. Gran parte de la región y toda mi colonia, estuvo sin electricidad ni servicio de agua potable por dos o tres semanas. He olvidado qué comíamos, cómo racionaba mamá el agua, a qué hora me dormía o si sentía demasiado calor. Pero si algo no olvido, son las fogatas que se hacían en casa de un vecino al que le decimos *El Dandy*, porque pese a nuestros 40 grados Celsius peninsulares, insistía en usar zapatos negros de vestir, un cigarrillo en la mano derecha, un perfecto cabello al estilo Elvis Presley y un movimiento de cuello, mirada y cabeza que recordaban a los movimientos de Luis Miguel. Es un hombre soltero del que hasta el día de hoy desconozco su oficio, pero en ese tiempo, hace casi veinte años, fue acarreador de cubetas de agua de pipa, leñador, maestro suplente al estar las clases suspendidas, enciende-fogatas, cuentacuentos, pero sobretodo, reconstructor de un tejido social comunitario en el contexto de una colonia clase mediera -más baja que media-, a la que el huracán Isidoro destruyó con lujo y menciones honoríficas. Quiero decir con esto que *El Dandy* nos ayudó a recordar lo que se siente el fuego, esa energía primigenia y cómo este, el fuego, es un catalizador que nos conecta al

pasado, nos invita a contar historias. Su hipnotismo nos llamaba a sentarnos alrededor suyo, en una de las primeras formas de convivio: la oralidad.

Encuentro especial cariño por el concepto de *contraespacio*, pero me gustan más los lugares a los que me hace regresar, pues su arquitectura de invención fantástica, invita a ser habitada en medio del caos:

Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contra-espacios. Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aún, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres. Pues bien, es sobre esa gran cama que uno descubre el océano, puesto que allí uno nada entre las cobijas; y además, esa gran cama es también el cielo, dado que es posible saltar sobre sus resortes; es el bosque, pues allí uno se esconde; es la noche, dado que uno se convierte en fantasma entre las sábanas; es, en fin, el placer, puesto que cuando nuestros padres regresen seremos castigados.

A decir verdad, esos contra-espacios no sólo son una invención de los niños; y esto es porque, a mi juicio, los niños nunca inventan nada: son los hombres, por el contrario, quienes susurran a aquéllos sus secretos maravillosos y enseguida esos mismos hombres, esos adultos se sorprenden cuando los niños se los gritan al oído. La sociedad adulta organizó ella misma y, mucho antes que los niños, sus propios contra-espacios, sus utopías situadas, sus lugares reales fuera de todo lugar. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los burdeles; están las prisiones, los pueblos del Club Med y muchos otros. (Foucault, 1984)

El lugar escénico es un *contraespacio* en el que los hombres decidieron jugar a que podían acceder a la verdad o a los dioses. Y en ese juego nos convertimos en hijos de los dioses, inventamos reglas, tomamos acuerdos, estuvimos en la hacienda del Tío Vania o en Nuestra Señora de las Nubes, en el siglo pasado o en la próxima década. Existimos de una forma distinta partiendo de una transgresora

necesidad de intersectar otra realidad, otro mundo posible y repensar nuestra propia existencia, pero en el juego, siempre desde el juego. Y en ese proceso llevamos el cuerpo, la voz y la energía a una propuesta devenida de un complejo y crítico proceso intelectual y creativo cuyo punto de partida es el horizonte cultural e histórico de cada creador al servicio de lo dionisiaco. Ya Aristófanes desnudaba las prácticas de la antigua Grecia para escarnio público; ya Shakespeare demandaba las paredes carcomidas de las altas élites; ya Beckett nos hizo existir en la espera de quien nunca llegaría. Y después de cada juego, el aplauso como acotación para que cada lugar recorrido y cada vida vivida vuelvan a ser y a estar en lo que realmente son: un rincón aforado o no del planeta tierra donde poco o nada ha cambiado desde que el actor se convirtió en agón, pero desde donde se regaron semillas con la esperanza de que en un futuro haya un poco más de sombra en medio de este furioso desierto llamado existencia.

Como en los peces de mi historia, pareciera que por momentos hemos olvidado que el océano es más grande que el piélago y que no todos los peces son estrellas de mar. En términos de Deleuze y Guattari, así como con el mar, hemos estriado¹⁴ el discurso escénico, cuando no al teatro en sí. Hablo del discurso escénico pues ha coaccionado a los procesos y modos de concebir al teatro, a existir bajo el servicio de una única cartografía señalada como tránsito posible. Llegando al punto en que en ocasiones tiene mayor brillo el proyecto que justifica a la obra, que la obra en sí. Y a su vez los proyectos giran en torno a los condicionantes económicos de la institución, cualquiera sea esta.

Si bien el marco del pensamiento posmoderno ha permitido la multiplicidad de propuestas escénicas, es importante no mantenerlo en un constructo retórico inaccesible, sino dialogar con el espectador y acercarnos a una reflexión de alguna realidad que nos lleve al proceso de decodificación del lenguaje artístico para aproximarnos, desde cualquier horizonte cultural, a esa esencia inteligible que yace en la pieza artística. Reconocer y partir del supuesto de que el espectador tiene todo un conjunto de herramientas que

¹⁴ "Lo liso es amorfo, informal, sin escala, adimensional, sin centro, infinito, sinestésico... El mar, la estepa, el desierto o los hielos son espacios lisos y están ocupados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades sinestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo y está dominado por cualidades visibles y mensurables. Contrariamente al mar, la urbe es el espacio estriado por excelencia y así como el mar se deja estriar, gracias a las cartas de navegación o a la astronomía, así también la urbe se deja alisar, logrando que la ciudad sea un *quilt*", (Vallespín, 221).

lo hace capaz de interpretar, siendo este acto la intersección de contextos culturales. No obstante, en primer o segundo lugar, es fundamental colaborar e implementar estrategias para la creación de nuevos públicos o bien, idear espectáculos en función a la variedad de públicos existentes.

En cuanto a la formación de públicos, considero que es una labor humanista y de estimulación del sentido crítico de carácter urgente. Basta con observar el flujo de información que hoy circula en los sistemas virtuales dentro el contexto de esta contingencia, nos exponen como una sociedad analfabeta en cuanto a lo científico. Ya Carl Sagan apuntaba los problemas que podrían y que se han derivado de ello y, entre todas sus consecuencias, el odio es una de las más peligrosas. En el pasado, por ejemplo, se eliminó a la mayoría de los gatos negros en Europa, bajo la lógica de la Santa Inquisición. Hoy en día vemos que personal de salud es agredido, el racismo hacia la población asiática ha llevado a la violencia física y simbólica, el temor ha impulsado el abandono de animales domésticos y ha orillado a ciertas personas a inyectarse productos de limpieza. Esto nos revela la urgencia de potencializar y normalizar el pensamiento científico, crear material de difusión científica y generar estrategias para su difusión. A nosotros, como trabajadores de lo *transinteligible* y lo fenomenológico, nos corresponde mediar el camino hacia el pensamiento crítico y filosófico.

Por ello, no sería descabellado repensarnos como los hacedores de un sistema de comunicación continua que dialogue hacia la construcción de un arte que vuelva a la reflexión, teorización y sentido filosófico- crítico. Y resalto el aspecto continuo de lo comunicativo, porque si bien gran parte del arte que se produce surge de procesos teóricos innovadores, una porcentaje de ellos habiéndose ceñido al entramado argumentativo y habiendo interiorizado y comprobado el éxito de las prácticas exitosas del tiburón dentro del sistema de financiamiento público o privado, han olvidado que la obra artística no es un proyecto redactado, sino un acto comunicativo en el que tanto el emisor como el receptor lo hacen vital. Comunicar, cuando no simular; encontrarme en el otro, cuando no simularme en el otro.

Asimismo, es importante considerar siempre nuestros contextos de trabajo, en este caso, una historia reciente plagada de violencia. Pensar en manifestaciones teatrales correspondientes a su tiempo y particularidades. Un teatro en constante resiliencia.

La palabra huracán quiere decir “el que está parado sobre un pie” o “el cojo”

Quizá porque la desestabilidad –o crisis- que produce andar en un solo pie, nos obliga a rearticular nuestro punto de equilibrio y distribución de peso.

El teatro es pues, el convivio de las situaciones límites entre dos fuerzas, es diálogo, es existir desde la certeza de la crisis, del otro que a su vez me construye y a quien construyo, una danza de fuerzas y argumentos materializados en el cuerpo, es pues, un huracán interno que necesita al cuerpo, voz y energía para agitar sus ráfagas. En nosotros habita el agua y el viento, y agua y viento están en cada rincón de este planeta tierra. Con el agua hay certeza de vida; el agua agitada en nuestro interior o en nuestra historia nos recuerda que existimos y mientras existamos podemos reconstruirnos. Sin embargo, muchas preguntas rondan: ¿cómo queremos escribir en este parpadeo llamado vida? ¿Qué queremos escribir en ella? Y habiendo respondido ¿para qué? ¿Cómo construiremos esta multiplicidad de realidades o un mundo donde quepan muchos mundos? Lo cierto es que nos inventamos y reinventamos. Nuestra identidad latinoamericana arraiga su palpar en los cimientos de un cuento parecido al realismo mágico. Mientras tanto nosotros, los seres del escenario, vaciamos nuestro entendimiento del mundo en ese *contraespacio* que decide romper por un momento, solo por un momento, el convulso mundo que lo rodea y lo hace para reconfigurarlo hacia una propuesta diferente de existencia.

Un día nos despertamos y nos dimos cuenta de que la realidad no cabía en 280 caracteres; que la experiencia del convivio teatral difícilmente cabe en ese lenguaje; que en los próximos meses el convivio, nuestro convivio, puede ser letal e incluso prohibido. Y entonces nos detuvimos, dormimos y *al despertar la pandemia seguía ahí*. Espero que en la inmensidad de este silencio y quietud, alguno de nosotros sienta la curiosidad de mirar hacia arriba. Quizá ese alguien siga las pistas hacia ese telar rojo extendido encima de nosotros. Tal vez sus ojos humanos crucen mirada con el *ojo* de arriba, donde dos gigantes con las pupilas catárticas y mordidiéndose un labio entre sus dientes nos observan desde sus butacas esperando nuestra anagnórisis como especie humana, es decir, que al fin nos miremos al espejo que se ha erguido al frente nuestro. Entonces los dos espectadores temblarán, romperán las suturas del bordado, del agua y el viento, arrasarán con lo que quede, para luego deshilvanarse en lágrimas y resoplidos ligeros

hacia el aire, la tierra, el agua, el piélago, dos cangrejos, cinco peces dorados, dos ballenas, una orca, el abismo.

Referencias bibliográficas

- Beade, Iliana. "La doctrina kantiana de los «dos mundos» y su relevancia para la interpretación epistémica de la distinción fenómeno/cosa en sí". *Límite. Revista de Filosofía y Psicología*. (Marzo, 2013): 19-37.
- Chihu, Aquiles. "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu". *Revista Polis*, 1998. <http://dcsh.izt.uam.mx/labs/comunicacionpolitica/Publicaciones/ AnalisisCultural/Chihu1998.pdf>.
- Foucault, Michel. "Espacios Otros". Lugar a dudas. 1984. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopiotea/43_espacios_otros.pdf.
- García, Addy. "Para que deje de llover". SIPSE. <https://sipse.com/opinion/para-que-deje-de-llover-110072>.
- Gutiérrez, Alicia. *Prácticas Sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Argentina: Ferreyra Editor, 2017.
- Korstanje, Maximiliano. "Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía de Pierre Bourdieu". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 2008. <https://www.redalyc.org/pdf/459/45901410.pdf>.
- Mariscal, Cintia. "Bourdieu y el arte. La construcción de un «punto de vista»". *Revista Question*, 2013. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1761/1489>.
- Oxford Dictionaries*, s.v. "post truth", último acceso: 26 de abril de 2020, <https://www.lexico.com/definition/post-truth>.
- Pascual, Emilio. "La anagnórisis como proceso dramático: análisis comparado en "Los siete infantes de Lara" de Juan de la Cueva y "El bastardo Mudarra" de Lope de Vega". *Cuaderno de investigación filológica*, Vol. 42 (2016). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5862585.pdf>.
- Ramírez, María. "La identidad latinoamericana y el realismo mágico". Tesis para la obtención del Grado en Traducción e Interpretación, Universidad Pontificia Comillas, 2017.
- Ramos, Víctor. "La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales". *Universitas humanística* (2016). <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n73/n73a02.pdf>.
- Sagan, Carl. *El mundo y sus demonios la ciencia como una luz en la oscuridad*. Barcelona, España: Editorial Planeta, 2000.
- Sánchez, Carlos Manuel. "Entrevista a Boris Cyrulnik". *XL Semanal*, marzo 22, 2020. <https://www.xlsemanal.com/conocer/psicologia-conocer/20200421/boris-cyrulnik-neurologo-y-psiquiatra-resiliencia-recuperarse-trauma-crisis-coronavirus.html>.
- Tarriba Unger, María, "Entrevista a Ludwik Margules", *Revista de la Universidad de México*, 2004. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0904/pdfs/91-96.pdf>.
- Vallespín, Aurelio. "La idealización del espacio liso". *Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2008. <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/viewFile/930/994>.
- Zafra, Juan. "Entrevista a Jeremy Rifkin". BBC, abril 29, 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-52411543>.

Salomé Ricalde Aranda

Yucatán, 1991



Licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán (2016) y diplomada en actuación por la Escuela Superior de Artes de Yucatán (2015). Inició su camino teatral en 2010. Ha cursado talleres de preparación actoral con maestros nacionales e internacionales, asimismo ha colaborado en más de una docena de procesos escénicos como actriz, gestora o asistente de dirección. Dentro de sus líneas de trabajo vincula la literatura, procesos de resistencia cultural y la pedagogía al teatro. Ha participado en eventos artísticos, comunitarios y académicos nacionales tanto desde el teatro como la literatura, tales como *MéridaFest*, el *Festival Internacional de la cultura del Caribe*, el *Museo Indígena* de la CDMX, la FILEY el XIV Congreso Nacional de Estudiantes de Literatura, la *Universidad Intercultural Maya de Quintana Roo* la *39° Annual Conference of the Caribbean Studies Association*.

Ha sido publicada en la revista *Tropo a la Uña* (Q. Roo), *Simulacro* (Tijuana); en 2018 fue coautora del libro *Literatura II*, material de estudio de los estudiantes de los Colegios de Bachilleres de Yucatán en el que elaboró el bloque *Literatura Dramática*; fue investigadora y compiladora en la realización de la antología de teatro comunitario infantil *"U Balts'amil K'ajlay: Voces del Sur"*. Ha fungido como gestora de proyectos culturales comunitarios orientados al reforzamiento de la identidad maya y es fundadora del colectivo de promoción de artes comunitarias *U Yotoch Yúuyum*. Ha sido docente de humanidades a nivel media superior y superior en escuelas públicas de Yucatán. Actualmente es docente de la asignatura *Teatralidades Mayas* de la Universidad Autónoma de Yucatán.

Estado de *shock*

Por Tania Chirino
Artes escénicas

Introducción

La necesidad de una pausa: estado de shock.

Reflexionar y proponer soluciones supone estar en un estado de serenidad y objetividad con el que no cuento. Con el que no contamos, me atrevo a afirmar. Más que en pausa, estoy en *shock*. Caí en una “profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de conocimiento, experimentada a consecuencia de una intensa emoción”¹. Hubiese preferido perder el conocimiento, pero no, estoy aquí, más consciente que nunca.

La invitación a reflexionar y proponer supone además que se cuenta con las condiciones para llevar a cabo las iniciativas, pero no es así. Si no existen siquiera condiciones palpables, mucho menos idóneas para poner en práctica todas esas ideas geniales que se nos podrían ocurrir. Estaríamos pisando un terreno fangoso, si no es que incluso perdiendo el tiempo: ¿qué sentido tiene ensayar planes de mejoría o soluciones a circunstancias que no volverán a ser las mismas?

Lo primero es ahuyentar ese fantasma de la normalidad. Las artes escénicas de México, como las de la mayoría de los países con una cultura occidental predominante, están cayendo en picada hacia un abismo de incertidumbre del que no hay retorno. No es posible afirmar que ese fondo, si es que existiese, es bueno o malo. Lo que es indudable es que nos encontramos frente a un cambio. La situación actual de las artes escénicas en México es

¹ “Shock”, Etimología de, <http://etimologias.dechile.net/?shock>.

una réplica exacta de la que atraviesa el mundo en general: “entramos en un período de caos del sistema-mundo, que es la condición previa para la formación de un nuevo orden global”, como escribió el uruguayo Raúl Zibechi el pasado 25 de marzo en *soldatario.com* (Amadeo 2020,113). Atravesamos por una situación inesperada, insólita, “que va más rápido que cualquier posibilidad de acción y reflexión” (Santamaría, 2020) y que en definitiva marcará nuevos rumbos, abrirá nuevos territorios, así como también planteará, está ya planteando, nuevas problemáticas que iremos resolviendo en el camino.

Caos, como afirma Zibechi, es el único nombre que puede dársele a “la” situación. En todo caso, estaríamos en el proceso de caer en cuenta de que ese caos no es nuevo, no es a raíz de ninguna “pausa obligada”. “La pausa” apenas evidencia una realidad atroz que había estado pasando desapercibida, pero que hoy, más que nunca, golpea con toda su fuerza. Aún es pronto para sacar conclusiones. No hemos terminado de recibir el impacto.

Por lo que, más que necesidad de pausar para pensar en cómo eran (en el pasado) las condiciones de las artes escénicas en México, tengo, tenemos, la necesidad de ordenar la explosión de ideas que el *shock* y su crisis me, nos, provocan.

Lo único que encuentro pertinente atender, en el marco del presente ejercicio de ensayo, es el cómo los recientes acontecimientos de emergencia sanitaria y económica suscitados en marzo del 2020, que me daré el permiso de no mencionar explícitamente con el fin de dejar una brecha de identificación en futuros momentos de mi historia, evidencian e impactan en la insoportable realidad de las condiciones laborales a las que se enfrentan los recién egresados de las licenciaturas de artes escénicas en la Ciudad de México. Se pueden apenas poner algunas cartas sobre la mesa acerca de las deficiencias que la anterior situación presentaba, pero no pretender que se puede, al menos no con suficiente lucidez aún, proponer mejoras sobre una situación actual que todavía no arroja sus problemáticas.

Por tanto y por lo pronto, no queda más que ensayar. En efecto, solo ensayar. Sobre lo que está pasando, sobre lo que me, nos, conmociona, altera y hace temblar. Ensayar como una vía de consuelo, como un abrazo tranquilizador que calme el ansia, el vértigo, el terror. Ordenar el rompecabezas de nuestras ideas. Justo como siempre hacemos los que hacemos teatro, ensayar para lo que venga, prepararse para el futuro desconocido. Siempre bajo la certidumbre de lo incierto, disminuir el margen de error y fracaso más que establecer una verdad.

ADVERTENCIA

Se le informa amable, cordial y muy académicamente al querido público lector que cualquier parecido con la realidad fue absoluta y deliberadamente planeado.

Gracias.

El paraíso perdido

Entre triste y frustrada te detienes. Cansada, te sientas. Respiras. Sacas tu htc o iphone, lo que tengas y tras deslizar dos, tres, cuatro, cien veces tu pulgar sobre la pantalla... Por fin.

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraída, dejas que la ceniza de tu *faro* caiga dentro *del vaso* de *café* que has estado bebiendo en *esta banqueta* sucia y barata. Tú releerás:


SE SOLICITA
▼

Postularse

CON CARÁCTER DE URGENTE
Jornada Completa - \$10,000 al mes

Directora de escena joven recién egresada. Ordenada, escrupulosa. Sin experiencia de tres años "comprobable". No es necesario contar con "Opción 1. Constancias, invitaciones o programas de mano de dos a tres puestas en escena" ni "Opción 2. Una constancia o diploma de un premio, beca o distinción nacional o internacional que haya ganado el aspirante en la especialidad" en "Formatos: JPG o PDF". Conocedora de la composición escénica tridimensional. Conocimiento perfecto, coloquial. Coloquial, sobre todo. "Documentación que compruebe [...] los estudios artísticos realizados" en "Formatos: JPG o PDF". Capaz de desempeñar labores de asistente de producción, de audio, improvisación escenográfica, apoyo emocional de actores, redacción políticamente correcta de proyectos, análisis freudiano de textos, búsqueda de vestuario en las pacas del tianguis de La Raza y La Lagunilla. Juventud, conocimiento del método, preferible si ha vivido en México algún tiempo. Diez mil pesos mensuales, comida vegetariana y recámara cómoda, asoleada, apropiada a salón de ensayos.

Solo falta tu nombre.

*Pero... ¡por favor! No. Sabes que no hace falta que las letras más llamativas del aviso informen: completa con tu nombre, para sospechar, para tomártelo a broma."*²

² Intervención de mi autoría del comienzo de *Aura* de Carlos Fuentes (1962) con pedería de convocatoria Jóvenes Creadores del FONCA 2020.

Despiertas: una oferta de esa naturaleza jamás pasaría en esta, tu Ciudad Gris. Y no te engañes, tampoco en “el primer mundo”. Esta, tu vida, este, tu mundo, no es una novela de Carlos Fuentes. Una oferta de esa naturaleza solo es posible en Donceles 815.

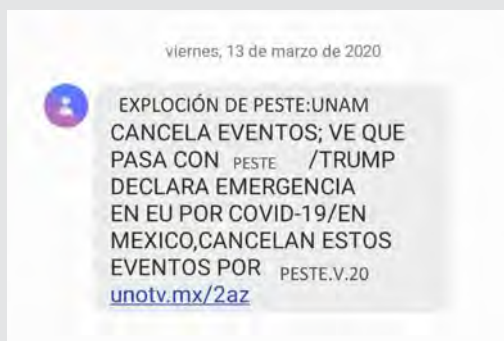
Noticias de último minuto

Viernes. 13. Marzo. 2020. CDMX. Te levantas. Desempleada. Lees (esta vez es real): “te espera a las 5:00 pm en el estudio”. Te emocionas tanto que en dos minutos ya estás en Mitla 673, son las 4:59 pm y esperas para tocar su timbre. 5:00 pm, tocas el timbre.

• • •

Sales contenta, satisfecha, aliviada. Por fin terminaste. Titulación: ¡te aniquilé! Maestría en Europa: ¡ahí te voy! Nada puede ir mejor. Todo va de acuerdo con tu frío y perfectamente bien diseñado plan.

Y entonces pasó. Justo en ese instante, justo al bajar el primer escalón para entrar al túnel:



3

Bueno, piensas, no me afecta. Los trámites de titulación siguen. Y el desempleo... también, pero el verdadero problema no comenzará ahí. Apenas puedes saborear el dulce licor del punto final de tus 164 páginas cuando...

³ Screenshot tomada el 26/04/2020, proporcionada por Erick Alberto Sánchez Medina, intervención mía.

La crisis y la tesis

“Sin público”, decía el encabezado, “la representación sigue en pie; sin embargo, se hará sin público y en otro lugar”, (Kal Redacción, 2020).

SIN público

Sí, leíste bien. Un evento escénico sin público. “Los organizadores de espectáculos han decidido posponer o cancelar de forma definitiva los eventos programados en todo el mundo” (milenio.com, 2020).

Golpe bajo. Justo ahí. En el punto del que tanto nos jactábamos, justo ahí donde nada nos podía remplazar. Lo que nos hacía irremplazables es ahora lo que nos vuelve amenaza mortal. Así, sin más, te apuñalan justo en Dubatti Atuel 2016 Ciudad Autónoma de Buenos Aires página 11. Así, de la nada, ves en tu pantalla desmoronarse en un abrir y cerrar de ojos la “estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora” de la página 8 de la fuente ya citada que sostuvo tus cuatro años de licenciatura, el año dos meses, trece días, once vuelos, un buquebus, siete autobuses, un proyecto, 44,937 palabras y 232,455 caracteres de trabajo 24/7 rigurosísimamente académico de tesis sobre el desarrollo, la propuesta, la importancia, el fundamento y la práctica de la composición escénica TRIDIMENSIONAL. TRIDIMENSIONAL. EN TIEMPO Y ESPACIO REALES. QUE DEPENDE DE LA PRESENCIA Y PARTICIPACIÓN SENSORIAL DEL PÚBLICO PRESENTE. PRESENTE. EL CONVIVIO. SIN INTERMEDIACIÓN TECNOLÓGICA. Respira. Respira. Calma.

El teatro está prohibido. Nada que hacer. Es lo mejor para todos, piensas. Prohibir el teatro de una vez por todas. Tu liberación. Se te viene a la mente, inevitablemente: Artaud, Debolsillo Ciudad de México, 2006, 1964 entre corchetes, página 28: “al igual que la peste, el teatro es un delirio y es contagioso”. Para este punto ya no te importa integrar orgánicamente las citas en tu cuerpo textual.

Cierras los ojos. Apenas te estás tranquilizando cuando...

“FASE CUATRO:

Decide cómo quieres *grabar* tu obra. Recuerda que esta es otra fase creativa, así que *juega con la cámara* y sus posibilidades. Presenta una función y grábala. ¿Los resultados te satisfacen? Sube tu video a YouTube.”⁴



Tratas de unir las piezas. Teatro-con cámara-jugar-grabar la obra. Fase cuatro. A los tres segundos se declara Guerra Mundial en YouTube y Facebook:



- Intervención de mi autoría de la convocatoria “Escenas a distancia: Concurso Nacional de Teatro Casero” disponible en [http://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/?fbclid=IwAR38blOpk3ClboFooOXDdz1EdFEEqCCof8l61BtQKcGZisEV2qLf93P7FiyG%20\(%C3%BAltimo%20acceso:%2030%20de%2003%20de%202020\)](http://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/?fbclid=IwAR38blOpk3ClboFooOXDdz1EdFEEqCCof8l61BtQKcGZisEV2qLf93P7FiyG%20(%C3%BAltimo%20acceso:%2030%20de%2003%20de%202020))
- Para no interrumpir la fluidez de la narrativa visual, la información de las imágenes está en un anexo.

En el mismo instante mueres y renaces.

Sentimiento a): todo esto te duele. En el marco teórico, en la justificación y los objetivos, pero te duele sobre todo en las páginas 25 y 26 de tu tesis 2020 aún no publicada. Te quedas mirando al vacío con tu *“todo lo escénico tiene de por sí una naturaleza plástica ya que sucede en el espacio-tiempo tridimensional y consta de cuerpos presentes, tanto de personas como de objetos, cuya materialidad es esencial para afirmar que se trata de un arte escénico. [...] la materia (plástica) sólo puede existir en el Espacio tridimensional que implica, a su vez, el tiempo presente: “The body is alive, mobile and plastic; it exists in three dimensions”⁶ (Appia en Volbach [1919] 1968: 21). No hay arte, hasta hoy en día, que necesite más de lo plástico como existencia aurática en tres dimensiones que el teatro. Sin la presencia física, real y objetiva de los cuerpos, los sonidos y la luz, no hay teatro, con todo y que la etimología y definición de la palabra correspondan a solo el sentido de la vista”* entre las manos.

No contemplaste “el distanciamiento como circunstancia social condicionante del espacio escénico”, no fuiste tan intuitiva como para darte cuenta de que se avecinaba una plaga de bidimensionalidad. Lo diste todo y ahora no te queda energía ni cordura para retirar lo dicho y escribir otras 160 y tantas páginas sobre “la espacialidad escénica en el universo virtual: composición escénica versión 2D en caso de confinamiento”. Solo tienes ganas de ver series y reír, reírte mucho.

Se te vienen encima todas esas cosas que no puedes cambiar, pero cómo quisieras. La verdad es que tienes muchas ganas de llorar, pero no lo haces. En vez de eso escribes, escribes con todas tus fuerzas todo lo que no puedes decir, todo eso que quisieras gritar, pero que no te dejarán hasta que especifiques el impacto social que tendrá tu propuesta, tengas premios y reconocimientos, notas de prensa y buenas relaciones en el medio. Te lamentarás de no haber comenzado tu carrera escénica a los dos meses de nacida. Trabaja en la puntuación de tu dolor de espalda, dale formato a tu migraña. Engaña al hambre comiendo palabras.

Luego, déjate caer en las profundidades del *scrolling*. Activa el piloto automático.

Sentimiento b): la cantidad de nuevas cosas que puedes hacer pensando en la nueva composición bidimensional a distancia te enloquece. No puedes esperar para experimentar. Para ver y hacer.

⁶ El cuerpo [humano] está vivo, es móvil y plástico; existe en tres dimensiones.

Explotas de euforia, estás feliz: ¡nueva experimentación del espacio escénico! Piensas como Eugenio Barba en su publicación del 27 de marzo en la página de *face* del Odin Teatret: que esto puede ser “un regalo de los dioses y corresponda al trastorno que representó la fotografía para los pintores y el cine para los teatreros al comienzo del siglo XX, con el consiguiente descubrimiento de inimaginables funciones y expresiones artísticas”. Apenas tienes tiempo de:

Fig. 1: ver Puccini, *Madame Butterfly*, The Metropolitan Opera 16/04/2020, técnica a las 3 a.m. bolígrafo sobre papel.



Fig. 2: ver la transmisión en vivo de la Segunda Charla *Abrir el proceso durante el encierro* de Producciones Teatrales Buitre Amargo. Viernes 3 de abril 14:00 horas. Arriba: lozé Peñaloza, tu amigo y colega con quien compartes una complicidad escénica íntima. Abajo: Luis Barrea, colega, compañero de generación, modelo, director de Funestos Teatro. Técnica grafito sobre papel.

Fig. 3: Hacerte un autorretrato componiendo en escena 2D. Ensayo, proceso escénico a distancia. Técnica: también mi cama y bolígrafo sobre papel.

Te emocionas porque ves tu cara, el texto y el escenario simultáneamente frente a ti. Por primera vez eres consciente de los gestos ridículos que haces al hablarle a tu compañero actor. Te parece alucinante la simultaneidad de espacios, necesitas hacer más.



Fig. 4: *Hamlet*, 2018, Shakespeare's Globe. Directed by Federy Holmes & Elle White. Qué buenos actores los del Globe. Técnica: 2 a.m en mi cama y bolígrafo sobre papel.

Te gusta más la realidad virtual, pero la palpable, ésta en la que te muerdes las uñas y tienes “esa grosera necesidad del hambre”, diría Artaud, es aún más poderosa.

Los juegos del hambre

Despertar. Levantarse. Conectarse. Desayunar. Cepillarse. Intentarlo.

No, no hay titulaciones en línea. Bolsa de trabajo, \$30 mxn la hora, no se requiere comprobante de estudios. Por centésima vez: no hay maestría sin título traducido y apostillado.

¿Ya pensaste qué vas a hacer si el teatro no funciona? ¿Hay alguna otra actividad que te llame la atención? ¿En cuáles rubros ya cuentas con experiencia?

¿Y les pagan a esos actores? Señora, claro que les pagan, esto es un oficio. Te sentiste muy avergonzada esa vez. Tú releerás:

Convocatoria nacional: La necesidad de una pausa. Ensayos sobre tu estado actual en México.

Se te convoca a escribir un ensayo “libre” con la finalidad de aprovechar esta pausa obligada para ver de frente la realidad de tus condiciones laborales como recién egresada mexicana, mujer, directora, clase media sin familiares en el medio y con una capacidad limitada de lambisconería, proponer un orden a lo que te acontece y encontrar las posibles formas de mejora y de reconstrucción de la relación disfuncional que mantienes con el lugar donde vives, tu edad, tu situación financiera y el sistema institucultural deficiente que te espera. Y como estás en la intimidad de tu recámara, nadie te ve con tu gato a lado y esa última gota de mezcal, pasas de largo el resto del anuncio buscando la cifra. Y ahí está:

8.- El jurado te dará \$10,000.00 pesos mexicanos *con los que podrías pagar el vuelo a tu maestría una vez que acabe la “pausa obligada”*.⁷

Y así, te “convocan” a ser “libre”, de “tomarte una pausa” sin culpas y, además, ¡bendito sistema institucultural!, ganarte diez mil pesos con ello. Independientemente de que te parece una buena oferta, te llama la atención que está hecha bajo el supuesto de que los hacedores de artes escénicas están(mos) haciendo nada por sobrevivir, como si estuviésemos felizmente desempleados disfrutando la

⁷ Intervención de mi autoría de la convocatoria “Convocatoria nacional: La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México” disponible en <http://www.catedrabergerman.unam.mx/index.php/es/programa/la-necesidad-de-una-pausa-ensayos-sobre-el-estado-actual-de-las-artes-esce-nicas-y-la-musica-en-mexico>.

pausita y hubiésemos pensado “claro, cerraron los teatros, bueno, ni modo, vamos a ponernos a escribir ensayos de quince a veinte páginas para ver si de casualidad nos dan diez mil pesitos, por favor”. Pregunta directa: ¿por qué nos echan a pelear? Porque eso es, seamos honestos, pelear por diez mil pesos.

Ilusos nosotros que lo aceptamos. Y hasta lo agradecemos. Tan contenta que estabas ya resignada a dejarte ir a la.... No. La escritura académica no permite palabras vulgares. Y tú deber como mujer universitaria es ser de la *ultrapolíticamente correcta izquierda feminista*. Déjalo en deyección. Comenzabas a disfrutar dejarte caer como deyección. El no poder controlar la situación te provoca una especie de alivio culposo. Es decir, tu orgullo no te permitiría renunciar cuando sí “se puede hacer algo”. No importa qué tan absurdo sea intentar una y otra vez lo que parece imposible desde un principio, importa que “lo intentaste” y el “¿cómo crees? ¿no estás haciendo teatro?”. Y justo cuando tenías el pretexto perfecto, cuando encontraste a quién echarle la culpa ¡pum! Una convocatoria. Dos convocatorias, tres. ¡Zaz! #contigoaladistancia.

Eres demasiado orgullosa. No te vas a permitir no intentarlo, aunque en el fondo no quieres hacerlo.

Es que la explosión demográfica de ofertas de empleo, perdón, convocatorias, deja muy claro lo que las cultuoinstituciones piensan de quienes se dedican y están en vía de ingresar al mundo laboral de las artes escénicas. No solo te molesta el hecho mismo de dicha explosión sino el cinismo y la hipocresía con que están formuladas las “invitaciones”; son una mezcla contradictoria entre limosna y el supuesto de que nos encontramos en una situación tan privilegiada que podemos darnos el tiempo de “reflexionar” y sentarnos a pensar en algo “a ver si pega” una de estas “convocatorias” en lugar de ir a lo seguro: buscar un empleo con sueldo y horario fijos.

Demasiado tarde. Al menos para ti. Si hubieses leído estas letras antes de elegir esa licenciatura lo habrías pensado dos veces.

Ahora estás aquí. Y lo que más te molesta es que realmente no te queda otra que probar suerte –porque es eso, suerte, no trabajo evidentemente– ya que “es eso o nada”. Y no lo leíste en ningún libro ni documento web, te lo enseñaron esas entrevistas hostiles en las que aprendiste que sabes hacer exactamente nada. Te preguntas qué aprendiste en la facultad ¿para qué te preparaste? Y en silencio, patética y llorosa, le reprochas a tu papá el no haberte obligado a trabajar desde chica, el haberte dado todo mientras estudiabas y le reprochas todavía más el habértelo quitado puntualmente

el día en que terminaste tus materias. “Yo ya terminé” dijo, pero siempre tendrás mi apoyo.

Estás, sobre todo, enojada contigo misma.

La situación actual de México y el mundo evidencia de una manera históricamente nítida tu realidad. La realidad en la que viven los hacedores de teatro y a la que se enfrentan los recién egresados de las diversas áreas del quehacer escénico. Realidad compuesta de puras inconsistencias, comenzando por las dinámicas de “contratación” que mantiene a los profesionales de dicha área en un estado perpetuo de vulnerabilidad. El sistema de contratación por concurso-premio o concurso-beca no es más que una especie de monarquía moderna que controla las artes (escénicas en este caso, aunque funciona parecido en la mayoría de las disciplinas artísticas), no solo en el sentido económico sino también discursivo y estético. Y eso es lo más irritante, la imposición de discursos políticamente correctos y estéticas simplistas mediante la dosificación de presupuesto y la amenaza de una vida llena de carencias. Eso sin tomar en cuenta la serie de secuelas físicas y psicológicas que dejan marcas irreversibles en el cuerpo y en la vida.

Vives cazando convocatorias, esperando resultados y en la casa de tus padres. Y, no obstante, tan patética eres, todavía te importa comprobar o refutar en su defecto, si tienes y qué tanta, genialidad artística.

Te molesta, en fin, darte cuenta de que se burlan de ti haciendo todo tipo de “invitaciones a la creatividad” y que tienen en tal estima el quehacer escénico que ahora le llaman “juego” (Cátedra Bergman, 2020). Por ejemplo:

ESCENAS A DISTANCIA: CONCURSO NACIONAL DE TEATRO CASERO.

Volver la sala un escenario y hacer con las sábanas el mar. Sin dejar de lavarse las manos, sin toserle o estornudarle en la cara al otro.⁸



En eso sí que tienes experiencia: “teatro casero”. En definitiva es lo tuyo. Y no piden comprobantes, ¡por fin! Todos estos años, sin saberlo, te habías estado preparando para este momento. Estos

⁸ Intervención de mi autoría de la convocatoria “Escenas a distancia: Concurso Nacional de Teatro Casero” disponible en [http://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/?fbclid=IwAR38blOpk3ClboFooOXdDz1EdFEqCCof8l61B1QKcGZisEV2qLf93P7FiggY%20\(%C3%BAItimo%20acceso:%2030%20de%2003%20de%202020\)](http://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/?fbclid=IwAR38blOpk3ClboFooOXdDz1EdFEqCCof8l61B1QKcGZisEV2qLf93P7FiggY%20(%C3%BAItimo%20acceso:%2030%20de%2003%20de%202020)).

largos años de ensayos maratónicos nocturnos en tu sala, en tu patio, todas esas ollas, los vasos rotos y lámparas perforadas, las cortinas, tu colchón, todo ese currículum de intervenciones *abramovísticas* del sillón que salvaste de la basura, de tomar a escondidas los zapatos setenteros de tu abuela, las corbatas de tu papá, los pijamas de tu hermano. Por fin, llegó la hora de mostrar tu obra tal y como siempre has ensayado: en y desde tu casa. Espera, eso no es todo. Viene la mejor parte.⁹

Las y los espectadores virtuales podrán elegir una obra para otorgarle el privilegio de \$5,000.00 (cinco mil pesos 00/100 M.M.).

También habrá reconocimientos para los mejores trabajos creativos, *de ajá, ajá, ajá. Aquí está: \$2,000.00 (dos mil pesos 00/100 M.M.).*

 O, mejor dicho: 

Ya enserio, ¿trabajo en equipo? ¿solidaridad? ¿fomentar la creatividad? Por favor. Sacar provecho, ganarte unos pesos. Pelear por el hueso porque tienes hambre. El error es completamente tuyo, ¿no ves que es una broma? Es explícitamente una broma. Tiene que ser una broma.

Lo que sí hay que reconocer, en definitiva, es que las ofertas ahora tienen un perfil más abierto: mientras que antes de marzo del presente año (2020) pedían mínimo dos premios nobel y 158 años de experiencia “comprobable” ahora te hablan *a ti. Sí, a ti*: “La o el que está leyendo esta convocatoria”. La “convocatoria”, como le llaman, es tan abierta, solidaria, amable y original que:

⁹ *Ibidem.*

Hay casi tantas categorías como diversidad de contextos, pero confiamos en que en alguna de estas podrás encontrarte:

CATEGORÍAS

- -----
- -----
- Combo parejas – Es un buen momento para conocerse mejor, crear en conjunto o salvarse del divorcio. Escupes el café. En seguida copias el enlace y se lo mandas a tu mejor amiga de la secundaria: “encontré la solución perfecta, ¡por fin serás libre!”.
- -----
- -----
- *¿Qué pasa? ¿por qué no veo la categoría “recién egresada desempleada en espera de obtener el título de licenciada en...”?*¹⁰

Ahora no solo estás desempleada sino además excluida.

El cinismo te sobrepasa. Como si fuera muy hermoso y divertido #quedarteencasa muriendo de hambre mientras tu cuenta del banco va en caída libre y a tu madre le irrita cada vez más que ocupes ese espacio de la casa que ella planea adaptar para las visitas o quizás una salita de estar.

Y por si todo esto fuera poco, las expectativas para los egresados, o sea tú, se volvieron todavía peores. El único *escenario* posible es uno catastrófico, deprimente y en 2D para colmo.

Pero...No, no. A ver. Detente un poco: ¿realmente “empeoró” la situación de las artes escénicas en México? Es decir, antes de “la pausa” te descubriste muchas veces pensando, seriamente, qué estarías dispuesta a hacer para al menos vislumbrar a lo lejos una vida económicamente independiente. Desde antes ya tenías dolores de espalda, tensiones musculares, ya habías tenido que ir a terapia a escondidas de tu familia y hasta tuviste que dejarla a falta de un “incentivo” que cubriera el gasto, ya habías reprochado a tus padres lo mucho que te apoyaron a “estudiar una carrera tan bonita” y, acéptalo, aunque duela, atrévete a escribirlo: ya te habías arrepentido.

Este es el momento anagnórisis en que te das cuenta que no empeoró nada, que “la pausa obligada” y la consecuente prohibición de los convivios con propósitos escénicos, escondida bajo el cubrebocas de la responsabilidad social cuyo fin es “#salvarvidas” que nadie pidió, solo evidenció aquello que ya estaba podrido.

¹⁰ Ídem.

El problema quizá, piensas, somos nosotros mismos. Quizás Roger Bartra se equivocó y la idea de Samuel Ramos no está tan alejada de la realidad. Al menos de *tu* realidad: te sientes claramente inferior. Puedes casi tocar “la desproporción entre lo que *quiere[s]* *hacer* y lo que *puede[s]* *hacer*” y tu neurosis provocada por la “tensión entre la sobrevaloración de” ti misma y tu “complejo de inferioridad”. Lo que te lleva inevitablemente al fracaso y al pesimismo (Ramos en Bartra, 1987). Eres una heroína agachada, siempre desconfiada de sí misma (Bartra,1987).

Te parece increíble que exista una explicación filosociológica para tu situación mental, para tu situación frente a ti misma. Tan mexicana eres.

En el fondo, no eres capaz de reconocer que quizá sí te crees importante, que dirigirías siempre sin paga si no fuera porque tienes que comer algún día y te podrías enfermar. Que estás probando dirigir a distancia y te está gustando, que te quieres entregar por completo a la experimentación e investigación de la escena desde la nueva intimidad de tu pantalla. Quisieras dejar de preocuparte por hacerlo y solo hacerlo. No eres tan valiente como para dejar de morderte las uñas pensando en el dinero. Te da miedo exigir tus derechos, porque ¿sabes qué? en el fondo crees que no los tienes, por haber elegido mal, por no haber pensado “en el futuro”. Te sientes culpable de ti misma. Y ya sea como causa o consecuencia, no importa, tampoco quieres reconocer obligaciones.

Y no lo digo yo, te defiendes, lo dice la plaga de contenidos gratuitos en internet. “La pausa” evidenció las deficiencias de la identidad del quehacer escénico: los creadores de escena tienen, tienes, tan profundamente arraigada la sumisión y al mismo tiempo la sobrevaloración de sí mismo, como apunta Ramos en Bartra, disfrazada de “buenas acciones humanitarias” y “preocupación por la salud mental del otro” que no tardaron -ahí sí no fuiste tú- ni dos segundos en “publicar” oficialmente que siempre han trabajado gratis. Y lo hicieron de la manera más sublime: poniéndose al servicio del aburrimiento mundial dando libre acceso a su trabajo. EXPLÍCITAMENTE SIN PAGA. Eugenio Barba no lo pude decir más elegante: “Nos hemos habituado a mendigar, a fingir gratitud por las migajas recibidas y a creernos importantes para los otros. Sin embargo, sabemos bien que la verdadera y única fuerza del teatro es la salvaje necesidad de quien lo hace y su obstinación por no dejarse domesticar” (Barba, 2020). Te sientes fuerte y salvaje al recordar que no has visto, nunca en tu vida, un médico tan preocupado

por la humanidad que dé una consulta gratis, pero eso sí, son “los héroes sin capa”. Te enrabias.

• • •

Vuelve al punto. Ya perdiste al lector. Debes mantener la secuencia lógica de las ideas en el cuerpo textual. No permitas jamás que sea evidente tu desorden de pensamiento. Y recuerda poner más referencias rimbombantes, nunca, pase lo que pase, así te esté llevando la desocupación, no pierdas la rigurosidad académica, respeta el interlineado y las reglas de citación. Lo más importante es demostrar todo lo que no te enseñaron en la facultad, ocultar el cansancio y el sinsentido de escribir una tesis de licenciatura que nadie leerá y que además perdió toda su pertinencia exactamente en el mismo instante en que la terminaste. Trámites nada más. Y agradece lo privilegiada que eres por haber podido asistir a la universidad.

Tienes ganas de despilfarrar citas y pensamientos. Destrozar todo texto académico que se te ponga enfrente. Liberar la presión, sentirte libre. No “tener que”.

Pero aún no vuelves al punto. Hablabas de lo pertinente que te parecía la invitación “a reflexionar sobre tu estado actual en las artes escénicas de México”. Lo piensas y entras en una disyuntiva:

- a) Aceptar dar esas clases en línea por cincuenta pesos la hora que te ofreció un amigo, lo cual implicaría que tienes que ponerte ahora mismo a investigar los temas y preparar las clases y por ende no tendrías ese tiempo que los convocantes creen que tienes para, deja tú ver la remota posibilidad de ganarte esos diez mil, sino para realmente darte un tiempo para ti. Para pensar, para poner las cartas sobre la mesa y tomar decisiones.
- b) Rechazar los cincuenta pesos en línea, cuyo pago es seguro, para arriesgarte a la poca probabilidad de que te paguen por hacer lo que en verdad te gustaría: tomarte la mentada pausa y ordenar tus asuntos mentales, además de investigar y experimentar el nuevo espacio escénico bidimensional en los nuevos zoomescenarios. Dios, cómo te gustaría. Qué ganas tienes de hablarle a tus amigos y proponerles todas las ideas que ya se te ocurrieron, quisieras hablarle en este momento a tu asesora para replantearle esa nueva tesis. O, la tercera opción:

c) **Intentar las dos. Después de todo, ¿qué puedes perder?**

Aceptas la invitación. Tomas la oferta. Una vez más. Y no porque quizá no todo esté perdido sino porque no tienes nada que perder y escribir alivia las tensiones de tu subconsciente. Oportunidad de oro: oportunidad de perder nada sin que te importe un carajo. De todos modos, no has podido dormir en semanas. Y aquí vas. Desde tu habitación, desde tu joven frustración. A justificar tus posibles futuros fracasos, a expiar tus miedos. A buscar desesperadamente, por 1000000000 vez, una remota probabilidad de sentir que hiciste lo correcto, que no te equivocaste. A tratar de convencerte que eres útil. De que tienes voz. De reconciliarte contigo misma. De perdonarte. Y seguir.

*Ecco*¹¹ mi situación actual, *ecco* "la" situación actual de las artes escénicas en México. Estado de crisis, de incertidumbre. Estado de *shock*.

¹¹ Expresión italiana de uso común que quiere decir: "ésta es" o "aquí está".

Referencias bibliográficas

- Agencias. "Festivales y conciertos cancelados por pandemia coronavirus". *Milenio*. Abril 03, 2020. <https://www.milenio.com/espectaculos/musica/coronavirus-cancelan-conciertos-y-giras-en-todo-el-mundo>.
- Amadeo, Pablo, ed. *Sopa de Wuhan*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio), 2020.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Ciudad de México: Debolsillo, 2006.
- Odin Teatret. "Nos hemos habituado a mendigar" Facebook, abril 27, 2020. <https://www.facebook.com/odinteatret.official/posts/3077256932336046>
- Barba, Eugenio. "La hora de la transformación". *Ovejas Muertas*. Última modificación abril 25, 2020. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2020/04/25/barba-transformacion/>.
- Barra, Roger. *La Jaula de la melancolía*. Ciudad de México: Grijalbo, 1996.
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. "Teatro en video". Acceso marzo, 30, 2020. <http://teatrounam.com.mx/teatro/teatro-en-video/>.
- Dubatti, Jorge, ed. *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- FONCA. "Convocatoria para creadores y artistas". FONCA. Último acceso abril, 2020. https://foncaenlinea.cultura.gob.mx/archivosbases/bases_jc_2020_5279.pdf.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Ciudad de México: Era, 1962.
- Huidobro, Sergio. "La pandemia y sus metáforas". *La Jornada*. Abril 19, 2020. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/03/29/la-pandemia-y-sus-metforas-la-semanal-9870.html>.
- "Jorge Dubatti. El videoteatro en tiempos de pandemia". Video de YouTube. 6:34. Publicado por "Cátedra Ingmar Bergman UNAM". 24 de abril de 2020. <https://youtu.be/KxwSKqji-JQ>.
- Preciado, Paul B. "Aprendiendo del virus". *El País*. Marzo 28, 2020. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html.
- Redacción. "Semana Santa 2020 en Iztapalapa". *Chilango*. 17 marzo, 2020. <https://www.chilango.com/noticias/semana-santa-2020-en-iztapalapa/>.
- Santamaría, Jaime. "Covid-19 y la filosofía: pensar en medio de la catástrofe". *Filosofía&co*. Último acceso marzo 27, 2020. <https://www.filco.es/covid-19-y-filosofia-pensar-en-medio-catastrofe/>.
- Secretaría de Cultura. "Convocatoria para creadores y artistas Contingencia COVID-19". Acceso marzo 01, 2020. <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/>.
- Vargas Llosa, Mario. "¿Regreso al medioevo?". *El País*. Abril 14, 2020. https://elpais.com/elpais/2020/03/13/opinion/1584090161_414543.html.
- Volbach, Walter R. *Adolphe Appia, Prophet of the modern theatre: a profile*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1968.

Anexo

Listado de imágenes. Todas las imágenes son tomas de pantalla de las siguientes direcciones de redes sociales:

1. <https://www.facebook.com/MetOpera/posts/10163350472040533> publicación del 16 de marzo, 2020.
2. <https://www.instagram.com/p/B-GGkN4jiDi/?igshid=12jz86tcq99gv>
3. <https://www.facebook.com/INBAmx/posts/2778226415558436> publicación del 27 de marzo, 2020.
4. <https://www.facebook.com/INBAmx/posts/2778226415558436> publicación del 9 de abril, 2020.
5. https://www.instagram.com/p/B9_0DY_IQcV/?igshid=1c8tumwc3o56i
6. <https://www.facebook.com/nationaltheatre> publicación del 26 de marzo, 2020.
7. <https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=594970577758900> publicación del 27 de marzo, 2020.
8. <https://www.facebook.com/bolshoitheatre/posts/1717828215025874> publicación del 26 de marzo, 2020.

Tania Chirino

Ciudad de México, 1994



Artista investigadora en dirección y espacialidades escénicas. Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, comenzó su formación artística como estudiante de artes plásticas en el Centro de Educación Artística “Frida Kahlo”, en donde realizó su primera experimentación escénica con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (2013). Como directora ha realizado puestas en escena como *Fluxurama* (2020) de Jo Bilac, *Relevos* (2019) de Isac Vera, escenificación del concierto de música mexicana *Viva México y Olé* (2019), *Síncope Blanco* (2019) de Horacio Quiroga, obra que formó parte de la celebración del Día Mundial del Teatro 2019 en la Escuela Nacional de Teatro, *La Acidez de las Mariposas* (2016) de Mónica Perea, obra ganadora del XII Premio Lech Hellwig Górynski, *Augurios* (2017) de Manuel Hidalgo, *La hija del Cazador* (2017) de Monika Powalitsz. Ha incursionado también en el diseño escenográfico en las puestas en escena *Hipólito* (2016) de Eurípides con la dirección de Ángel de León, obra ganadora del Primer Coloquio de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y las ya mencionadas *Augurios* y *Fluxurama*.

Como investigadora ha colaborado con el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (de 2017 a la fecha) y en el Área de Investigación en Artes Liminales del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires (2019) donde dictó y publicó la conferencia *Bauhaus: fractal de liminalidades*. Ha sido también finalista del Primer Premio Universitario de Ensayo Miguel León Portilla con el ensayo *Tauromaquia: Teatro y muerte* (2018). Como artista plástica se ha formado en cursos aislados en instituciones como la Academia de San Carlos y la Facultad de Artes y Diseño. Entre su obra destacada se encuentra el retrato de *Antonio Ocampo Guzmán*, seleccionado en el 6° Concurso de Retrato de Autores UNAM (2018).

Música excepcional. Propuestas y reflexiones en torno a las músicas creativas y lo ritual

Por Rogelio Sosa

Música

Este ensayo nace durante los días de confinamiento en casa por la pandemia que aqueja al mundo entero. Durante este tiempo, mis pensamientos han girado en torno a temas de diversa índole. Desde las posibilidades que ofrecen las diferentes tecnologías de comunicación para la realización de proyectos artísticos de forma remota, hasta qué tan adecuados y efectivos son los *streamings* en vivo y videos en línea como medios contenedores de la música y las artes escénicas en el distanciamiento social. Principalmente he reflexionado sobre las prácticas, modos y formas de los hacedores de cultura en México en la última década. He tenido varias charlas con músicos y artistas, así como con gestores y promotores culturales para saber cómo llevan este momento y conocer qué perspectivas vislumbran para el futuro inmediato. La respuesta ha sido contundente en prácticamente todas las conversaciones: estamos en un punto de inflexión o el fin de un periodo artístico-cultural. Me pareció por lo tanto importante dilucidar alrededor de este tema en este momento coyuntural.

Aclaro que este es un texto de carácter artístico. Un *quasi* manifiesto que se conforma de observaciones, reflexiones y opiniones basadas en mi *praxis* y experiencia personal. Algunas de mis propuestas están inspiradas o complementadas con conceptos y planeamientos de carácter filosófico, social y antropológico. Las ideas de este ensayo orbitan alrededor de lo sucedido en la última década en nuestro país y se ciñen exclusivamente a las dos prácticas que paralela y complementariamente han sido el eje de mi vida profesional durante los últimos veinte años: la creación y la gestión de músicas creativas. Agrupo bajo este término a todas aquellas

manifestaciones musicales y artístico-sonoras de cualquier género, estilo o estética que se diferencian de otras músicas (de entretenimiento, comerciales o populares principalmente) por su alto nivel de propuesta, búsqueda, innovación, singularidad o riesgo creativo. Aclaro que –como se asume frecuentemente al escuchar esta etiqueta– esta delimitación no es exclusiva de la composición clásica-contemporánea o de las músicas experimentales (aunque mi práctica personal sí gira en torno a estas dos) y no incluye a la música clásica instrumental tradicional, pero sí incorpora a una gran cantidad de músicas con estas características cuyos orígenes pueden encontrarse en el jazz, la música electrónica, el rock y el *hip hop* principalmente. Debido a la brevedad del texto decidí omitir ejemplos específicos (me refiero principalmente a la mención de casos concretos de músicas, artistas o culturas) con la intención de no dirigir la atención de quien lea estas palabras a lugares demasiado específicos y constreñir su interpretación. Por último, la noción de “concierto” usada durante todo el ensayo debe de interpretarse de la manera más amplia posible. No solo como el evento musical que sucede en una sala con butacas o en un escenario con gente tocando instrumentos al frente del público.

En pocos meses hemos presenciado cómo esta pandemia, con los devastadores efectos económicos y sociales que conlleva, ha sido la estocada final de una enorme cantidad de iniciativas culturales en México: proyectos artísticos, festivales, espacios, fundaciones e incluso –como hemos observado últimamente– fondos y fideicomisos institucionales dedicados a fomentar el arte e incentivar la creación libre y desmercantilizada en el país. Hay que reconocer que se trata justamente de una estocada final y no de una muerte inesperada. Las músicas creativas eran ya un sector artístico endeble y en conflicto. La falta de robustez de los diversos niveles que la conforman –primordialmente creadores, gestores culturales y público–, la habían convertido ya en un grupo de alto riesgo ante cualquier emergencia que pudiera suceder. Hay que remarcar que la precariedad con la que se han desarrollado estas músicas últimamente, no comenzó el año anterior y tampoco es consecuencia del cambio en las políticas culturales del nuevo gobierno que, es verdad, han afectado de alguna u otra manera a cada miembro de este gremio. En mi percepción, se trata de un decaimiento progresivo cuya curva comenzó a pronunciarse hace poco menos de diez años. En este tiempo se mermaron recursos, continuidad de proyectos, calidad en las presentaciones y públicos. Desde hace tiempo los creadores y promotores culturales de estas músicas hemos

tenido que aprender a trabajar en la escasez y también a lidiar con la frustración. No se trata de reflexionar desde la victimización. Tampoco de encontrar culpables aislados. Para poder proponer nuevas rutas para el devenir de las músicas creativas es necesario analizar las problemáticas, consecuencias y responsabilidades de cada estrato del tejido que les da forma. En este punto reside la intención primaria de estas reflexiones.

Comencemos, pues, bajo la premisa de que las músicas creativas son una de las esferas más frágiles y complicadas del quehacer musical. Siempre lo han sido. El músico que se lanza a encontrar su propia voz al mismo tiempo que abre brecha en zonas poco o no exploradas, se sitúa en una posición de gran vulnerabilidad. Los avances en sus procesos, a veces circulares, serán por lo tanto más lentos, siempre cambiantes y en constante perfeccionamiento. Su obra es un proceso vivo y no un producto (Saladin, 2014). Su andar es por demás agotador y requiere de gran paciencia y templanza. Su público y seguidores suelen ser solo aquellos capaces de comprender los desafíos, dificultades y constricciones de cada expedición. En pocas palabras, hacer música nueva bajo estas condiciones es, en general, muy complicado. El músico creativo no solo es poeta del sonido sino descubridor de nuevas lenguas musicales.

Por estas razones, me parece de vital importancia que el vínculo entre este tipo de creadores y los gestores o promotores culturales sea particularmente estrecho. Mi experiencia me ha demostrado que simplemente no es posible mantener en pie y andando una producción musical con estas características sin la contraparte encargada de facilitar las condiciones propicias para dar forma y continuidad a una empresa creativa de esta naturaleza. Observo aquí una primera problemática en nuestros modos de proceder. Por un lado, un gran número de creadores desarrollándose en el ensimismamiento o el aislamiento (muchos esperando ser descubiertos o en la amargura por no haberlo sido); y, por el otro, los gestores culturales reduciendo su labor a la recaudación de recursos, la programación y la organización logística de eventos. Para propiciar un medio sano y sustentable es indispensable generar una complicidad complementaria entre ambos. En ámbitos en los que está presente el mercado y el comercio tales como el mundo del arte o el de la música comercial son bien conocidos los casos de éxito de las mancuernas artista-curador-galerista o talento-mánager-agente, respectivamente. En la comunidad de las músicas creativas de México pueden contarse con los dedos de una mano alianzas perdurables de esta índole en los últimos años.

Es, por lo tanto, indispensable emprender el cambio hacia nuevos paradigmas de integración creativa que partan de la retroalimentación en pro del beneficio de ambas partes. Y para lograr una complementariedad real habría que comenzar por eliminar los esquemas binarios bajo los cuales nos percibimos y a partir de los cuales estamos acostumbrados a trabajar e interactuar. Confinar al gestor cultural a las tareas administrativas, logísticas o de difusión, de igual forma que desresponsabilizar al artista de todo lo que no sea crear, es sentenciar una colaboración de esta índole al fracaso. Es verdad que siempre ha existido una gran cantidad de artistas que no se ciñen exclusivamente a la creación y cuya labor se complementa con la educación, la organización o la investigación, por citar algunos ejemplos. De hecho, en la actualidad hay una creciente cantidad de artistas cuya supervivencia no radica en actividades relacionadas con la música. Me parece que ya es momento de transformar los esquemas arcaicos que dividen al creador del gestor cultural con el fin de vigorizar dichas prácticas.

Si se pretende una unión de esta naturaleza, el músico creativo debe de desarrollar capacidades propias de la gestión y la promoción, así como el gestor cultural debe desarrollar aptitudes que le permitan incidir creativamente en la multiplicidad de decisiones que conlleva la realización de esta música. Hablo de un proceder similar al que tienen el curador y el artista en una exposición. La injerencia del curador va más allá del enlace logístico con el espacio de exhibición o la museografía. El curador tiene el deber y la autoridad de intervenir en las decisiones de qué obras y cómo se muestran en pro de una unicidad en la exhibición. De hecho, el curador suele intervenir en el proceso de gestación de obras que se realizan específicamente para la exposición. De igual manera, el artista colabora con el curador develando sus procesos creativos y conceptos, así como tomando decisiones con respecto al montaje de su obra y los contenidos de los textos derivados de la muestra de su trabajo.

Podemos inspirarnos de algunos espacios manejados por artistas y de colectivos del medio de las artes visuales o la arquitectura. Los que me parecen más interesantes, en este caso, son aquellos conformados como agrupaciones no jerárquicas de artistas, intelectuales, gestores, productores y otros, cohesionados por las mismas inquietudes, intereses e ideologías, quienes además comparten una visión similar de cómo llegar a una determinada meta. Grupos que se juntan con la finalidad de generar espacios intercolaborativos en los que se comparten tanto tareas y responsabilidades como

conocimientos y habilidades diferentes. En las músicas creativas, por el contrario, la mayoría de las colaboraciones se continúan dando entre músicos y bajo las limitantes propias de la actividad puramente musical. Esto termina por constreñir la acción creativa a ensayos y presentaciones que solo permiten el desarrollo del estilo, el ensamblaje musical y las capacidades interpretativas de los integrantes; dejando de lado una gran cantidad de aspectos que tarde o temprano incidirán en la sustentabilidad de su mismo proyecto. Me parece por lo tanto de vital importancia reinventar estos modelos colaborativos.

Ahora reflexionemos en torno a la obra misma. Pensemos en los modos y procesos de sus creadores, las formas en las que se presenta y en cómo se recibe dicha obra. Para esto me parece que habría que comenzar por preguntarse –ya no la clásica pregunta de qué es la música experimental o la música contemporánea o tal o cual música en específico– sino más bien, ¿en qué consiste la innovación y la experimentación musical hoy en día? ¿Son pertinentes? Y, sobre todo, ¿en dónde radican su potencial y sus problemáticas?

Comienzo por afirmar que en gran parte de las músicas creativas actuales aún siento la tibia llama del espíritu de la modernidad. He observado cómo, en partes importantes del engranaje del motor creativo de muchos músicos, compositores e improvisadores, continúa estando presente la búsqueda de lo nuevo (y a veces de la pura novedad), a través de la ruptura con la herencia o simplemente mediante la negación de lo anterior. El estilo, la individuación y la legitimación musicales parecen gestarse por medio de un conglomerado de posturas y gestos formales, estéticos e ideológicos que el creador considera por alguna u otra razón como liberadores o libertarios, así como transgresores. Muchas músicas que nacen y se desarrollan bajo estas premisas provienen de ámbitos académicos, como en el caso de algunos compositores de música clásica-contemporánea o electroacústica; o contraculturales, como sucede en repetidas ocasiones en la escena del *noise*, la improvisación libre o algunos otros subgéneros experimentales. Otras provienen de músicos que simplemente niegan su obra como “musical” y la etiquetan como arte sonoro o performance. Esta actitud moderna hacia la creación me parece que continúa siendo predominante en la actualidad. La presencia de otras posturas (postmodernas o decoloniales, por ejemplo) son notablemente menos visibles en las músicas creativas actuales de nuestro país. Podemos observar que actualmente son muy pocas las músicas que alimentan las maquinarias de sus procesos creativos con estrategias menos

relacionadas con el proceder moderno tales como la hibridación, la apropiación o la revisita. Y aún menos los que hacen uso del *kitsch*, el absurdo, la parodia o la deconstrucción de entidades reconocibles.

En estas músicas, la dimensión política suele estar muy presente, pero se manifiesta de manera velada e indirecta. En su trasfondo se perciben diversas posturas ideológicas. Observamos principios anárquicos que se manifiestan en la horizontalidad jerárquica de los músicos que conforman un ensamble; el ejercicio libertario haciendo uso de la improvisación libre; la afronta a la tradición de la trascendencia de la obra, a través de la exaltación de lo efímero; la metáfora del grito o el clamor social mediante el ruido, la distorsión o la amplificación masiva; así como críticas de carácter debordiano a las estrategias del espectáculo mediante la escasez o desnudez de elementos musicales, sonoros o escénicos. Estas músicas también suelen crearse y suceder sin concesiones al público, al mercado o la institución.

Si bien he realizado una descripción burda y superficial de rasgos generales de algunas músicas creativas, mi intención no es peyorativa. Se trata de un análisis constructivo en el que parto de estereotipos para llegar a un entendimiento más amplio e inclusivo de los productos musicales que realizamos, con el fin de salir de los círculos viciosos de la intra-referencialidad alrededor de los cuales hemos girado desde hace muchos años.

Por lo tanto, me parece que, para avanzar con este análisis valdría la pena preguntarse qué es lo que nos interesa de las músicas creativas, cuáles son las virtudes que en algún momento se nos revelaron o descubrimos y por qué preferimos acercarnos a la creación de esta manera y no por senderos más delineados y estables. La pregunta es compleja y las respuestas serían por demás amplias y heterogéneas ya que no existe una esencia dominante en las músicas creativas –por fortuna– ya que, en comparación con otras músicas, una de las primeras ventajas que podemos observar es la manera en la que esta música adopta diferentes formas a partir de los intereses subjetivos de quien la realiza y la recibe. Estas no son músicas binarias que delimitan divisiones o fronteras con otras músicas, sino que se expanden en un sutil y continuo degradado con todas las que las rodean. Son más bien los conceptos, procesos, medios, herramientas y estrategias del creador los que moldean los límites autorales de esta música. Su multiformidad aquí es ventaja.

Otra virtud importante que vale la pena resaltar es la independencia con la que se pueden fraguar gran parte de los proyectos de esta naturaleza. El origen de estas músicas casi siempre se remonta a una cierta disidencia o desobediencia al *status quo* de la música en la que nacieron. Dígase conservatorio, academia, disqueras, mercado o instituciones de apoyo cultural. Esto provocó que, desde un principio, estos proyectos se gestaran desde la autogestión técnica y a veces colaborativa. Salvo los compositores que escriben en partitura para intérpretes, el músico creativo tuvo que ideárselas desde sus comienzos para ser autónomo y poder hacer realidad sus proyectos sin depender de ningún aparato institucional o económico. Ha tenido que saber moverse con soltura en el ámbito técnico y en todos aquellos relacionados con la producción y la realización de su obra. Lo más importante, aprendió a adaptar su obra e ideas para sacar el mayor provecho de los recursos disponibles. La naturaleza de su arte le permite por lo tanto potencializar al máximo cualquier situación que en otros contextos podría verse como una limitante.

Otro atributo que vale la pena mencionar es la inmanente capacidad transdisciplinar de estas músicas. Existe en la actualidad una gran cantidad de proyectos que cuestionan los roles en la música y los formatos tradicionales de presentación. Son proyectos que desintegran las funciones convencionales del compositor, director, intérprete o improvisador para reconstituirlas en un creador sonoro capaz de poner en práctica estrategias y mecanismos propios del performance, el teatro, la instalación, el video, el cine o la exposición. El uso integral en la acción creativa de elementos no auditivos tales como objetos, proyecciones y recursos performativos, arquitectónicos o lumínicos; refresca de manera considerable la experiencia concertística convencional y permite al público sumergirse más profundamente en el universo del artista sin que este tenga que demeritar las particularidades musicales o sonoras de su obra.

Sin embargo, me parece que tanto creadores como gestores culturales no hemos sabido aprovechar y explotar el potencial de las cualidades mencionadas. En la mayoría de las presentaciones de los últimos años (incluyo una época de mi producción artística personal) podemos observar y escuchar, una y otra vez, cómo se le da prioridad a la puesta en evidencia del origen y la lógica de los procesos y de los medios por sobre la experiencia afectiva. Hemos sido testigos de numerosos actos en los que la libertad musical se ejerce arrojando al espacio sonidos que se impactan en el escu-

cha con lo que pareciera un *quasi* sermón o discurso onanista que no repara en las particularidades de la situación en la que se presenta. Y sí en actos de endogamia gremial en los que predomina la sensación de incertidumbre y desasosiego. En estos eventos se suele dar por sentado a un público capaz de entender los diversos caminos, estrategias y herramientas que llevaron a un determinado resultado. En su defecto, se espera una audiencia idealmente sensible o bien con la capacidad de orientar toda su percepción a la escucha pura y objetiva durante el tiempo que el músico decida. Y, en el caso de que no suceda ninguna de estas situaciones, simplemente se anhela un público lo suficientemente paciente.

Quiero dejar en claro que no estoy haciendo ningún juicio de valor ante los diferentes niveles de abstracción, ruido, volumen, aleatoriedad, silencio, extensión temporal o deriva presentes en cualquier estética musical. Para nada. Estamos más allá de ese tipo de crítica elemental. Solo me parece que existe un evidente desequilibrio de sustancias en los compuestos que se amalgaman en el concierto para generar una experiencia empática. Con el propósito de esclarecer este punto y haciendo una traslación un poco elemental a la retórica (pero sin sugerir que lo que les falta a estas músicas es ser persuasivas), esta problemática podría también entenderse como una desproporción entre el *pathos*, el *ethos* y el *logos*.

Es verdad que en la raíz de estas músicas la revelación del proceso es parte indisoluble del resultado. De igual manera, los medios utilizados para llegar a este no solo inciden en las emanaciones sonoras, sino que son parte intrínseca de la estructura formal y la estética del creador. Incluso, bien evidenciados, el medio y el proceso pueden llegar a ser componentes claves para entender el entramado de ideologías y posturas detrás de una obra. Si a estos dos operadores (el proceso y el medio) los entendemos como el *logos* de una obra y consideramos a la ideología y la postura del creador como el *ethos*, habría entonces que incrementar el aspecto expresivo. Dar más caudal al *pathos* o a la experiencia sonoro-musical *per se* para generar un mayor equilibrio y robustecer la experiencia del escucha por medio del manejo consciente de las afecciones implícitas en la obra. Hablo simplemente de dar mayor resonancia a la evocación emotiva que resulta de la interrelación de los elementos que conforman cada presentación.

Me queda claro que a partir de aquí podríamos entrar en múltiples debates. No solo por relacionar a la retórica con músicas que se suelen asumir orgullosamente como libres de esta (podemos encontrar decenas de escritos musicológicos que analizan la retórica

en Mozart por ejemplo), sino porque continúa estando presente en muchos la necesidad de fragmentar la consciencia de manera pragmática en pensamiento y emoción. Me parece que esta división deriva comúnmente en la creencia errónea de que, tanto la dimensión expresiva como las patologías emocionales, están relacionadas con la sensiblería, el despilfarro existencial o una cierta debilidad humana.

Queda en evidencia, pues, que mi tesis e interés artístico radica en la importancia de robustecer la experiencia afectiva de las músicas creativas. Creo que en la búsqueda de ganar credibilidad nos hemos perdido en la reiteración de los discursos dejando de lado la dimensión expresiva de nuestro trabajo. Aunque no hablo de adulterar a esta música con las mañas del mercado, la publicidad o la retórica barata. Ni de revestirla con las luces y acrobacias del espectáculo. No se trata de convertir la complejidad musical propia de esta música en una secuencia de postales digeribles. Tampoco la idea es (en términos debordianos) sustituir la complejidad de nuestras realidades musicales por una interminable representación de estas, como sucede con muchos otros tipos de música. Todo lo contrario.

Para extender los alcances de estas reflexiones me parece importante ahora introducir en la discusión las problemáticas existentes entre el creador, la producción musical y el público. Para esto me serviré de ideas y conceptos provenientes de *El carácter fetichista de la música y la escucha regresiva* de Theodor W. Adorno. En este apartado que forma parte del libro *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Adorno, 2009), él defiende que la música, en tanto que obra de arte, puede hacer progresar a las personas y a la sociedad mediante un avance del pensamiento, pero con los medios de comunicación de masas se objetifica, se convierte en mercancía y responde a las condiciones de su comercialización. En esta nueva situación de orden comercial se adiestra al oyente a responder positivamente a las diferentes versiones de lo que es en esencia el mismo producto y se modifica su gusto, a través de la repetición. Por esta razón, Adorno sostiene que, conforme se reduce la complejidad de lo que se escucha, el oyente simplifica su criterio y su nivel de exigencia (Soria, 2015). Lo que me parece muy interesante de este texto para estas reflexiones es su análisis sobre las implicaciones de la reiteración de micro-variaciones de motivos musicales elementales en la producción musical, así como sobre las consecuencias de transformar el disfrute y la apreciación de la música en un consumo desmedido de mercancía musical.

Debo confesar que la filosofía social de la música de Adorno siempre me ha parecido difícil de aplicar a las músicas creativas actuales. Primordialmente por el tiempo en el que escribió su obra. Además de las diferencias tecnológicas de su época y la nuestra, es justo después de su muerte que la experimentación musical independiente adquiere una relevancia y presencia considerable en la música y el arte. Sobre todo, porque su pensamiento está enfocado en los paradigmas de la composición moderna de su época. También hay que mencionar que puede ser problemático, cuando Adorno construye sus argumentos sugiriendo la contraposición de “la gran música” versus “la música de moda”. En el concepto de música creativa que hemos construido en este ensayo no la consideramos ni más grande ni más pequeña que otras músicas. Y no la asumimos como *demodé* pero tampoco *à la mode*. De cualquier manera, me parece que en ese texto se tocan temas muy pertinentes y aplicables a diversos fenómenos actuales relacionados con la alienación de la producción musical y la enajenación del escucha. Se trata de temas cruciales para esta reflexión y que en mi opinión deberían de ser considerados por los músicos en general, pero hay un giro importante en la actitud creativa hacia las problemáticas expuestas por Adorno en el que me gustaría detenerme a reflexionar.

A estas alturas, las limitantes del público común (tanto su capacidad de aguzar el oído como sus necesidades, gustos y expectativas), deben de asumirse como circunstancias dadas y hasta cierta manera inevitables. El punto de inflexión aquí sería entender esta condición no como obstáculo, sino como oportunidad. La naturaleza de la música creativa permitiría aquí ver a la piedra no como el estorbo en el camino, sino como el cimiento de una posible edificación. Es decir que no se trata necesariamente de un impedimento castrante, sino de una condición aprovechable y que simplemente debe ser tomada en cuenta en todas las dimensiones de la obra y de la concepción de la experiencia concertística. Desde las decisiones que dan forma a un proyecto hasta las que le dan vida en el espacio en el que se presenta. Más adelante retomaremos las ideas de Adorno con el fin de esclarecer el argumento principal de este ensayo.

Podemos profundizar esta reflexión trayendo a la mesa el concepto de “aura” que Walter Benjamin desarrolla en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003). Sin entrar en la dialéctica de la obra irreplicable en relación con la obra reproducible técnicamente y sin discutir si Benjamin consideraba

la pérdida del aura como una consecuencia necesaria y positiva en la conversión del arte en cultura de masas; este concepto es contenedor de cualidades que me parece que pueden esclarecer lo que considero deficiente en numerosas músicas creativas. Parecería que el desequilibrio entre el *pathos*, el *ethos* y el *logos* atrofiara el aura de la música creativa. La falta de empatía afectiva impide que la obra se reciba “como ese apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar” a la que se refiere Benjamin en la experiencia aurática del arte. La excesiva relevancia que se le da al proceso y los medios, aunada a la tremenda evidencia con la que se manifiestan, termina por sacar al escucha de la experiencia aurática que parecería solo existir para el creador. De la misma manera que sugiere Benjamin cuando la obra sucede bajo la mecanicidad de su reproductibilidad ilimitada. La preponderancia del *ethos* y el *logos* en la acción creativa de estas músicas focaliza la atención del público en la objetividad lógica, moral y material de la obra, sesgando la experiencia aurática del público al desdibujar su objetividad metafísica. En otras palabras, esa enigmática mezcla de extrañamiento, misterio y conmoción que sucede como resultado del entretejido espacio-temporal de los sonidos que conforman este tipo de música se vuelve casi imperceptible. Incluso para los escuchas más conocedores la dimensión liminal desaparece. Triste caso, ya que la música en general tiene esa mágica capacidad de generar mucho y muy profundo con muy poco.

Parecería incluso que –como Benjamin menciona al hacer referencia a la crisis resultante del desligue de la función ritual del arte–, la música creativa al igual que *l’art pour l’art*, resolvieron la deficiencia aurática creando una teología del arte (Benjamin, 2003). Trasladado al ámbito que nos atañe, una teología de la música creativa. Entre muchos otros aspectos que podrían confirmar esta tesis, es común percibir actitudes de vehemencia, ortodoxia y proselitismo *quasi* religioso en los diversos círculos que conforman a la música creativa: improvisación libre, *noise*, música contemporánea, free jazz, *drone*, reduccionismo, etcétera. Y en los subgéneros o escuelas específicas parece acrecentarse aún más el fanatismo: HNW (acrónimo de Harsh Noise Wall), post-serialismo, Wandelweiser, entre otros. Más adelante, Benjamin continúa afirmando que “a la teología del arte le continuó una teología negativa en figura de la idea de un arte ‘puro’ que rechaza no solo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual”. Rasgos que también podemos presenciar en algunas músicas creativas.

Por otro lado, es muy interesante observar cómo en la concepción benjaminiana la unicidad y el aura de la obra artística están ligadas con la tradición y el culto. “Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso”. Si bien este no es el espacio para hablar sobre la relación entre tradiciones religiosas y la música que nos atañe, a partir de aquí comienzo a ahondar en una concepción que se deriva de esta idea y que es el principal argumento de este ensayo: lo ritual. “Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual”, menciona Benjamin más adelante.

La ritualidad, más allá de sus acepciones religiosas o místicas y más orientada hacia la experiencia aurática o estética, es un modelo que nos sirve ampliamente como punto de partida para entender otro tipo de carencias y posibilidades existentes en las obras y presentaciones que se realizan en el ámbito de la música creativa. Sobre todo, por esa dimensión de valor útil que Benjamin considera esencial para la obra de arte y que podríamos trasladar a nuestro hacer musical. “El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado”.

En mi experiencia, las prácticas que parten del arte por el arte –o en nuestro caso de la música por la música–, han terminado por colmar a la gente y saturar sus oídos. Y con justa razón. Hacer del arte o la música una religión por sí misma solo ha provocado ensimismamiento e intra-referencialidad. Como les sucede a los predicadores que van de casa en casa pregonando sus creencias, cada vez menos puertas se abren al sonar del timbre de artistas de esta índole. Esto ha generado una escisión considerable entre los creadores, los gestores culturales y el público de estas músicas. Desligar nuestra acción creativa de cualquier tipo de tradición, función o experiencia no puede más que dejarnos suspendidos en una condición estéril, absurda y con conflictos de carácter existencialista. Me parece, por lo tanto, importante reencontrar nuestros intereses extra-musicales y reconectarnos con nuestra vida psíquica. Regresar a las experiencias originarias que nos llevaron a dedicar nuestras vidas a esta práctica cultural tan particular. Analizarlas y extraer de los resultados elementos que permitan una comunicación más horizontal con los demás. Sobre todo, pistas que nos ayuden a encontrar y reconocer cuál es nuestra función

dentro de la música, el arte y la sociedad. Los atributos de las músicas creativas no son pocos ni menores. Mencioné anteriormente algunos muy generales pero la paleta de específicos es claramente mucho más amplia. Cada género que compone este universo musical posee un único y enorme potencial. Es el trabajo de cada creador el de encontrarlo.

No obstante, me parece que sí existe un factor que agrupa a todas las músicas creativas bajo un común denominador. Este no es lo que incluso mencioné al principio de este texto con el fin de diferenciarlas de otras músicas (músicas con un alto nivel de innovación, riesgo, singularidad creativa). Esto es simple y llanamente que se trata de músicas excepcionales. Las músicas creativas se distinguen no solo por ser inusuales o diferentes a la mayoría de las músicas que nos inundan los oídos todos los días. Todas se caracterizan porque abren un oasis de contrastes en la dominante monotonía cultural del sistema. La música creativa genera en el escucha una condición de excepción auditiva.

En esta época –tan marcada por las exigencias productivas y utilitarias del entorno cotidiano–, la devaluación de la vida emocional y espiritual de casi todos nosotros es notable. Por lo tanto, me parece de vital importancia que el arte y la música contrarresten generando pausas para la comunión con lo otro y los otros. Me parece casi una responsabilidad. Dejemos a las otras músicas el entretenimiento durante los interludios de pausa productiva. Que también es necesario, además de refrescante. En el momento en el que sucedan nuestras músicas –al igual que cuando suceden los rituales– generemos las condiciones para que mediante la música se despliegue un espacio-tiempo que permita la subversión del orden preestablecido. El ritual al igual que el concierto de música creativa puede ser un portal de entrada a los espacios liminales. El empleo de la energía acústica como agente de catarsis o como catalizador del trance; el uso de sonidos inauditos como detonadores del imaginario profundo; la relación entre experiencia temporal y viaje interior o el desarrollo musical en duraciones extendidas, por citar algunos ejemplos, son estrategias comunes a ambas prácticas. A partir de aquí regreso a los conceptos de Adorno y Benjamin y me permito relacionarlos sincréticamente con algunos conceptos provenientes de la antropología.

Inseminar a la creación y la presentación de una obra con elementos de carácter ritual ofrece una posible resolución a una de las críticas que Adorno hace de la actividad musical contemporánea. En su teoría de la regresión del escucha, Adorno le atribuye

a la conversión de la música en mercancía y en su consecuente estandarización en la producción musical la responsabilidad del estancamiento creativo y crítico de la música (Adorno, 2009). La esencia del ritual es exactamente la contraria. El ritual tiene la vocación de darle al ser la posibilidad de entrar en un estado de excepción en el cual la existencia se amplía abriendo paso a una experiencia de libertad y de afirmación que trastoca los cánones establecidos (Turner, 1988). Desde esta perspectiva, el ritual terminaría por romper el círculo vicioso del fetichismo musical adorniano. Sin necesidad de entrar en las profundidades antropológicas o mitológicas de la ritualidad, podemos extraer un valor fundamental de lo ritual. Y esto es que mediante un accionar de lo simbólico, el ritual busca despertar un sentido de asombro ante el misterio del vivir (Campbell, 1965). El ritual tiene la función de generar una comunión entre el ser y el mundo que es imperceptible e impracticable en el día a día. Un accionar muy similar a la experiencia aurática del arte según Benjamin. Al igual que en el ritual, el aura en la experiencia estética se manifiesta ante el ser cuando revela una realidad no objetual sino metafísica y lo saca del ciclo de repetición y mecanicidad de su cotidianidad.

Se pueden desprender también conceptos e ideas bien interesantes de la ritualidad festiva de las sociedades tradicionales. Al igual que en el concierto de músicas creativas, la fiesta es el espacio por excelencia del rompimiento con el orden instaurado. Es la forma de estar por encima de la normalidad reguladora y de la rutina, a través del exceso (Caillois, 1996). En efecto, el concierto de música creativa tiene el potencial de convertirse en una celebración de la alteridad, así como en una festividad en la que podemos ejercer la libertad propia a partir de la acción creativa de estas músicas. Se trataría de generar eventos que, al igual que la fiesta, sean esperados y deseados periódicamente. Que, como sucede con las festividades típicas, traigan energías renovadoras y esperanzas de un mejor mañana. Que se conviertan en un lugar-momento en el que el trabajo secuencial y repetitivo se detiene y la comunidad se abre paso a una experiencia de ruptura, de exaltación, de júbilo cósmico (Otálora, 2016).

Quiero recalcar que todos estos argumentos que menciono sobre la ritualidad no pretenden conformar una propuesta o manifiesto estéticos. No planteo el uso o la implementación de una ritualidad étnica o estereotipada. Sería más bien a criterio de cada creador interpretar, adaptar o integrar estas ideas, modelos y conceptos de la manera más abierta y libre posible con la finalidad de

alcanzar los fines que más le convenga. Más bien este es un intento por encontrar posibles alternativas para modificar los caminos en los que se han venido desarrollado las músicas creativas. Aquí la ritualidad sirve solamente como contenedor de diversos modelos de carácter antropológico, de esquemas retóricos y de conceptos filosófico-sociales que podrían hacernos ver desde otra perspectiva el paradigma actual de estas músicas. Y quizá, rectificar la curva de degradación por la que atraviesan. Como lo he dicho de diferentes formas, me parece esencial hacer cambios que nos permitan generar en nuestros conciertos una experiencia más trascendente a nivel estético y humano.

Para terminar, hablemos sobre la conformación del evento en sí. Pensemos en qué debemos tomar en cuenta para poder hacer realidad todo lo antes mencionado. Reflexionemos sobre las consecuencias y repercusiones estéticas e ideológicas de cada detalle de la presentación. Porque más allá de cualquier argumentación teórica, siempre he pensado que a este tipo de músicas les hace mucho daño las presentaciones maltrechas y a medias. Como comencé diciendo, la música creativa se gesta dentro de un sistema de fragilidad. Por esta razón, siempre ha sido mejor (tanto para creadores y organizadores, como para el público) no presentarla, que hacerlo en malas condiciones. Incontables veces me he encontrado en situaciones en las que los asistentes a un concierto salen del evento escépticos y desencantados, pero el origen de su paroxismo muchísimas veces no es por la música en sí, sino por la deficiente experiencia en términos espaciales, sonoros, lumínicos, logísticos, entre otros. Para aquellos curiosos que algún día se aventuraron a descubrir este ámbito musical, esta experiencia será la primera y última. Si vamos a solicitar la atención activa de nuestros públicos, por lo menos facilitemos las circunstancias para que esto pueda suceder.

En general, podemos afirmar que el sistema en el que vivimos desaparece o dificulta la presencia de espacios rituales de cualquier tipo. Los procesos rituales en nuestra sociedad más bien suceden ritualizando lo innecesario y des-ritualizando lo esencial (Otálora 2016). Sin afán de sonar reaccionario, un buen ejemplo de des-ritualización musical son los conciertos masivos de las músicas comerciales. En estos santuarios de la escucha regresiva adorniana, la mercantilización de la música llega a su máximo esplendor. No solo es alientante la presencia casi hostil de las marcas y patrocinadores con sus diversas imágenes productos, *slogans* y activaciones; sino también lo es la neutralización del aura de la música.

Y esto es porque la corrupción del mercado en el evento sucede desde la selección de artistas y su orden de aparición, hasta la cantidad, tamaño y disposición de los escenarios. A mayor patrocinio, mayor plataforma y “mayor” talento. Estos eventos también podrían verse como un ritual. Pero uno que gira en torno a la representación mediática y en el que se le hace culto a divinidades comerciales y a epifanías de productos (Otálora, 2016). Estos festivales musicales han terminado por funcionar como los *food-courts* de un centro comercial. Lugares en los que se ofrece una supuesta variedad de alimentos accesibles a todos en distancia y precio, pero en donde todos los olores y sabores se mezclan en una masilla sensorial gris que anula cualquier experiencia gustativa y convierte a la gastronomía en un servicio que solo alimenta al apetito de consumo y a la ansiedad de saciedad. Este ejemplo nos sirve para entender la máxima des-ritualización en la música y de este podemos entender hasta qué punto los promotores culturales tienen la responsabilidad y la posibilidad de incidir en la experiencia concertística. Como reflexionaba al principio de este ensayo, la injerencia del gestor cultural debe de tener tentáculos más largos en la acción creativa.

Y es que es en las pequeñas decisiones que dan forma a un concierto en donde se cierra el círculo de la experiencia ritual de la que hablamos. Estas decisiones determinan la integridad de la obra y el alcance de su reverberación en la persona. Para las músicas creativas es de suma importancia generar correlaciones coherentes entre todos los componentes que integran sus diferentes capas. Aquí radica la importancia de cada detalle en la experiencia que ofrecemos. No solo hay que encargarse de resolver los temas genéricos relacionados con la producción. Un buen espacio o sistema de sonido no bastan. Una concurrencia nutrida no garantiza una buena experiencia concertística para nadie. No solo es importante garantizar la seguridad y coordinar un discurrir fluido de las diferentes secuencias que conforman el evento. Y no basta con conformarse con una buena elección de quién abre y quién cierra el evento.

Los detalles aquí se vuelven símbolos, signos e información meta-musical. Por lo tanto, deben de concebirse en contrapunto armónico que entre en diálogo con todas las dimensiones del entramado estético, formal, conceptual e ideológico contenido en la música que se presenta. Muy similar al proceder de un ritual tradicional en el que la relación de todos sus componentes tiene la intención de montar todos los canales sensoriales de los participantes en un mismo flujo energético. Estos incluyen detalles a veces

imperceptibles a simple vista tales como la relevancia mítica y simbólica del espacio en el que sucede el ritual y hasta su relación con el posicionamiento terrestre, solar o lunar; la vestimenta de los protagonistas, los olores, las características de los alimentos, bebidas o sustancias que se consumen; el dramatismo de la iluminación o el lugar donde se sitúan los participantes por mencionar los más comunes. Así pues, en las músicas creativas se vuelven muy relevantes la emotividad arquitectónica, la respuesta acústica e historia del recinto; la disposición del público en el espacio de acuerdo con las características de la música que se presenta; y también, la información ideológica que se arroja en los detalles escénicos que pueden ir desde tocar a piso o en escenario, hasta la performatividad de quien esté expuesto escénicamente. Incluyendo su gestualidad corporal, tono facial y miradas, por mencionar algunos ejemplos.

Por último, pensamos que la experiencia holística de estas músicas no tiene que finalizar necesariamente una vez terminado el concierto. La ritualidad nos muestra cómo la resonancia de lo que sucede en el evento desborda los límites del puro acontecimiento presencial. Igual que sucede en los ritos de paso de algunas culturas, la experiencia aurática y catalizadora que se revela en el entramado simbólico del ritual abre nuevas formas de percibirnos a nosotros mismos, así como nuevos caminos en la imaginación y el inconsciente. Potencialmente transforma al sujeto en un ser diferente y renovado. La claridad y equilibrio en las relaciones existentes entre todas las dimensiones y componentes que conforman la experiencia concertística es el vehículo para hacer de esta música una experiencia igualmente trascendente.

Cierro el ensayo reiterando que estas reflexiones parten de una crítica constructiva a una música que considero que no ha logrado posicionarse en nuestro país en el lugar que se merece. Me parece importante comenzar el cambio a partir de propuestas que incidan primeramente en los que hacen esta música y en las características de la obra y su presentación para posteriormente reflexionar sobre todo lo demás. En mi búsqueda personal, encuentro en las formas, estructuras y estrategias de lo ritual uno de tantos caminos. Uno que esclarece cuál puede ser la función y pertinencia de estas músicas. Porque el arte puede ser innecesario o si se quiere inútil pero jamás in-esencial (Otálora, 2016). Creo que voltear el oído y la mirada a la relación entre ritualidad y música es un posible camino para que nuestro trabajo reencuentre su valor esencial en la sociedad.

Estoy convencido de que a pesar de todas las complicaciones que el quehacer de estas músicas conlleva, se trata de una manifestación artística sólida, fértil y con una función importante en nuestra sociedad. Quedan muchas cuestiones aún por reflexionar. Sobre todo, pienso en el aspecto de la crítica musical que no toqué en ningún momento. Valdría la pena cuestionarse sobre las razones de su escasa presencia. Pienso también en que aún hay mucho que proponer en torno a cómo y en qué se deberían invertir los pocos apoyos destinados a estas músicas, ya que la mayoría de los recursos continúan dirigiéndose a proyectos tipo festival. Este modelo me parece desgastado, caduco y absolutamente inadecuado para el desarrollo actual de estas músicas. Creo que es en las músicas creativas desde donde puede ser más propicio proponer nuevos paradigmas artísticos y gestoriales para la música.

Como músico y gestor de muchos eventos y festivales me he dado cuenta de que no podemos seguir por el mismo camino que hemos recorrido desde hace veinte años. Es verdad que la enorme cantidad de propuestas que presentamos (tanto músicos como promotores culturales) marcó una generación en nuestro país. Que incluso hubo conciertos que para muchos fueron parteaguas musicales y epifanías artísticas. Pero la época de oro de los festivales de música creativa ya pasó. Hay que entrar en esta nueva etapa cargados de propuestas frescas que hayan nacido de nuestra experiencia y que además se correlacionen con la complejidad de los tiempos actuales.

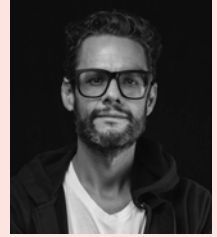
El cambio evidente vendrá después de este periodo de hibernación. Ahora es el momento preciso para comenzar la reinención que tanto necesitamos los hacedores de estas músicas.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Campbell, Joseph. *The Masks of God, vol. 4: Creative Mythology*. Nueva York: Viking, 1965.
- Otálora Cotrino, Leonardo. "Relaciones entre rito y creación. Un análisis desde la antropología pedagógica". *Actualidades Investigativas en Educación*, Volumen 6, Número 1 (enero-abril, 2016). <https://www.scielo.sa.cr/pdf/aie/v16n1/1409-4703-aie-16-01-00432.pdf>.
- Saladin, Mathieu. *Esthetique de l'improvisation libre. Experimentation musicale et politique*. Dijon: Les presses du réel, 2014.
- Soria Martínez, Verónica. "La experiencia de la regresión de la escucha planteada por Theodor W. Adorno en la producción musical y el arte sonoro de 1990 a 2013". Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2017.
- Turner, Victor. *El proceso ritual*. Madrid: Taurus, 1988.

Rogelio Sosa

México, 1977



Músico, artista y promotor cultural. Su práctica creativa comprende composiciones instrumentales y electroacústicas, proyectos de improvisación, colaboraciones audiovisuales y escénicas, así como performances e instalaciones sonoras. Su trabajo más reciente parte de la experimentación sonora con medios electrónicos y se nutre de manera sincrética de conceptos y elementos provenientes de prácticas rituales y ceremoniales de diversas culturas. Realizó estudios en los Ateliers Upic y en el IRCAM en París entre 1999 y 2001 y en 2003 obtuvo una maestría en música y tecnología en la Universidad de París VIII. Desde 2004 radica en la Ciudad de México.

Fue director del Festival Radar de 2007 a 2009. Desde 2010 es director y programador del Festival Aural de la Ciudad de México habiendo dirigido a la fecha siete ediciones del festival. Dentro de los premios y distinciones más importantes que ha recibido están el Sistema Nacional de Creadores del FONCA (2012 y 2016), el Premio Nacional de la Juventud en Artes (México, 2000), el Concurso de Música Electroacústica SCRIME (Bordeaux, Francia, 2000), el Concurso de Música Electroacústica del IMEB (Bourges, Francia, 2001), el Premio Nuevas Resonancias (México, 2001), el Concurso de Música Electroacústica Luigi Russolo (Varese, Italia, 2002), el Concurso de Música Electroacústica EAR (Budapest, Hungría, 2003), el Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios del Centro Multimedia (México, 2006) y el premio Visiones Sonoras (México, 2008), la residencia artística en el Montalvo Arts Center (California, 2009), la residencia en el EMS Studio de Estocolmo (Suecia, 2014) y un apoyo del Programa del Fomento de las Músicas Iberoamericanas IBERMÚSICAS (2019).

Hacia una utopía teatral: la juventud mexicana frente al retorno de los dioses

Por Ángel Antonio Trejo García
Artes escénicas

1. El retorno de los dioses

Vivimos tiempos trágicos. Los primeros teatreros del mundo inventaron en la tragedia el dispositivo para enfrentar los conflictos que, pasando por el individuo, repercuten en la colectividad. Esta descripción aún se queda corta: el eco de la catástrofe vinculaba al ser humano con los dioses, el drama familiar de los Labdácidas acabó por desencadenar la peste en Tebas, una entidad biológica más allá de las categorías humanas. En la tragedia, el ser humano se enfrenta con lo numinoso, esto es, con lo inhumano, que amenaza con la destrucción absoluta de aquello que con tanto esfuerzo hemos construido. Frente a la pandemia, entre muchos otros temores, aparece el miedo por el destino del teatro: ¿será posible después del coronavirus? ¿Podrá sostenerse el sistema de producción con el que hasta ahora ha salido adelante el teatro mexicano?

Pero esta situación, a la que volveré más adelante, no basta para conformar una tragedia, así como tampoco los apremiantes problemas sociales y políticos que azotan a nuestro país y al mundo. No son solo estos sistemas los que se tambalean, no es únicamente la hegemonía cultural la que se ve amenazada: la pandemia del coronavirus es la primera de las profecías en cumplirse que el oráculo de la ciencia ha repetido por años. A la vuelta tenemos la catástrofe ecológica. El sistema de producción capitalista es, basado en la explotación de la naturaleza en el lenguaje de la tragedia griega, una acumulación de acciones desmedidas contra los dioses que ha despertado su ira. La tierra, los bosques, la atmósfera y los virus, he aquí a nuestros dioses; la mitología es previa a los esfuerzos de la filosofía por ofrecer una explicación racional y,

en este sentido, la tragedia atestigua siempre el fracaso de la filosofía¹, pues siempre habrá algo que se resista a la racionalidad, siempre habrá algo que escape a los parámetros humanos y a eso la tragedia lo identifica con los dioses.

Leandro Pinkler señala la enorme dificultad que representa, después de Descartes, pensar uno de los elementos fundamentales de la tragedia griega, la idea de “un orden divino en el mundo o bien, el carácter numinoso de la realidad”.² Hoy en día nos enfrentamos a este orden, no como concepto, sino como experiencia. Para ratificar el carácter numinoso del coronavirus, basta recordar los lamentos de los empresarios frente a la indiferencia del patógeno hacia la economía. El coronavirus, como los dioses de Epicuro, es indiferente a nuestros intereses: simplemente está ahí, con la insistencia ciega de la muerte, más allá de nuestra comprensión racional.

Desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro³, que valora la especificidad del conocimiento y que no puede darse fuera del acontecimiento teatral, la mirada trágica sobre el mundo originada en el teatro trasciende los límites de la religión griega, necesariamente inaccesible a nuestro momento histórico. Como teatralidad sustentada en la vivencia de conflictos cuya magnitud abarca a una enorme colectividad en relación con lo numinoso, posee una dimensión supraterritorial que la hace contemporánea nuestra, pues, para usar la expresión de Agamben, nos permite confrontar la oscuridad de nuestra época⁴. La tragedia, en tanto forma específica de acontecimiento teatral, sabe algo sobre esa oscuridad que no saben ni la política, ni la filosofía, ni la ecología.

La dimensión de los conflictos que enfrenta la raza humana en los albores de la era digital ya no se limita a una ciudad-estado ni a un Estado-nación, pues la globalización ha dado pie a conflictos verdaderamente universales, pues afectan, no solo al conjunto de la humanidad, sino a la totalidad de las cosas del mundo. La explotación desmedida de los recursos naturales en aras de la generación de plusvalor como base de nuestra economía desencadena,

¹ Hans-Thies Lehmann, *Tragedia y teatro dramático* (México: Paso de Gato, 2017).

² Leandro Pinkler, *La tragedia griega* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1989).

³ Jorge Dubatti, *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Barcelona: Gedisa, 2019).

⁴ El índice histórico contenido en las imágenes del pasado muestra que ellas alcanzarán legibilidad sólo en un determinado momento de su historia. Giorgio Agamben, “¿Qué es ser contemporáneo?”, Ponencia para el curso de Filosofía Teorética, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2007, <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

años después del origen del capitalismo, la reacción del orden cósmico perturbado por la acción humana. El retorno de los dioses, no como lo imagina el optimismo cristiano de la segunda venida de Cristo, sino como fue planteado por Eurípides en *Las bacantes*: Dionisio, el dios de las orgías, de la sexualidad desatada, de la VIDA, rechazado por Penteo regresa para destruir la cultura que se atrevió a negarlo.

2. Hécuba frente a las ruinas de Troya

La tragedia trata de lo universal, sin embargo, como señala Slavoj Žižek, solo podemos acceder a ello través de la mediación de lo particular.⁵ Solamente a través de un pensamiento radicante, del compromiso con el propio territorio, podemos llegar a lo universal. A fin de cuentas, pisando tierra mexicana piso el mundo y el miedo; la incertidumbre que siento frente al virus y muerte, lo comparo los cuerpos al otro lado del mundo.

En el modo de subjetividad propiciado por el sistema de producción capitalista, nos esforzamos continuamente por resistir esta forma de *pathos* compartido, habituados como estamos a concebir al otro como competencia, como aquel que sufre o goza más que yo, como se revela en el acaparamiento de papel higiénico frente a la emergencia del coronavirus, un intento desesperado por sentir que no se está tan mal como los otros: no estamos en el mismo barco.

Pero esta actitud individualista existía antes del coronavirus y yo quiero centrarme en el modo en que ha operado en los sistemas de producción de la escena mexicana y la forma en la cual me he enfrentado, como recién egresado de la carrera de Teatro, a dicho panorama.

El medio teatral mexicano se estremeció ante el coronavirus, que ha puesto en riesgo de desaparecer a espacios independientes que no pueden darse el lujo de parar sus actividades. Luego, se estremeció frente a la perspectiva de la extinción del FONCA. El Estado tiene la obligación de apoyar el arte y la desaparición de dicha institución sería un gesto de suprema indiferencia del poder que no deberíamos estar dispuestos a tolerar. Sin embargo, lo que me parece más preocupante frente a semejante perspectiva es que se revele, por un lado, nuestra complacencia con el estado actual de las cosas y, por el otro, nuestra incapacidad de imaginar en medio

⁵ Žižek, *Menos que nada*.

de la crisis otros sistemas de producción, que sean capaces de hacer frente a las necesidades del mundo que habitaremos cuando podamos salir de casa. Porque no será el mismo que conocimos y los mismos mecanismos no servirán en él, como no le servía a la pobre Hécuba su título de reina de Troya frente a las ruinas de su ciudad.

¿Cómo eran las cosas antes del coronavirus? En el terreno teatral, a mi alrededor y sin que esto pretenda dar cuenta de la totalidad de la escena mexicana, observo que se ha establecido como célula elemental de la comunidad teatral la idea de compañía. Entre mis compañeros y compañeras de generación, la agenda más o menos compartida ha consistido en formar un grupo con intereses poéticos e ideológicos afines, generar montajes y darse a conocer: generar una identidad visual en redes sociales, participar en algún concurso, hacer carpetas para distintos recintos, conseguir funciones, temporadas, financiamientos y generar un sistema de relaciones públicas con quienes ya están en el medio. Por último, quisiera mencionar los casos más afortunados de grupos que gestionan un espacio propio, adaptado a las necesidades teatrales, para colaborar con otros grupos y creadores.

Rebeldes o fieles a las generaciones que nos preceden, es inevitable que su imagen nos acompañe: nos presentamos en sus espacios, tomamos talleres con ellos, trabajamos con ellos y, a veces, algún afortunado llega a inscribir su nombre junto a los suyos en la nómina de beneficiarios del FONCA. De cualquier modo, su imagen está presente a través de tres nociones fundamentales: la compañía, el creador que ha generado su poética y el espacio independiente. Como ejemplos, admirados en lo personal por mí, de cada una de estas nociones, mencionaré en el rubro de compañía a Lagartijas tiradas al sol y Artillería Teatro, esta última ligada al segundo rubro por la presencia de Alberto Villarreal, a cuyo nombre quisiera añadir el de David Hevia. Finalmente, en el rubro de espacio independiente quisiera mencionar al Teatro El Milagro y Teatro la Capilla.

He aquí, desde mi territorialidad de recién egresado, chilango, de la carrera de Teatro de Filosofía y Letras, el panorama general al que se puede llegar, si uno quiere dedicarse profesionalmente al teatro, mediante mucho esfuerzo y dedicación, en el presente estado de las cosas, es decir, bajo las coordenadas de las políticas culturales vigentes en el marco del sistema de producción capitalista tal como se da en nuestro país.

3. Hay un fantasma recorriendo los teatros de México...

El principal problema con el sistema de grupos teatrales como principales células de la actividad teatral es que, al margen de sus nobles esfuerzos por conectarse unas con otras, no han logrado generar una verdadera comunidad teatral, una que involucre no solo a los creadores, sino también al público. En términos generales, podemos decir que la comunidad teatral es una comunidad endogámica, consumidora de sus propios espectáculos; todos somos conscientes del problema, se comenta todo el tiempo en las aulas y los encuentros, pero estamos lejos de darle una solución. Frente al peligro de la desaparición del FONCA, uno de los argumentos que en su defensa esgrimió la comunidad teatral, fue que significaría una grave pérdida para el pueblo, para los públicos que se quedarían sin acceso al arte, pero todos sabemos que si el FONCA desapareciera, la mayor parte de la población no se daría por enterada.

Con esto no quiero decir que la extinción del FONCA sea deseable: muchos espacios realizan una importante labor gracias al programa México en Escena; yo mismo, como muchos otros creadores y creadoras de mi generación, me he visto indirectamente beneficiado al presentar un montaje en uno de esos recintos; también hay muchos creadores y creadoras que pueden subsistir, al inicio de su carrera, gracias a programas como Creadores Escénicos y Jóvenes Creadores. Por otro lado, la desaparición del FONCA afectaría a trabajadoras y trabajadores del sector cultural. Sin embargo, el grueso de la comunidad artística, que nunca ha recibido una beca y nunca la recibirá (simple y sencillamente porque no hay becas suficientes para todos), se quedaría exactamente en la misma situación que ya se encuentra, frente a la precariedad de nuestra profesión, sin atenuantes que la disimulen. En este sentido, la mistificación de las instituciones hace soportables situaciones críticas, neutralizando la urgencia de realizar cambios radicales.

Estos cambios solo son posibles mediante la transformación de los sistemas de producción. En *El autor como productor*, Walter Benjamin reflexiona sobre la relación dialéctica entre la tendencia política de una obra, su calidad artística y su innovación en la técnica de producción. Esto es fácilmente comprobable si pensamos en la historia del Teatro: desde las compañías itinerantes de la Edad Media y la *Commedia dell'Arte*, pasando por los laboratorios

de Stanislavski y Meyerhold⁶ hasta el sistema de trueque del Odin Teatret, las grandes propuestas teatrales han estado vinculadas a un sistema de producción que responde a sus necesidades estéticas y que establece, además, no solo una manera específica de relacionarse con el público, sino un modo de existencia comunitaria entre los creadores y creadoras.

Benjamin se refiere como “tendencia correcta” a aquella que compromete al artista con la lucha proletaria; en la medida en que este compromiso se manifiesta de forma efectiva en la transformación de los medios de producción, para ser apropiados por la clase proletaria, se comprueba su verdad artística. Entiendo esta idea, en nuestro contexto, como un llamado al compromiso con el público, el famoso “compromiso social del teatro”, del que toda la comunidad artística habla hasta el cansancio, con mayor o menor grado de sinceridad, en las aulas y en las conferencias, el famoso “compromiso social del teatro”.

¿En qué medida esto se verifica en la práctica? ¿Qué es un teatro con compromiso social? ¿Presentar obras que hablen sobre la violencia de género en recintos que abren sus puertas a acosadores? ¿Regodearnos en la magnitud de nuestra consciencia social y nuestra pericia para usar términos como inclusión y deconstrucción en la academia? ¿En qué medida estas tendencias progresistas y comprometidas (“correctas”, en el sentido benjaminiano) cumplen realmente su cometido ético y artístico, si continúan amparadas en un sistema de producción deficiente y endogámico, asimilado plenamente a los límites que nos impone un régimen capitalista basado en la competencia? ¿Es compatible la tendencia correcta con el sistema de carpetas y con la compañía nacional como célula base?

La pandemia del coronavirus nos enfrenta a lo real de nuestra condición: la vida de los profesionales de las artes en nuestro país es increíblemente frágil. El teatro carece de un lugar en la sociedad, el teatro nos importa nada más a nosotros. Frente a la amenaza de la desaparición del FONCA, tenemos dos posibilidades: hacer, como dice Benjamin, “un gran tralalá con nuestra pobreza” o atrevernos a conocer lo pobres que somos y lo pobres que tenemos que ser para poder empezar desde el principio:

⁶ Las dos caras de la colaboración entre el estado y el teatro: la gloria de Stanislavski, director del Teatro de Arte de Moscú, aparato oficial de la ideología del estado y la ejecución de Meyerhold por órdenes de Stalin, por traicionar, con su teatro decadente, “los intereses del pueblo ruso”.

Jamás será su trabajo⁷ solamente el trabajo aplicado a los productos, sino que siempre y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de producción. Con otras palabras: sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizadora. Y, en modo alguno, debe limitarse su utilidad organizativa a la propagandística. La tendencia sola no basta. El excelente Lichtenberg ha dicho: “no importa que opiniones se tengan, sino qué tipo de hombre hacen las opiniones a quien las tiene”. Claro que las opiniones importan mucho, pero la mejor no sirve de nada si no hace algo útil de quienes las tengan. La mejor tendencia es falsa si no enseña la actitud con la que debe ser seguida. Y dicha actitud solo la puede enseñar el escritor cuando hace algo: a saber, escribiendo. La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizativa de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. Un autor que no enseñe a los escritores no enseña a nadie.

Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que, en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción, en una palabra, si está en situación de hacer de los lectores o de los espectadores colaboradores.⁸

En Latinoamérica han existido ejemplos de teatro que “hace de los espectadores colaboradores”; basta citar al Teatro Campesino y al grupo Teatro El Galpón, donde los espectadores asumían el rol de productores de los espectáculos, a cambio podían gozar de estos, pues *eran suyos*: espectáculos realizados en, por y para la comunidad.

Slavoj Žižek, en sus reflexiones en torno a la pandemia, ha fantaseado sobre la necesidad de inaugurar “un nuevo comunismo”, para hacer frente a la crisis que, como señalé al principio de este trabajo, ha alcanzado una dimensión trágica: no podemos enfrentarla desde nuestra posición de individuos, ni desde la muestra monádica de los Estados-Nación, de las empresas o, en lo que

⁷ Benjamin se refiere a los escritores, pero sus palabras pueden ser aplicadas a los creadores y creadoras de las artes escénicas.

⁸ Walter Benjamin, *El autor como productor*, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile, p. 8, http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf.

nos compete, desde la trinchera de grupos teatrales autogestivos, es decir, aislados:

Se necesita una solidaridad total e incondicional y una respuesta coordinada a nivel mundial, una nueva forma de lo que una vez se llamó comunismo. Si no orientamos nuestros esfuerzos en esta dirección, entonces Wuhan hoy puede ser la típica ciudad de nuestro futuro.⁹

Es poco probable que la geopolítica mundial se reorganice alrededor de un modelo comunista, pero aquel “sistema de solidaridad total e incondicional” que va más allá del interés individual, ¿no está en la base misma de la producción teatral? ¿No es eso lo que todo el tiempo repetimos en las aulas y en los encuentros, cuando decimos palabras bonitas, como que “en el teatro no se sabe de quien vino tal idea, si del actor o del director, porque lo que importa es que es un trabajo de todos”?

Al principio de este trabajo hice referencia a la responsabilidad de los creadores y creadoras de la escena al ser únicamente posible, a través de nuestra disciplina, enfocar la dinámica trágica de nuestro tiempo; el teatro de la tragedia sabe algo sobre lo que pasa en el mundo que no saben ni la filosofía, ni la política, ni las ciencias. Del mismo modo, en el régimen colectivo que caracteriza la producción teatral hay un saber sobre la posibilidad de la existencia colectiva, sobre el “nuevo comunismo” de Žižek que no se encuentra en ningún otro lado. Demostrar, a través del teatro, que se pueden generar modelos que rompan con las dinámicas del mercado, es, me parece, una responsabilidad ética de quienes proclamamos hacer teatro con compromiso social, pues, si parece imposible superar los mecanismos del modo de producción capitalista a escala nacional, al transformarlos dentro de un sector específico, que es el arte, se revela la posibilidad esencial de su superación; a esto se refiere Benjamin al señalar que la “tendencia correcta” no se manifiesta únicamente en el trabajo sobre los productos culturales, sino en el trabajo sobre los medios de producción que los producen. He ahí el potencial emancipatorio de la producción teatral, la fantasía social que posibilita: mostrar, no solo a través de sus contenidos, sino de la forma en que estos se generan, que existen otras maneras posibles de estar en el mundo. Fundar utopías donde se vuelva acto lo que para el sentido común parecía imposible.

⁹ Žižek, *El virus de la ideología*, 36.

4. ¿Somos los jóvenes posmodernos de México personajes trágicos?

Una y otra vez se escriben tragedias y óperas a cuya disposición está en apariencia un aparato escénico acreditado por el tiempo, mientras que, en realidad, no hacen más que pertrechar un aparato teatral claudicante. “Esa falta de claridad -dice Brecht- que reina entre músicos, escritores y críticos, tiene consecuencias enormes a las que se presta atención harta escasa. Porque al opinar que están en posesión de un aparato, que en realidad los posee a ellos, defienden uno sobre el cual no tienen ya ningún control y que no es, según ellos creen, medio para los productores, sino contra ellos.”¹⁰

Articular las tragedias de nuestra era, si no queremos caer en la trampa de un ejercicio museístico de nostalgia por los clásicos, requiere la generación de un nuevo modelo de producción, un modelo de producción trágico, el reto es volvernos contemporáneos del dispositivo trágico inventado por los griegos, en tanto este se revela como la mejor alternativa para hacer frente al retorno de los dioses en el ocaso de nuestra era secular.

¿Qué significaría entonces un modelo de producción trágico? En primer lugar, se trata de un modelo que supere la dinámica individualista del modelo de compañías autónomas compitiendo unas con otras por obtener un espacio y entrar a la nómina del “medio teatral”. Antes de que Eurípides, Esquilo y Sófocles escribieran sus tragedias, existía un lugar para recibirlas: la fiesta de Dionisio, que tenía un lugar importante en el seno de la comunidad. Es muy diferente pensar en la creación de una comunidad teatral que en la creación de un “medio”, que por naturaleza es una entidad cerrada y excluyente. Antes que las poéticas individuales de los grandes trágicos existía el teatro, entendido como una comunidad de sentido que incluía al público y a los creadores. Por lo tanto, será necesario diseñar nuevos modelos en los cuales las compañías dejen de ocupar el lugar de células monádicas como base del organismo teatral para convertirse, podríamos decir, en mitocondrias o citoplasmas que integren las células, entendidas como sistemas de redes de grupos teatrales, que busquen, en primer lugar, la generación de las condiciones para llevar a cabo espectáculos teatrales y presentarlos al público. La consigna elemental de estos sistemas

¹⁰ Benjamin, *El autor como productor*.

podría resumirse en la fórmula de Oscar Wilde para entender el socialismo:

La seguridad de la sociedad no dependerá, como lo hace ahora, del estado del clima. Si acontece una helada, no deberíamos tener a cientos de miles de trabajadores desempleados, traqueteando por las calles en un estado de repulsiva miseria, o suplicando la ayuda de sus vecinos, o abarrotando las puertas de horribles refugios para asegurarse un pedazo de pan y un alojamiento insalubre para pasar la noche. *Cada miembro de la sociedad compartirá la prosperidad general y la felicidad colectiva, y si acontece una helada, prácticamente nadie la pasará en peores condiciones que los demás.*¹¹

Se trata, pues, de superar el sistema basado en la competencia, abandonar el modelo de carpetas para generar comunidades organizadas que puedan asegurarse un espacio donde todos los creadores y creadoras puedan presentar su trabajo. Será necesaria una enorme creatividad para organizar el encuentro; antaño, el punto de encuentro era la fiesta de Dionisio, ¿qué forma puede adoptar ahora? Pienso en el notable trabajo del movimiento feminista para apropiarse de las aulas o en la capacidad de movimientos sociales para paralizar una ciudad y apropiarse de espacios. ¿Y si esto se realizara durante una semana con el objetivo de presentar obras teatrales, con un llamamiento masivo a las audiencias y exigiendo a las autoridades la protección necesaria, haciendo uso del derecho ciudadano al arte y la cultura? ¿Y si nos pusiéramos de acuerdo para presentar un ciclo de montajes que usen una misma escenografía, generada a partir de nuestros montajes anteriores? ¿Y si gestionáramos espacios para presentar varios proyectos en vez de luchar cada compañía por el suyo propio?

Podrían generarse muchas propuestas interesantes en las que cada compañía pudiera, creativamente, desarrollar sus poéticas, limitados por las condiciones generadas en colectivo, en lugar del modelo actual en el que una compañía empeña su esfuerzo y su dinero en cumplir sus fantasías estéticas, al margen de lo que ocurre con los demás. Las propuestas de los trágicos griegos estaban limitadas por las disposiciones del recinto teatral con el que contaban; estas limitaciones, sin embargo, dieron pie a innovaciones

¹¹ Wilde, *The soul of men under socialism*. Todos los fragmentos de este texto son traducciones propias. Las cursivas, también son mías.

creativas por parte de los tres trágicos. La precariedad general en la que se lleva a cabo el ejercicio teatral exige sistemas de producción más flexibles en este sentido de lo que nos gustaría reconocer; en el actual estado de las cosas, solo algunos privilegiados pueden salir airosos en su intento de llevar a cabo sus poéticas individuales.

Se me dirá que con talento y esfuerzo todo es posible y yo estaré plenamente de acuerdo con eso. Sin embargo, aquellos que no poseemos los medios de producción nos vemos en la enorme desventaja de no poder invertir nuestra fuerza de trabajo para la satisfacción de nuestras necesidades, viéndonos obligados a venderla a los privilegiados y hacer el doble de trabajo, con el costo que esto significa en términos tanto de tiempo como de desgaste físico y anímico¹². Esta circunstancia termina limitando la capacidad de nuestros montajes para llegar a públicos amplios, al verse constreñido el proceso a las dinámicas usuales de la producción ejecutiva, ceñida a las leyes del mercado, perfectamente inadecuadas para quien no posee los medios de producción.

De vez en cuando, en el curso del siglo, un gran hombre de ciencias, como Darwin; un gran poeta, como Keats, un fino espíritu crítico, como M. Renan; un artista supremo, como Flaubert, ha sido capaz de aislarse del mundo, de resguardarse de las clamorosas demandas de los otros, de resguardarse “bajo el abrigo del muro”, en palabras de Platón, y entonces realizar la perfección que reside en él, para su incomparable beneficio, y para el incomparable beneficio del mundo entero. Estos, sin embargo, son excepciones.¹³

Un modelo de producción trágico, basado en el *pathos* y el *ethos* colectivos, no puede desarrollarse “al abrigo del muro”, encerrados en la torre de marfil de las becas y las temporadas, en las que nunca hay espacio suficiente para todos. Oscar Wilde señala el problema del altruismo que trata de enmascarar estas dificultades, como señalé anteriormente con respecto a un sistema que parece no tener ninguna otra alternativa al apoyo gubernamental¹⁴. Esto, señala Wilde, “no es una solución: es un agravante del problema.

¹² Karl Marx, *El capital, crítica de la economía política. Libro 1: el proceso de producción de capital* (México: Siglo XXI Editores, 2008), sección 4.

¹³ Wilde, *The soul of men under socialism*.

¹⁴ Con lo cual no quiero decir, repito, que los apoyos institucionales deberían desaparecer, simplemente insisto en que no deberían ser el único ni el principal modelo de producción disponible para llevar a cabo la actividad artística de manera digna.

El camino correcto sería tratar de reconstruir la sociedad sobre unas bases tales que la pobreza fuera imposible.”¹⁵ Lograr este objetivo, ya no en el mundo, sino exclusivamente en nuestro país (o aún en nuestra ciudad), está, probablemente, más allá de nuestras capacidades; mi apuesta es que, en el teatro, se trata de una utopía posible; para ponerlo en la terminología de Benjamin, un sistema de producción semejante representaría la tendencia correcta, esto es, aquella capaz de transformar las condiciones sociales existentes e instruir a la sociedad en el camino para lograrlo más allá del ámbito artístico. Se trata, pues, de generar en el teatro, no sólo en la ficción, sino en la base material que la sostiene, un espacio alternativo donde un modelo de producción diferente sea posible, donde el desarrollo de la perfección que reside en cada individuo esté al alcance de toda la comunidad y no de unos cuantos privilegiados.

Existe otra grave dificultad para llevar a cabo tal cometido: no es sólo la carencia de medios de producción¹⁶, sino la carencia de los medios de subsistencia necesarios para la reproducción de la fuerza de trabajo¹⁷. Los profesionales del teatro nos vemos obligados a realizar una enorme cantidad de labores para subsistir; en el mejor de los casos, trabajos relacionados con nuestra profesión, pero en ocasiones, esto es insuficiente y nos vemos en la necesidad de emplearnos en trabajos desgastantes sin garantía de estabilidad laboral o tenemos que elegir entre proyectos bien pagados, pero ajenos a nuestra necesidad artística y los proyectos que realmente queremos hacer.

Un productor, probablemente, argüiría que, con un poco de esfuerzo, es posible sobreponerse a estos contratiempos y será preciso darle la razón. Sin embargo, conviene señalar que, en el sistema de producción capitalista, es imposible que tal posibilidad se vuelva una realidad al alcance de todos: para subsistir, es necesario que algunos (la gran mayoría), queden fuera; se trata de un sistema basado en la superficie, en la exclusión, la competencia y, en el nivel más profundo, en la explotación.

Por tal, se necesita regresar a un modelo de producción que conciba al teatro como un auténtico estilo de vida comunitario, capaz de generar sus propios medios de subsistencia. Solo en

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Si Virginia Woolf, en *A room with a view*, señalaba la enorme tara que representa para quien quiera dedicarse a la literatura no tener una habitación propia, podríamos decir que, para quien quiere dedicarse al teatro, esta tara consiste, ante todo, en no tener un espacio.

¹⁷ Marx, *El capital, crítica de la economía política*, sección 4.

semejantes condiciones será posible enfocar en la creación nuestra fuerza de trabajo. Mi apuesta es abandonar la idea de ingresar al “medio” que, aunque lleno de gente valiosa, es un gremio cerrado, apartado del público. Ha llegado el momento de dejar de considerar como comunidad teatral una que incluya solamente a los creadores y a su público endogámico.

Una propuesta semejante, que puede encontrar resistencias en los abanderados del sentido común, está en concordancia con los ideales de las nuevas generaciones, las generaciones de la Era Digital, a las que yo pertenezco, los *millenials* y *centenials*, perpetuamente ofendidos, en guerra constante con las hegemonías culturales.

Es desde esta trinchera generacional que puedo formular el segundo punto necesario para la generación de un sistema de producción trágico: tiene que nacer de un profundo deseo por transformar el mundo, de una lucha irreconciliable con el estado actual de las cosas, de la convicción de que no podemos seguir así.

No basta con la circunstancia trágica: se necesitan héroes y heroínas trágicos. María Serguieievna Kurguinian define el movimiento trágico como un movimiento de absoluta destrucción, en el que una situación intolerable es remplazada por otra, abierta a través de la acción del héroe trágico.¹⁸ Para este tipo de personaje no caben justificaciones tales como la defensa desesperada de los empresarios dispuestos a arriesgar la vida de sus trabajadores por el mantenimiento de la economía; los y las jóvenes nos interesamos verdaderamente por la economía, en su sentido trágico, esto es, la administración del hogar, el *Oikos*, que hoy más que nunca podemos identificar con nuestro planeta. Esta concepción de la economía se opone a la noción de crematística, definida por Aristóteles como “el arte de acumular riquezas”,¹⁹ que es la que rige en el sistema de producción capitalista, cuyo único fin es la circulación eterna del capital, proceso que no puede detenerse ni un minuto, ni siquiera frente a las peores catástrofes. En este sentido, son ellos, los capitalistas, los que actúan de manera trágica: están dispuestos a destruir la tierra y la vida en ella, en un acto de *hybris*, es decir, la actitud del hombre “que niega su condición humana. Personajes ante un conflicto generado por la actitud del hombre que niega su condición lábil y finita”.²⁰

¹⁸ Kurguinian, *Hacia una teoría dramática*.

¹⁹ Marx, *Transformación del dinero en capital*, sección 1.

²⁰ Norma Lojero, *Paul Ricoeur, palabra de liberación* (México: UNAM, 2005), 212.

Los y las jóvenes nos ponemos de parte de los dioses, de parte de la tierra y de la vida, de parte de la colectividad. En este sentido, también somos trágicos, pero tenemos la posibilidad de ser también heroicos, de practicar la tendencia correcta benjamineana que es trágica en el sentido de dirigirse al cambio radical de un estado de las cosas inaceptable. La otra posibilidad trágica, que es el peligro que acecha a la humanidad, consiste en aferrarse a ese estado de las cosas: insistir en volver a la normalidad.

Ha llegado el momento de soñar con lo imposible. Ejemplos de esta posibilidad me los brindan mis compañeras comprometidas con la lucha feminista, así como las huelgas de niños y niñas liderados por Greta Thunberg para protestar por el calentamiento global.

Sin embargo, un peligro asecha en esta actitud retardadora: los personajes de la tragedia acaban siempre por destruirse a sí mismos. Junto al anhelo por crear un mundo nuevo, anida la pulsión de muerte. Mi generación se caracteriza por la tendencia a la depresión y a la ansiedad, por la dificultad para establecer vínculos afectivos, por la lucha interna contra los discursos con los que nos bombardean los medios y que a veces confundimos con nuestro propio deseo. Luchamos contra la violencia, pero a menudo la reproducimos, contra nosotros mismos y contra los demás. Críticos del sistema de producción capitalista, nos alienamos en el imperativo de goce perpetuo de la sociedad de consumo, en los discursos de las redes sociales, de la publicidad y la cultura de masas.

Por esto el dispositivo trágico se vuelve tan necesario: nos permite confrontar, no solo al mundo, sino a nosotros mismos y nuestra posición en él, nos permite luchar contra los oráculos que nos habitan. Para tomar plena conciencia de los discursos que nos atraviesan, como a Antígona la maldición de los Labdácidas, los griegos inventaron el teatro de la tragedia: solo ahí podremos realizar el proceso de reconocimiento que sería capaz de liberarnos del impulso destructivo, de purificarnos, a través del convivio, para cambiar el mundo sin destruirnos.

Pertenezco a una generación de activistas que a menudo, por excelentes razones, ponen en segundo término la creación. ¿No es, a final de cuentas, una posición de insostenible privilegio dedicar la vida al arte, cuando hay causas más acuciantes? ¿Cómo crear en semejantes condiciones de violencia y opresión? Tal vez no nos toca a nosotros crear, sino cambiar las condiciones para que, dentro de cien o doscientos años, otros y otras puedan crear.

Mi apuesta es afirmar que es posible convertir el teatro, desde sus medios de producción, en un acto de lucha tan poderoso como el activismo directo y que mucho se perdería si lo consideramos algo secundario. Por el contrario, mucho se ganaría si el teatro se nutriera de la energía del activismo, de su capacidad organizativa, de su heroica oposición a la ley de los hombres. Pienso, por ejemplo, en la enorme tara que representan los impuestos y disposiciones burocráticas para mantener un espacio teatral. ¿Y si, partiendo de la certeza de que tales disposiciones son injustas y que atentan contra el derecho al arte y la cultura, exigiéramos su derogación? Los empresarios han conseguido contratos que les permiten no pagar impuestos, ¿por qué nosotros no? La generación de espacios fuera de la ley que no se limitaran a la discreción de la periferia, que obligaran a cambiar las leyes, sería un enorme logro en la puesta en marcha de esta utopía teatral.

En la ficción escénica podemos jugar a ser héroes trágicos, individuos al mismo tiempo luminosos y destructivos, pero el héroe trágico del momento presente necesita volverse colectivo. Solamente así podremos obligar al gobierno a cambiar las leyes, únicamente así podremos salvar espacios escénicos en peligro de desaparecer, solo así podremos llevar acabo la tendencia correcta.

5. Todo está lleno de dioses

Si en tiempos de agitación política y luchas sociales podemos prescindir del teatro, entonces podríamos prescindir siempre, pues ha probado su insignificancia, su carácter de lujo inesencial.

Hace más de 2000 años los griegos inventaron el teatro de la tragedia, pero es apenas en nuestra época que la tragedia se nos revela en toda su dimensión. Nos acercamos, quizás, al ocaso de nuestra raza, al momento de la destrucción precipitada por la *hybris* no de una familia ni de una nación, sino de la vida en la tierra. Estamos viviendo el retorno de los dioses luego de años de cómoda laicidad. Todos somos agentes responsables de esta dinámica, aunque no la hayamos provocado de manera directa:

Aunque Latour,²¹ inmediatamente, añade que “esto no aplica a todos los humanos, solo a aquellos que nos hacen la guerra sin declarárnosla”, la agencia que nos hace la guerra sin

²¹ Žižek hace referencia a la crítica de Bruno Latour a las acciones humanas que han desencadenado la crisis viral y ecológica.

declarárnosla”, no es tan solo un grupo de gente, sino el sistema socioeconómico global existente, en resumen, el orden global existente en el que todos (la humanidad entera), participamos. Podemos ver ahora el verdadero potencial subversivo de la noción de *ensamblaje*: se nos revela al aplicarla a una constelación que incluye a los humanos, pero puede ser vista desde un punto de vista “inhumano”, de tal manera que los humanos aparecemos como uno más en medio de una variedad de actantes. Recordemos la descripción de Jane Bennet²² de la manera en que se combinan los actantes en un basurero contaminado: cómo, no solamente los humanos, sino también basura podrida, gusanos, insectos, máquinas abandonadas, deshechos químicos, etcétera, cada uno ejecuta su rol (que nunca es puramente pasivo). Hay una auténtica epifanía teórica y ético-política en semejante aproximación.

Cuando los así llamados neomaterialistas como Bennet se oponen a la reducción de la materia a una mezcla pasiva de partes mecánicas, desde luego que no están predicando una anticuada teleología directa, sino una dinámica aleatoria inmanente a la materia: *propiedades emergentes* surgen de encuentros impredecibles entre múltiples tipos de actantes, la agencia de cualquier actante particular se distribuye entre variados y distintos tipos de cuerpos. La agencia se convierte así, en un fenómeno social, donde los límites de la sociabilidad se expanden para incluir a todos los cuerpos materiales que participan en el ensamblaje. Digamos que una población ecológica es un grupo de cuerpos, algunos humanos, otros no, sujetos al daño, definido como una capacidad disminuida de acción. La implicación ética de tal postura es que deberíamos reconocer nuestro entrelazamiento en ensamblajes más amplios: deberíamos volvernos más sensibles a las demandas de estas poblaciones y un reformulado sentido del interés propio nos llama a responder a sus peticiones. La materialidad, concebida usualmente como substancia inerte, debería ser repensada como una plétora de cosas que forman ensamblajes de actores humanos y no humanos (actantes). Los humanos no son sino una fuerza en una red de fuerzas potencialmente ilimitada.²³

²² Žižek ofrece la referencia al pie de página: Jane Bennet, *Vibrant matter*.

²³ Slavoj Žižek, “The appointment in Sammara: a new use for some old jokes”, Facebook, <https://www.facebook.com/groups/Žižekstudies/permalink/10157153307050777/>, 5-7. [Traducción propia]

La revelación de estas demandas emergentes, no solo de los animales cuya explotación ha desencadenado la pandemia, sino de la tierra misma y de la materia inerte, nos pone, nuevamente, en la atmósfera que da origen a la tragedia: todo está lleno de dioses”, señalaba Tales de Mileto²⁴ y la tragedia permanece como el dispositivo más adecuado para enfrentarnos con los dioses.

Pensarnos desde nuestro quehacer escénico como ensamblaje, como una red compleja que incluya a públicos y creadores y que se interrelacione con los numerosos actantes de la era global, es un primer paso para inaugurar un sistema de producción que responda adecuadamente a las demandas de nuestro tiempo. En la medida en que esta respuesta solo se puede dar en el teatro y, de otra manera, se perdería para el mundo, tenemos una enorme responsabilidad para seguir generando, con el espíritu indomeñable de los personajes trágicos, en lucha con las circunstancias más adversas, las condiciones para pararnos en el escenario.

²⁴ Miguel Morey, *Los presocráticos, del Mito al Logos* (Barcelona: Montesinos, 1988).

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es ser contemporáneo?". Ponencia para el curso de Filosofía Teorética. Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2007. <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Centro de Estudios Miguel Enríquez. Archivo Chile. http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf.
- Dubatti, Jorge. "El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis". En *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 2019.
- Lehmann, Hans-Thies. *Tragedia y teatro dramático*. México: Paso de Gato, 2017.
- Lojero, Norma. "El interludio de la obstinación, una limitante para ver al otro" en: *Paul Ricoeur, palabra de liberación*. Coordinado por María Rosa Palazón, México: UNAM, 2005.
- Marx, Karl. *El capital, crítica de la economía política. Libro 1: el proceso de producción de capital*. México: Siglo XXI Editores, 2008.
- Morey, Miguel. "Tales de Mileto" en: *Los presocráticos, del Mito al Logos*. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Pinkler, Leandro. *La tragedia griega*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1989. https://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=654.
- Wilde, Oscar. *The soul of men under socialism*. Project Gutenberg. Última modificación septiembre 26, 2014. <http://www.gutenberg.org/files/1017/1017-h/1017-h.htm>.
- Žižek, Slavoj. *Menos que nada, Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*. Madrid: Akal, 2015.
- _____. *¡Pandemia! El COVID-19 sacude al mundo*. Traducido por So on in spanish. https://drive.google.com/file/d/1kizrkkpecTx_Rc6vked5ojw-yomEkARR/view.
- Žižek Studies. "The appointment in Sammara: a new use for some old jokes". Facebook. <https://www.facebook.com/groups/Žižekstudies/permalink/10157153307050777/>.

Ángel Antonio Trejo García

Ciudad de México, 1996



Actor, escritor y director egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y de la Escuela de Iniciación Artística 4 del INBA. Fundador, junto con Viviana E. García Castro de *Vacantes Teatro*, compañía dedicada a la investigación escénica y reescritura de la tragedia clásica para la generación de propuestas contemporáneas, en la que ha desarrollado los proyectos: a partir de las tragedias de Eurípides, *Hipólito* de Ivonne Camarillo, montaje ganador del primer Concurso de Teatro Alfonso Reyes del Coloquio de Estudiantes de Letras Clásicas; y *Electra*, de su autoría. También ha impartido el taller virtual *Herramientas actorales para la tragedia griega*.

Dramaturgista y productor ejecutivo en la compañía Prología Escénica, en la que ha trabajado en los montajes: como actor, en *Todos los asientos están ocupados* y *Cuidado con esa hacha Eugenio* y como asesor de actuación, en *Tandy* de Angélica Liddell y *Aurym Blues* de Xuan Hergon. Actualmente, produce el proyecto AutoTeatro Feelium, con el montaje *La máquina Hamlet* de Heiner Müller, en la que interpreta a Hamlet. Interpretó a Moritz Stiefel en *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, dirección de Verónica Zurita (temporada Sala Novo, agosto-septiembre 2019). Otros de sus trabajos han sido: *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat* de Peter Weiss, dirección de Hugo Acosta (Teatro Legaria) y *Samantha* de su autoría, dirigida por Ileana Segura. Fue colaborador de la Revista digital Primera Página con artículos sobre teatro, literatura, cine y psicoanálisis.

Actualmente, participa en el IV Encuentro de Estudios Críticos del Teatro de 17 Instituto de Estudios Críticos y en el Seminario de Ética y Artes Escénicas coordinado por la Dra. Norma Lojero, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

El teatro como una pausa infinita

Por Sergio Adrián Tronco

Teatro

ÍNDICE | XI | 228

Quienes no aman con un abandono espontáneo
son frenados por su tristeza y su angustia,
pero también por su incapacidad de superar la temporalidad.
¿No ha llegado ya la hora de declararle la guerra al tiempo,
nuestro enemigo común?

E. M. CIORAN

Estar dormido

Una cosa misma está dentro de nosotros: la vida y la muerte, lo despierto y lo dormido dice Heráclito. Quien está dormido no comprende nada, pero cree comprenderlo todo. El teatro mexicano no vive un sueño, sino una situación: está dormido. Se encuentra en un estado de reposo dentro de este tiempo, desconectado de la gente y de los creadores mexicanos. Dicha detención hace que se olvide lo fundamental de este arte: la presencia, estar despierto; y mientras sigue el correr tan rápido de la vida, el teatro duerme sin saberlo.

La vida exige y es movimiento, no sabemos dónde empieza ni dónde termina, es por eso que es eterno. El mundo humano construido por lo humano es muchas veces catastrófico. Enfrentamos dolor, crisis, angustia, desesperación, emociones que muchas veces son transformadas en situaciones mayores como las guerras que separan al mundo y a las naciones. La naturaleza de nuestro mundo y del tiempo es la desconexión, la individualización, desunión de hombres y mujeres. El teatro es y ha sido uno de los más grandes fenómenos de la comunión. Allí se da el encuentro con los otros y, por ende, con

nuestra realidad. Hace existir el vínculo entre los seres humanos y el eterno movimiento (que muchas veces se simula al tiempo).

Pero hoy en día, el teatro mexicano tiene heridas que debilitan e imposibilitan este espacio de comunión. En los últimos años se ha distanciado de la sociedad, se ha banalizado y sigue ejerciendo prácticas de poder y abuso. Una de sus grandes llagas se encuentra en la formación académica donde el mundo artístico parece estar en una profunda pausa. A lo largo del proceso académico, los artistas aprenden bajo teorías, ideas y ejercicios que violentan su integridad física y emocional. Las instituciones se han olvidado de fomentar la visión y la voz crítica de sus estudiantes, han disociado su parte humana. Parecieran una sola voz que dicta y rige el *movimiento* de la vida.

Es así como la mayoría de los discursos escénicos en nuestro país están vacíos, no logran llegar a la acción, no se logra la comunión con el público, no sucede lo que se esperaría: que el espectador viva la experiencia teatral. Hacemos un teatro que está dormido, vive en una pausa en contra del tiempo y la realidad de este país que finalmente terminan destruyéndolo.

La necesidad de eliminar la pausa

El movimiento de la vida es consecuencia de la condición más simple y compleja del entendimiento humano: el agua, nuestro logos creador. Esta *physis* es condición de transformación: nos atraviesa el agua, su movimiento. “En los mismos ríos ingresamos y no ingresamos, estamos y no estamos”¹. Somos y no somos los mismos dentro de este cauce infinito que no se limita al estado físico de la materia, somos algo más que eso.

Existen tantas acciones físicas que pueden definir y concretar nuestra condición de vida en palabras, teorías o hipótesis. Entrar a la pregunta esencial por el verdadero cauce de la vida nos tomaría una eternidad, desde el comienzo hasta el fin; y esa eternidad, en términos prácticos, resulta no ser nada. Buscar el origen o pensar en la pregunta inicial nos resulta imposible, nuestra condición lógica humana es rebasada por lo que no se puede decir, ¿entonces no se podría vivir? “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”² y habría que callar la boca.

¹ Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación* (México: Siglo XXI, 2015), 36.

² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (España: Alianza, 2002), 242.

¿Qué significa realmente la pausa? La modernidad exige al mundo un ritmo acelerado de la vida. El tiempo es en donde se da la existencia, se organiza la creación humana, sus leyes, necesidades, teorías, fenómenos y discursos. El *movimiento* que nos construye (el logos creador) se asimila mucho a la temporalidad. Los seres humanos somos prisioneros; científicamente no podemos salirnos del tiempo, éste nos aniquila y nos apresura hacia la muerte.

El teatro se diferencia de esta prisa con un elemento fundamental: el acontecer propio de la experiencia. La teatralidad no se concibe en la temporalidad sino en el momento, en la vivencia. La comunión escénica con el público permite la catarsis, el momento extático que permite el reflejo de nosotros mismos: la otredad.

A diferencia de lo pausado –que tiene su relación con la prisión del tiempo–, el teatro existe como un “claro en el bosque”. Detenernos en un espacio intemporal, donde nuestra propia revelación no sería el paso del tiempo sino nosotros en ese mismo tiempo. Ser parte de esta luz en el bosque oscuro para distinguirnos entre lo que hemos creado sería el momento sin tiempo, en él podemos ver y encontrar el sentido de aquel extraño *movimiento* que nos limita y nos expande como seres humanos.

Tristemente, el teatro mexicano se ha construido a partir del cauce indomable del tiempo; a diferencia del *claro* que permite el momento para poder reconocernos y encontrarnos como humanos. Edipo al sacarse los ojos lo comprende todo. Esa acción es consecuencia de su propio entendimiento, la ceguera y necesidad lo hacían padecer. Creía estar despierto cuando en realidad dormía, pero en el momento de la revelación, se puede reconocer y actúa, decide no morir.

El paso del tiempo y su devenir nos arroja aquellos problemas esenciales y contradictorios de los que no nos podemos desasir. El teatro nos permite estar en contacto y diálogo con los otros, ficcionando y poetizando los conflictos, las preguntas y las experiencias humanas que nos atañen a todos. Nos relacionamos con el mundo al mismo tiempo que lo modificamos: en la manera de presentarlo, en la manera de hablar y en la manera de actuar. El teatro es una re-presentación de lo que está oculto paradójicamente visible en nuestra realidad.

Actuamos y vivimos nuestra vida sin necesidad de preguntarla en todo momento. Por lo que todo cambia radicalmente cuando, sin saber cómo ni por qué, nos damos cuenta de que estamos en un lugar distinto del que creíamos ocupar antes. Podemos habitarlos de una manera diferente, caminamos en paralelo con nuestra finitud.

Le damos un peso diferente a las palabras, sentimos el cuerpo y la carne: no podemos deshacernos de nosotros mismos y, al igual que Sísifo, sobrevivimos.

El día de hoy vivimos una tragedia en el mundo. La gente ha paralizado sus actividades porque el tiempo está corriendo extremadamente rápido, la muerte encuentra a miles de personas. Y en la cima de la desesperación y el abandono, el ser humano puede ver(se). No queda pausado, puede darse cuenta de su catástrofe, de su abandono, de la muerte que él mismo ha propiciado. Ese momento del reconocimiento permite que pueda crecer y seguir adelante. La experiencia, el fenómeno que vive, permite conectar a las personas, hacerlas una sola comunidad –al igual que el teatro–. No es una pausa, es una toma consciente de libertad y verdad: es despertar.

Creíamos estar sanos en un mundo enfermo y es ante la detención que miramos profundamente nuestras llagas. Así como en estos momentos el mundo decide parar, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la nación está cerrada o en una toma que no tiene fin. Un objetivo de cualquier acción en el mundo es formativo; en los espacios educativos y pedagógicos se aprende a habitar el mundo, se pregunta y se expande nuestro lenguaje. Y es esta facultad, la madre de todas las facultades (donde se engendra el logos y la pregunta, la facultad que nombran primero en las asambleas de Rectoría, la que comparte espacio con la majestuosa Biblioteca Central), la que hoy mantiene sus puertas cerradas.

Una de las licenciaturas que se imparten en la Facultad de Filosofía y Letras, es la de Literatura Dramática y Teatro. Ahí se forman y desarrollan artistas que piensan y actúan dentro de una modernidad cambiante, líquida e instantánea. El quehacer del teatro, ya sea en esta o en cualquier institución del mundo, requiere de un gran compromiso humano. No solo por estar dentro de una facultad de humanidades se cumple con este objetivo, es propio de la formación en artes, la indagación, el conflicto y el trabajo con el propio cuerpo y la mente de cada una de las personas que se forman ahí.

La violencia hoy en día es lo que tiene ensangrentada nuestra tierra, tiene a madres y a padres buscando en las calles, tiene miles de migrantes desaparecidos. Nuestro territorio está controlado por el implacable paso del narcotráfico en donde la carencia económica y moral es la peor pesadilla. Hemos sido testigos de cambios sociales e ideológicos que permiten visualizar el menosprecio de la importancia de la mujer en todo el mundo. Violencia

que se transforma en pensamiento homicida y patriarcal; vivimos en un país donde las mujeres son las más vulnerables ante el peso autoritario de la historia. ¿Y la comunión humana con los otros? ¿Y el teatro? Se ha desdibujado esa posibilidad de vida y la lucha poética para vivir y sobrevivir las violencias del mundo que nos atraviesan.

La Facultad de Filosofía y Letras el día de hoy está tomada por mujeres estudiantes organizadas en lucha, que han decidido poner su cuerpo y su voz para encarar el problema de la invisibilización y la violencia. Se han reunido, han dialogado, han actuado, han estado juntas en una colectividad, en una sola voz. No tienen rostro, no tienen líder, es un mismo *movimiento* (aquel que no tiene inicio ni fin) lo que da cabida a la esperanza: es resistencia, sororidad, hermandad, resiliencia, amor. Este movimiento apunta a despertar.

En la formación teatral de diversas escuelas artísticas ha sido olvidado el concepto esencial de la ética que permite el encuentro con el otro. ¿Existe escucha en la educación escénica? ¿Se logra una polifonía de voces para poder realizar una puesta en escena colectiva? ¿O es tan solo el método clásico, el ambicioso director o dramaturgo el que impone su visión entre tantas? ¿Qué pasa con el trabajo del cuerpo entre la misoginia y abuso de poder de los profesores ante sus alumnos?

El trabajo escénico es un salto arriesgado al poner, moldear y dejar el cuerpo del actor/actriz dentro de cada una de las convenciones y discursos propuestos por la dirección, la producción y el texto. ¿Cuál es y hasta dónde llega la vulnerabilidad de los intérpretes? El teatro es mucho más que trazos y movimientos físicos y auditivos, también es la entrega de los unos por los otros. Es la transparencia del alma y de los pensamientos en donde nos construimos cada uno de nosotros, la forma en que sobrevivimos a este mundo.

Parte de la débil estructura escénica también la componen las convocatorias, estímulos, becas, producciones, programaciones, festivales, entre otras actividades artísticas que tienen lugar en nuestro país. Nos han enseñado y han ejercido sobre nosotros una violencia institucional implacable (desde el Estado mexicano) donde “el artista no puede vivir del arte”. Así mismo, no se cuenta con un sistema de producción sólido y autogestivo. Se practica un teatro en masa sin la necesidad de formación escénica a través de parámetros establecidos que proporcionen solidez y fuerza a cualquier montaje independiente, autónomo o universitario.

El teatro que permite la conexión y reconocimiento de nuestra realidad es despertar. La formación escénica que brinda herramientas críticas, objetivas, que propicia la generación de conocimiento, reflexión, ética, solidaridad, reunión y encuentro: es despertar. Pero hoy el teatro se ha pausado, no cuenta con la solidez ni la fuerza para ser una posibilidad de cambio, de renovación y vida en este país. El tiempo nos aprisiona rumbo a una industria cultural que nos aleja de la verdad que cada artista podría configurar en su discurso mediante el trabajo honesto y humano.

Las escuelas teatrales parecen haber olvidado el peso de ver y verse en el otro a pesar de que enseñan teatro. En esta modernidad instantánea, donde la naturaleza de las cosas es un estado sumamente acelerado, se ha reducido la presencia y el acercamiento con los otros. Se rumora, con cierta voz de verdad, que los teatreros hacen teatro para ellos mismos. Que las producciones escénicas son parte de una élite y una sublimación de lo que los artistas pueden “transformar” de nuestra realidad. En muchas obras de teatro universitario o independiente se olvida el sentido y se desdibuja el objetivo por el cual fue concebida. ¿Por qué es importante mostrar una obra en estos momentos? ¿Qué más existe, además de los productos viciosos que muchas veces únicamente desean exhibirse? La comunión y el teatro quedan desdibujados, no hay una posible conexión con el público, todo pasa insustancialmente.

Los actos de presión y abuso por parte de los docentes y reglamentos institucionales van creando discursos falsos y vacíos que abandonan el sentido humano. Hoy en día muchas escuelas de teatro mantienen la postura que bajo la violencia física y emocional se puede lograr la verdadera enseñanza de la interpretación. Estas prácticas se justifican mediante discursos subjetivos que retoman lo difícil que es el arte, la ficción, la creación y la belleza. Bajo esta sombra es como nos hemos formado muchas generaciones de artistas que no logramos encontrar esa sensible voz de la poesía en medio de la tempestad.

Dentro del teatro mexicano no existe colectividad porque se ha desdibujado el encuentro. El arte se vacía, no tiene un objetivo por el cual realizarse. Este es el molde de la modernidad, vaciar de sentido, olvidarse del valor y de lo humano, conceptualizar la estética, reunirnos por videochat, aprenderse las tablas y las fórmulas de matemáticas, de actuación. El mundo que hemos creado nos exige el vacío. ¿Realmente para quién estamos haciendo teatro? Para nadie, ni para nosotros mismos, porque no nos llena, porque lo hemos hecho aparte, lejos de toda unidad.

¿Cómo nos hacemos presentes? ¿Cuál debería ser la condición de nuestra voz para que pueda ser escuchada por la comunidad artística de nuestro país? Hablar a través del teatro es una herramienta sumamente poderosa que permite la experiencia y sensación de vida. No solo en lo conceptual, en el teatro reímos, lloramos, nos enamoramos, tenemos miedo y expectativa, escuchamos, vemos, sentimos y pensamos todo aquello que el pacto ficcional ha decidido comunicarnos y hacernos vivir. Hacer teatro significa coexistir, no pensar la vida sino vivirla.

El día de hoy no podemos afirmar que la violencia dentro de la formación académica ha sido atendida y erradicada. La toma de las estudiantes organizadas de la Facultad de Filosofía y Letras es parte del reconocimiento de lo que se vive dentro de las aulas, entre ellas las de teatro. El día de hoy no existe la prevención, solución y reflexión ante la violencia de género. Se ha vuelto institucional y burocrático el sistema de acompañamiento y denuncia. Se ha vuelto tan compleja la solución que se mira casi imposible. Esto también es reflejo de nuestro sistema de formación teatral que cuenta con los mismos esquemas, los mismos problemas y las mismas ineficaces soluciones.

Parar una facultad entera con más de ocho mil alumnos activos es, entre otras cosas, un acto de amor. Es una promesa de reunión y de esperanza. La resistencia es el acto más poderoso de la fe. Ellas están sentadas en las aulas y en los pasillos. Han cerrado puertas y ventanas, han decorado las paredes, pizarrones y espejos. Cada acción y decisión que se efectúa dentro de la toma es parte de la mismidad del lenguaje. El deseo y el principio por el que se lucha es únicamente humano, por eso la fuerza del *movimiento*.

La toma de la facultad, el aislamiento de la sociedad ante la pandemia o el teatro mismo, son oportunidades de esa posibilidad de reconocimiento. Se puede convocar a la unidad para poder despertar. La toma es un acto simbólico y combativo que replantea nuestra realidad. Es poder despertar y darnos cuenta de nosotros mismos de manera crítica y reflexiva. Son movimientos que cambian la política, la sociedad y la historia. La toma es un movimiento humano constante, sin pausas, sin tiempo. Si silenciáramos y no usáramos esta contingencia para reconocer nuestras fallas y oportunidades nos traicionaríamos, daríamos la espalda a lo que está quebrado en nuestro país, en nuestra comunidad y en nuestro teatro. Pero hablar, pensar y accionar desde la toma, desde la pandemia o desde el teatro es darnos oportunidad de hablar desde un lugar honesto.

Asimismo, las artes escénicas han experimentado, buscado y configurado diferentes códigos y representaciones de la voz que se ha visto limitada y callada a lo largo del tiempo. El #MeTooTeatro Mexicano en conjunto con las diferentes instalaciones y piezas performáticas (ejemplo: el tendadero de denuncias, marchas y movilizaciones feministas, las intervenciones de las Monas Sandungueras) han abierto la visión y han levantado la voz para terminar con las prácticas que dañan irreparablemente a las artistas. Muchas veces a través del anonimato se ha denunciado el acoso, la violencia física, verbal y emocional que existe en los escenarios mexicanos, pero tristemente se ha menospreciado.

El arte es parte de un movimiento social que habla diversos lenguajes, es así como construye sus discursos a través del trabajo de las múltiples voces. “Este cosmos, uno mismo para todos”³ es un espacio de experimentación donde el anonimato no debería ser ignorado. Si se oculta el nombre y el rostro es porque vivimos y nos hemos desarrollado dentro de un sistema fallido y corrupto para la protección y denuncia. Además, se siguen permitiendo y solapando prácticas violentas dentro de la comunidad docente, técnica y estudiantil teatral.

Análogamente, nos colocamos dentro de una colectividad que no tiene rostro ni tiene líder. Es un solo movimiento que denuncia con peso y fuerza lo que está sucediendo, la denuncia utiliza los cuerpos, la voz, le presencia. Se eliminan las particularidades y se logra una voz impersonal que habla por una colectividad que no tiene fin. “Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía. El violador eres tú”, fragmento del performance participativo del colectivo feminista chileno Las Tesis, que se convirtió en una voz de denuncia universal. Cuando las mujeres del mundo se reúnen, salen a la calle, paran el tráfico, desvisten y pintan sus cuerpos, enmascaran sus rostros, cantan y bailan este himno, todo se detiene. Ninguno de los espectadores puede negar ni suprimir lo que escucha, lo que vive y lo que siente. Se logra trastocar, transformar y reivindicar la lucha feminista en tiempos sumamente violentos. Allí, donde se cree que todo está perdido, nace la esperanza de cambio y de vida. Es a través de la experiencia del acontecimiento en donde radica la posibilidad de cambio y transformación del mundo en el que vivimos.

Esa voz, que al mismo tiempo son millones, es el rugido potente del teatro que permite ver(nos) y transformar(nos). No se

³ Mondolfo, *Heráclito*, 34.

requiere mostrar la violencia o representar dolor, ni siquiera sería necesario cubrirse el rostro ya que es la misma colectividad la que construye una fuerza inimaginable. El día de hoy ese canto chileno es conocido y encarnado en el mundo entero. Estas propuestas transgreden el orden social y emocional de las personas. Que una mujer externa al teatro y a las artes pueda ser parte de esa pieza performática deja en claro el encuentro de su propia individualidad con la resistencia honesta, crítica y reflexiva de un colectivo que ha decidido accionar en contra de males que la atañen.

La Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM lleva más de cinco meses en resistencia por un problema ético, político y social que había sido callado, además de haber cobrado innumerables daños emocionales y psicológicos a lo largo de su encubrimiento. El movimiento organizado de la facultad ha roto el tiempo y ha exigido lo que nos permite repensar nuestra sociedad. Las mujeres organizadas, entre ellas de teatro, están abriendo la luz dentro del bosque oscuro. El camino se ha enturbiado por el paso inconsciente de los años, de las políticas y normas que dividen a la sociedad de las artes –y principalmente de lo humano–.

El ritmo de la vida corre sin que nos demos cuenta. Todo pasa hasta que algo más fuerte que nosotros (pero que está dentro de nosotros) nos rebasa y decidimos parar (en la mayoría de los casos se realiza para no morir ante tal movimiento). Nosotros avanzamos en este mundo bajo preguntas que no tienen posible solución, entonces ¿se debería preguntar? Lo mismo compete a luchar, a creer, a rezar y a amar. No existe en el mundo un objetivo claro de las cosas. De ahí que los símbolos y la poesía sean el sustento de nuestro caminar, que no nos detengamos ni ante la pregunta de la muerte.

Pareciera que no es fundamental el problema de las prácticas antiéticas dentro de la formación y creación artística, pero debe concebirse como la base del pensamiento y de la construcción del futuro. Es una torre de Babel que no permite alcanzar la unidad y nos encadena al depender eternamente de los dioses. ¿En dónde queda la importancia del teatro mexicano en la contemporaneidad?

Este país está lleno de oportunidades. Son más los caminos de experimentación y formación de nuevas ideologías que congregan a la sociedad para invitarla a la comunión y encuentro con ella misma. Los movimientos, estallidos y emergencias sociales son ese quiebre, ese tiempo que se queda detenido para ver(nos). Es el “claro en el bosque” lo que permite reconocernos ante lo que verdaderamente somos nosotros.

Es verdad que nadie puede enseñar a un artista a ser artista. No se puede enseñar a actuar sino a vivir, a escuchar y a arriesgarse ante el impulso, la verdad y la carne, pero ¿cuál es el límite del cuerpo? ¿Cuál es el límite de la mente, de las emociones y de la ética para lograr un trabajo honesto y transgresor? El artista es el único dueño y conocedor de su propia mente y cuerpo, se experimenta una vulnerabilidad que conlleva mucho riesgo. ¿Hasta dónde exigir(se)?

Durante este proceso de introspección y trabajo, las personas que deciden poner su vida y esencia en el teatro, corren el mayor riesgo. Se trabaja con la historia personal y emocional, desde quien escribe una obra dramática, dirige un discurso escénico o interpreta un personaje. Ante esto, actualmente no existe en las escuelas de formación una consciencia y reflexión que genere y propicie una voz propia y autónoma del creador, que proteja su identidad física y mental. Todo se basa en el dictamen de la persona profesional que tenga “más conocimientos o más premios”, allí parece estar el verdadero conocimiento. Es muy fácil confundir la exigencia que conlleva un arte presencial –como el teatro– con el abuso y la violencia que se puede generar en un círculo vicioso donde todo es subjetivo.

Es precisamente por ello que México carga con una historia de encubrimientos y prácticas dolosas que han puesto en riesgo la vida y el espíritu de quienes se dedican a este arte. En las instituciones artísticas no hay comisiones de reflexión ética, equidad de género o derechos humanos. No se habla ni se visibiliza el límite de hasta dónde se puede llegar, dónde sí y dónde no. Tampoco se conocen ni se distinguen las problemáticas derivadas del orden moral y ético de los procesos escénicos. No hay espacios de formación y denuncia acerca del uso y abuso del cuerpo de las actrices y actores. Parecería que nada de esto sucede en la formación teatral pues la intención de abordar estas problemáticas es actualmente inexistente.

Las escuelas no brindan la importancia de generar lazos y redes de colaboración para el cuidado de los estudiantes, docentes, académicos y técnicos escénicos. De la misma manera, todavía no contamos con un pensamiento crítico de nuestra situación actual. Se siguen montando obras de violadores, siguen dirigiendo personas misóginas, sigue la parte técnica y administrativa sin una repartición justa de trabajos para equilibrar el quehacer de hombres y mujeres. ¿Dónde están las nuevas aperturas para la comunidad transgénero? ¿Por qué sigue existiendo acoso y abuso físico en los procesos

creativos si estamos dentro de una comunidad humanista? Las instituciones educativas no se han preocupado por abrir un espacio en donde se atienda, se juzgue y se reflexionen este tipo de prácticas. Se ha normalizado y permitido la violencia como parte del proceso de desarrollo escénico.

¿Para qué montar y exhibir obras de autores que son agresores, qué discurso quiero comunicar? ¿Por qué realizar una obra con procesos violentos donde las y los intérpretes ponen en riesgo su bienestar? ¿Cuáles son los parámetros de los festivales y concursos respecto a la reflexión, ideología y discurso de las propuestas? ¿Dónde está la red que permite el encuentro, diálogo y creación escénica de las escuelas nacionales de teatro? Los miembros de la comunidad artística se han distanciado entre ellos mismos y, al mismo tiempo, del público y de la realidad. Se están formando profesionistas sin solidez educativa que permita la autonomía, la seguridad y el bienestar de cada uno de las y los creativos escénicos.

La carrera de Literatura Dramática y Teatro cuenta con la especialización en teatrología, que parte del análisis e investigación de los procesos escénicos para generar conocimiento, pero dicha herramienta es insuficiente, debería ser una base sólida en todas y todos los creadores y no solo en unos cuantos. Se tiene la creencia de que el teatro “solo debe de vivirse, no pensarse” y esta ideología da frutos claros al hacerse un teatro “solo para teatreros”. No hay un asomo a la realidad, no hay una reflexión de las problemáticas reales que vivimos en el mundo. Lo que tenemos hoy en día en el teatro es una romantización, una sátira, una comedia superficial de la vida moderna.

Ante estos problemas no se ha dicho nada al respecto, al contrario, se ha construido un concepto cultural y social donde “así debe ser el teatro”. ¿Quién impone la norma? El arte está en constante cambio, apertura y transformación, pero las estructuras formativas y culturales del país no han incentivado estos procesos. Hay diversas actividades y ejercicios que incentivan la erradicación de la violencia dentro del arte, pero todavía no existen foros permanentes, módulos, ni leyes universitarias, no hay comisiones, asambleas, grupos que constantemente estén reforzando la erradicación de prácticas anti-éticas. Las escuelas siguen enseñando a través de la imposición sin escuchar a la comunidad educativa.

Más allá de las organizaciones y unidades para atender la violencia generalizada de la universidad o del país, las escuelas de formación artística deberían contar con una sólida estructura

pedagógica en la que se pueda incentivar y promover la visibilización y solución de dichos problemas. En un país lleno de dolor, el teatro sirve como lenguaje infinito para poder reconocer y erradicar la violencia, y plantear diferentes escenarios de vida y esperanza. Por ello es indispensable distinguir desde un inicio dichos conflictos, de lo contrario, la sociedad mexicana recibirá discursos vacíos en las obras teatrales debido a la carencia.

Enseñar y formar artistas en un espacio donde se pierden las fronteras entre bienestar y malestar genera una sociedad artística enferma. Las prácticas límite que realizan los estudiantes con una intensa condición física, el desnudo y la transgresión emocional son ejemplos de máxima vulnerabilidad que, sin un accionar ético ni profesional, puede causar daños irreparables. ¿Hasta dónde tiene que llegar la comunidad artística para emitir la denuncia? La frontera vuelve a desdibujarse por el equivocado argumento de la subjetividad en el arte y en sus autores y representantes. Lamentablemente se va perdiendo la escucha de los otros, la unión y la fraternidad ante esta realidad tan implacable y voraz que nos consume y nos moldea sin postura ni autonomía.

Como seres humanos, lábiles y finitos tenemos que darnos cuenta de que es inmanente a nuestra condición el encuentro con el conflicto. ¿Nos han enseñado cómo representar la violencia en el escenario? ¿Se debería mostrar? No podemos evitar o negar lo que nos sucede, las preguntas originarias, la angustia por el sentido, la melancolía ante el amor o la vida, la desesperación, el insomnio, el dolor emocional y carnal debido a los otros. No podemos negarlo porque eso sería negarnos, pero ¿en dónde debe estar hoy en día la presentación de ese dolor y violencia que se muestra en el escenario? ¿Cómo se debería representar la violación, el maltrato físico, el secuestro, la migración, y el abuso emocional que se encuentra en muchas piezas dramáticas? Dialogar y reflexionar sobre estas preguntas debería ser parte del esquema de formación ya que es justo a partir de estas necesidades y exigencias de la escena donde se pierde el límite personal que termina por afectar la integridad de las y los artistas.

La violencia hoy está dicha sin ningún tipo de postura ni mensaje. Se ha banalizado su presentación: desde los noticieros hasta el arte. No existen las instancias correspondientes, ni el plan de estudios, ni la objetividad que permita colocar la ética y la unidad en el primer plano de la creación. Generar preguntas es fundamental, es el camino más concreto hacia la honestidad personal. Debatir, criticar y dialogar las enseñanzas históricas dentro de la

pedagogía artística debería ser la punta de lanza de cualquier creador. Es necesario propiciar la coexistencia de los discursos artísticos con las situaciones sociales que se viven respecto a cada época y territorio. El arte es un lenguaje personal de lucha y resistencia ante nuestros propios gritos de desesperación, debería tener ganada la importancia y apoyo que merece tan ardua y desoladora encomienda.

Generar contenidos con un profundo impacto social implica un trabajo activo y reflexivo en todo momento.

Yo soy ese otro que puede evaluar sus acciones y, estimando buenos fines de algunas de ellas, es capaz de evaluarse a sí mismo, de estimarse bueno.⁴

Si no se apuesta por una formación integral, emocional y colectiva en las instituciones artísticas, ¿qué nos espera a lo largo de esta tragedia que vive el país? ¿Nuestro sistema de educación nos forma para callar, encubrir y propiciar una moral que nos priva de nuestro propio sentir y pensar? La vida universitaria debería tener el objetivo de propiciar, reflexionar y actuar contra todo tipo de violencia. El arte es una de las actividades que más vulneran al ser humano, por eso, resguardar el valor y esencia de cada individuo debe ser fundamental.

El teatro en nuestro país vive dormido. Se sabe que si mejorara el sistema educativo nacional tendríamos un país con mayores oportunidades, una mejor calidad de vida, un país sobresaliente. Podemos hacer la misma exigencia respecto a la formación escénica y artística de nuestro país. Hoy en día el teatro avanza sin la fuerza ni presencia que México necesita para crecer. Camina desarticulado, ciego, sin un discurso que compartir, sin voz auténtica y autónoma, sin experimentación ni encuentro con los otros, como nuestra realidad (que finamente acaba siendo el teatro mismo).

¿Después qué nos espera?

Después de la contingencia, de la emergencia, de la toma de la facultad, del respiro y reconocimiento, ¿se volverá a la normalidad? ¿Qué es la normalidad? Mejor dicho, la cotidianidad. ¿Cómo es volver a las mismas prácticas antiguas después de haber visto el horror? Toda pregunta y toda filosofía se ejerce con la esperanza de

⁴ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro* (México: Siglo XXI, 2006), 187.

develar caminos, de trazar posibilidades, de reemplazar conceptos viejos por otros nuevos y de iluminar nuestra vida dentro de un mundo de sombras. Cada interrogante lleva consigo un peso vacío que nos rodea y nos permite experimentar la vida de una manera diferente.

El paso del tiempo a través de nosotros es un camino de transformación del mundo, es por eso que, todo lo que nos sucede es parte de la reconfiguración constante de la vida. No podemos volver a la cotidianidad porque todo es parte de esta. Estamos cruzando momentos que nos piden detenernos y mirarnos desde otro lado. La “normalidad” no existe, nos transformamos como el agua, el movimiento eterno que nos supera y nos rebasa.

Ante la contingencia hay dos opciones: dejarse morir o cambiar el rumbo. Es oportunidad de despertar ante estructuras y teorías que han caducado y que se siguen impartiendo respecto a lo que debería ser un artista y cómo debe formarse. La emergencia nos permite conectar con el sentido más humano y emitir un cambio para evitar dicha situación.

Dentro de la comunidad artística, la posibilidad de realizar y pensar actividades colaborativas de resiliencia se ha desvanecido. Los grupos y colectivos teatrales no están en las calles, ni en plazas, escuelas o instituciones. No se siente la energía de una red de artistas dispuesta a luchar y desarrollar propuestas creativas para brindar otras vías de solución. Hay una desconexión social impuesta por una barrera que se ha erigido a lo largo de estos años en las escuelas de formación. No hay discursos autónomos que pregonar, no se escucha la voz de las nuevas generaciones, no hay teatro de resistencia, ya no se escriben manifiestos. Las y los artistas están angustiados por crear productos artísticos que quepan dentro de convocatorias o estímulos fiscales; es así como el fuego interno y las prácticas violentas guardadas en sus cuerpos y mentes se silencian.

Se sigue haciendo teatro con prácticas violentas. Se instituye la indicación durante la creación escénica de “morirse en el intento”; y nos preguntamos: ¿vale la pena exigirse ese riesgo? ¿Hasta dónde tiene que llegar la salud y el bienestar de las y los artistas para lograr sus metas y objetivos? ¿Para quién o para qué se está creando? ¿Cuál es el discurso, el objetivo, el sentido de mi proyecto artístico?

Y la situación alarmante es que no se plantean dichas preguntas, no se distingue con claridad cuándo es violencia y cuándo exigencia: la formación escénica se ha constituido bajo el poder, el abuso y el silencio. Esto ha sido parte de nuestra cotidianidad,

la realidad nos ha sobrepasado. ¿Por qué no se realizan más creaciones colectivas, poesía en armas, más cuestionamientos a los libros, a los docentes, alumnos, técnicos, coordinadores, directores, productores? ¿Por qué no nos enseñan a pensar? En el conocimiento y la razón está la verdadera revolución. La creación teatral debe ser autogestiva, ideológica, política, emocional y vivencial. El teatro debe sacudirnos y ser parte de un despertar social y personal. La invisibilización de la violencia dentro del teatro afecta su capacidad de desarrollar y completar las propuestas creativas que son propias del arte.

El teatro es una colectividad y un impulso constante de arriesgarse. Se debe fortalecer la intensidad para actuar, generar experiencias, voces, ideas, discursos, preguntas, caminos, diálogos, éxtasis, infinitos movimientos que permitan el reconocimiento y el cambio. Hasta que la muerte llegue es imposible detener el flujo de pensamiento, deseos y acciones. Ante la adversidad surge como esperanza la promesa de volver a reunirnos, de compartir y de estar juntos, de nuevo, la unidad. Más allá de coincidir y generar espacios para el encuentro físico, deberíamos prometernos estar juntos en lo que se ha callado por mucho tiempo y nos mantiene en el dolor. Estar unidos para preguntar, accionar y reconocer aquello de lo que carecemos y que nos ha dividido. Desconocer un mundo y una sociedad enferma donde la verdad no está dicha si no es ejercida.

¿Cómo es que nuestro dolor se ha convertido en incompreensión? ¿Cuáles son las utopías que el teatro debe sembrar en México? ¿Se puede realizar, se puede representar? Ante todo nos quedamos sin respuesta, pero no por eso debemos proceder a la paralización. Hay momentos lúcidos en los que nos encontramos con el posible cambio, porque no hay cosa imposible en la construcción humana que sobrepase a la humanidad. Seguirá entonces abierta la esperanza de un trabajo común y solidario que permita la oportunidad de ganarle al tiempo. Se reforzará la lucha y la resistencia en los corazones que pronto permitan un encuentro honesto y verdadero con los otros. ¿Hay un objetivo real de todas las acciones del ser humano? ¿Existe un para qué? Porque mientras no se visualice la respuesta queda pendiente la posibilidad de arriesgarlo todo por única vez en la vida y ser parte de ese *movimiento* eterno. Y así transformarnos.

¿El teatro podrá salir de esta pausa infinita? ¿Podrá ganarle al tiempo y, como dice Cioran, amar con un abandono espontáneo esta realidad? ¿Podremos dejar de minimizar el dolor y el esfuerzo de nuestros artistas? Cuidemos que el teatro sea un consumo crítico.

Necesitamos despertar para generar comunión con el público deseoso de vivir. Nos envolverá en ese infinito *movimiento* que nos brindará valor y sentido en las inasibles e interminables preguntas que nos conforman.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cioran, E. M. *En las cimas de la desesperación*. México: Tusquets, 2009.
- Heidegger, Martin. *Experiencias del pensar*. España: Abada. 2014.
- Mondolfo, Rodolfo. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI, 2015.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006.
- San Agustín. *Confesiones*. España: Alianza, 2015.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. España: Alianza, 2002.
- Zambrano, María. *Claros de bosque*. España: Cátedra, 2011.

Sergio Adrián Tronco

Ciudad de México, 1995



Licenciado en Comunicación y Medios Digitales por el ITESM CCM con estudios en la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro por la FFyL, UNAM y estudios de Movilidad en la licenciatura de Teatro por la Universidad Mayor, Chile. Autor de poesía y teatro, así como de textos reflexivos en relación con la literatura, teatro, cine y filosofía. Entre sus temas principales destacan: la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, la poética teatral y corporal, la ética y las artes escénicas, las desapariciones en consecuencia de la violencia social mexicana y las transformaciones de las poéticas contemporáneas en diálogo con las protestas y levantamientos sociales en América Latina.

Es parte de dos seminarios de investigación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, UNAM. Ha participado como actor en montajes bajo la dirección de Julio César Luna, David Jiménez Sánchez y Alberto Lomnitz. Ha producido diez cortometrajes y dos documentales de su autoría. Escribió, dirigió y presentó tres montajes escénicos con la compañía de teatro del Tec CCM. Formó parte de la logística y producción del II Festival Internacional de Teatro Clásico y el Coloquio de adaptación dramática, FFyL.

Durante sus estudios en Chile participó como actor en el Festival Teatral Pasacalle organizado por la Red de Estudiantes de Teatro Chile. También fue parte de lxs estudiantes organizadxs del CLDyT durante la toma de la Facultad en el movimiento estudiantil de septiembre de 2018 UNAM, lo que lo llevó a desarrollar un monólogo que tuvo presentaciones en el Teatro Carlos Lazo. Actualmente es parte del colectivo escénico "Teatro sin azúcar", en colaboración con Fernanda Flores.

¿Y por qué no se le envía a un teatro para salvarle la vida?

–Sobre el arte de fundar Teatros como territorios autónomos–

Por Alberto Villarreal
Teatro

Vendrán y pasarán años, engaños y desengaños, antes de que las personas vuelvan a sentarse en un teatro sin sentir la presencia de otro como un riesgo de contagio. El orgullo teatral de la proximidad entre los extraños ha sido prohibido. Pasado el claustro de nuestro presente, cuando los teatros sean tolerados de nuevo –una vez más, somos foco de “malos humores”– ¿Cómo vamos a llamar de regreso al público? ¿Usaremos los mismos viejos ofrecimientos de diversión, arte y reflexión como si nada hubiera pasado? ¿Como si no hubiéramos sido desterrados por meses del mundo sin mayores consecuencias? ¿Como si las pantallas, en sus asépticos e inmunes bites, no nos hubieran denostado como a un prescindible espectáculo sobre la inmundicia de la carne?¹ ¿Qué nueva vitalidad ofreceremos pasado el paso doble de la muerte? ¿Qué encarnaremos en los escenarios para los que han sido conmovidos por el aislamiento, por el miedo y la pérdida? La vida no será la misma, el Teatro no puede serlo.

Desde el nocturno presente de nuestro ocultamiento teatral, algunas vigiliias de palabras.

...

Cuando alguien reconoce estar exhausto de la traición y burla del mundo. ¿A dónde se le envía? Los laicos al psicoanalista, los creyentes al culto de moda y los cínicos a una aplicación gratuita de

¹ Condena revival de la inquisición virreinal. La tecnología, no se olvide, es siempre copia, nunca original.

corrección política ¿Por qué nadie lo envía a un teatro? Porque nunca han sido salvados por alguno y por ello no darían su vida por ninguno. Así de recíprocos son los lazos de la vitalidad. Las arquitecturas construidas para ellos se han fundido de dar funcionarias funciones y se han vuelto archiveros marcados con placas de lobby; o han sido derrumbados o vendidos a comunidades con más poder de multiplicar panes y creyentes. Hay momentos –años o décadas– en que lo más urgente de todos los actos teatrales, es la creación y fundación de Teatros. Clavarlos con la imprudencia lúcida con que se asolea un desierto o se vaporiza una selva en medio de una ciudad, siempre deseosa de más pantallas de series rápidas. A consecuencia de la ceguera inevitable del plegar el cuello hacia los ombligos, los actuales oficiantes teatrales olvidan la imperante necesidad de fundar Teatros², de otorgarles verdaderos temperamentos e identidades dignas de los trabajos del sudor, la humanidad y la sangre que los sustentan y vivifican. Rebajados a simples máquinas públicas para imprimir obras, pasan desapercibidos – aunque se construyan en el paso mismo de los asalariados descansos– para la mayoría de los habitantes comunes; condenando a los teatros al “sube y baja” y al más común “baja y baja” de la doble moral y del triple mortal del mercado.

Argumentar la inexistencia de teatros fundados puede parecer “culturalmente amarillista” para quien pasa de vez en cuando frente a las marquesinas con nombres reconocibles de series televisivas o con los logos de los subsidios estrella de la cultura nacional, pero nuestra falta de verdaderos Teatros se evidencia sencillamente en que nadie envía a un edificio teatral a una persona para salvarle la vida y ésta es la razón primera y única para fundar un Teatro, burlar brevemente a la muerte con los territorios y espejismos lúdicos de la vitalidad.

...

Se dice que el blues nació en un cruce de caminos y con un pacto. En otro cruce, lo trágico mató al padre y vertió con su brillante sangre un pacto hacia una descendencia inagotable de textos trágicos. El origen de todo Teatro está en una intersección y en un pacto. Recordemos, como doble punto de fuga, dos épocas maestras de cruce y pacto teatral. Épocas donde se evidenció a la realidad

² De igual forma que un edificio teatral que no ha sido fundado no es propicio para el teatro, cualquier cuarto, calle o baldío que ha sido fundado es el más propicio para el teatro.

como superficie colérica y movediza, edades únicas en las fuerzas de generación y eliminación necesarias para la fundación de Teatros; épocas guías y maestras nuestras para los presentes y próximos tiempos.

Primero: el barroco español, en península y virreinos. Máximo resplandor chapado de madurez en teatro e idioma. Frente a él, los globalizados posmodernos somos enanos de Velázquez. Un cruce violento: la sospecha ya avinagrada en certeza de que no se cumplirá el viejo pacto. El Dios medieval no concedió el Apocalipsis, se deberá continuar en la carne y en un alma que no se salvará. Habrá que hundirse en la profanidad obesa de la Historia; ese bufo auto sacramental sobre la Necedad. La esperanza al luto y el ingenio a los arquitectónicos juegos. Surgen entonces –no solo en espacio, sino en pensamiento– laberintos, jardines, gabinetes de maravillas, autómatas y su más lacónica síntesis: Teatros. El cruce: un gran funeral al espíritu contra la parodia laica de los vacuos tartamudeos de la razón. El pacto: perdida la dolorosa resurrección de la lacrimosa pasión, sea entonces la natividad del vulgo riendo en el corral.³ Calderón y Sor Juana Inés de la Cruz elevarán tanto a divino y sin narcicismo su arte, que harán ver a Lope y a Juan Ruíz como infantes. Aunque infantes prodigio, que nos harán ver a sus descendientes de los siguientes siglos como perritos de nobleza pintados por Goya.⁴ Sagrado y profano fue el reinado del teatro y sus dobles; metáfora máxima de nuestras carnes, vivas solo como mundanos vestuarios de actores, pero vendrá el declive del imperio y la venganza de la fría razón, ahorcando al negro barroco entre ilustrados talcos en pelucas y olanes. Viento propicio para sajones y protestantes; malo para peninsulares y americanos que solo creamos y matamos con la sangre caliente. Tras aquella caída de la lengua española y de su teatro, no quedará si quiera un infierno o pluma de demonio a quién se pueda verdaderamente temerle.

Segundo: la modernidad electrocutada a una de las orillas de la violenta Europa: el teatro socialista. Un cruce violento: la sospecha de que la historia no traerá justicia ni paz, solo exterminio y

³ Sucede igual en los teatros isabelinos. Los vínculos entre la prohibida confesión católica en Inglaterra y el “aparte” en las dramaturgias de Shakespeare, son fuente de especulación sobre el asilo dado en los escenarios de la fe católica desterrada de la isla. Encubrimiento más urgente de teatralizarse que un mero problema de habla en intimidad.

⁴ Excepto a Lorca, pero él es hijo de mancias gitanas; ellas lo salvan y lo condenan aparte.

de que habrá cuerpos suficientes para encender hornos y máquinas de guerra. El pacto: el proletariado propone atascar la rueda de la historia con el engrane del progreso; mejor un futuro vacío de personas, que personas vacías de futuro. Ese motor revolucionario engrasado en sangre girará hasta tornear un Meyerhold. Si el barroco español inventó un idioma y estampó su figura en la dramaturgia, el teatro socialista inventa la puesta en escena como maquinaria laica de ficción con muros retráctiles. El cruce: el sagrado proletariado unido al profano arte abstracto, capaces de un nuevo orden de cuadro negro. Meyerhold será asesinado por intentar un verdadero Teatro,⁵ mas su muerte levantará una revolución de catacumbas.⁶ Su fusilamiento será ícono sonoro que hará el milagro de Witkiewicz y Grotowsky; nos dará una oración: “tan cerca de la basura como de lo sublime” en el evangelio de Kantor y un predicador al lado de un muro brechtiano de lamentaciones: Müller. Una vez recapitalizadas las masas; recortadas en minorías de indigentes, migrantes o neonazis, se replegarán al último Teatro de temperamento socialista: el Volksbühne de Castorf.⁷ Actualmente, ya han vuelto los domingos de nacionalismos, subsidiados con el rédito de las utopías colapsadas.

Leer con cuidado y pasión estas épocas, en ellas está la nutrición y sustento de nuestras próximas declaraciones.

• • •

¿A qué nos referimos cuando escribimos: Teatro? A aquellos teatros que han sido fundados y fundamentados sobre las intuiciones inspiradoras del pasado, aquéllas a las que el azar de los tiempos no concedió forma y que por ello se volvieron hambre, perdición o magnanimidad para con los mínimos; fundados con la segunda vida de lo desahuciado que es vehículo ridículo de lo impensable; fundados para ser patio trasero de las leyes del crecimiento, banarrota de lo correcto y vehículo de la estupidez natural con la que todos ya tropezamos en nuestro nacimiento; fundados para darnos bautizo como expulsados y apátridas y hacernos así hermanos del que nos teme, para darle la razón y compartir su justificado temor;

⁵ La revolución es una madre mítica de un tiempo declarado eterno y como todo origen telúrico y saturnal, debe devorar a sus hijos.

⁶ Desconfiar de los teatros que han perdido olor a humedad de catacumba, porque el oficio teatral verdadero siempre tiene algo de clandestino, de misterio, de proximidad lúdica con la muerte.

⁷ Modelo a reproducir, copiar y envolver para regalo en el teatro globalizado de festival.

fundados como brigada de harapos de telones que no abandona a lo que muere hasta que no haya disecado en trazo sus últimas disertaciones; fundados como resguardo último de lo que huye con pies sin suelo ni suela; como baldío con su barda de butacas o simples sillas frente a un despoblado inabarcable; un pedazo de tierra seca o tablada donde se nos libera de documentos de identidad ante los anónimos, frente a los ausentes y entre los muertos, para honor de aquéllos que aún no nacen; fundado como trampilla abierta hacia el telar en todas las direcciones y dimensiones del barrio de infancia, esas primeras calles donde a sombra de una casa cualquiera, de pronto, nos dimos cuenta de que existíamos y que ante nuestra estatura que no alcanzaba ni la perilla de una puerta se extendía un mundo jugable, un territorio libre y autónomo; y nos dimos plenos a nuestro inicio, originales y únicos⁸; barrio primero, ejemplo de un Teatro, que nos dará la nostalgia con su distancia y la extranjería con su pérdida; fundado como una pedrera para lanzarla contra el techo de cristal del mundo y estrellarlo para producir más formas y más textura para la luz solar; fundado como provocación y consuelo al nacimiento, a la boda y al funeral; caja de cartón para dar asilo a las formas crudas de la vitalidad y pudriero de lo inaceptable, al que se le deja por última vez ser el tras-punte irresponsable en su cierre de temporada. Natural es ponerse de acuerdo –sin necesidad de darse de *palabrazos*– sobre fundación y Teatros con un artesano, con un carnicero, con un herrero, con un desheredado o un hastiado de sí mismo; con aquellos agradecidos con los trabajos del reiniciar permanente e insaciable como anhelo de vida; sencillez y cordura en cortaduras que les saltan claras a las manos, que es donde se acumula la vida y se comprende la fundación de Teatros, en la similitud de los oficios de tierra molida a palos y a cuerpos en sus oficios simples de calzadores de la vida.

Hasta aquí este párrafo y clavo dado por definición; y hasta aquí lo decible sobre oficio y manos en la fundación de Teatros.

...

Dejemos entonces caer nuestro peso sobre nuestros propios pies. ¿Por qué en México no enviamos a nuestros apasionados y

⁸ El teatro y sus misterios tienen que ver siempre con la producción de un original. No acepta reproducción o copia. De ahí la venganza contra él de nuestra época y, podemos predecir, de las futuras también.

desertores a un teatro para salvarles la vida? ¿Qué gravitación o asentamiento nos hace falta para asumir la fundación de Teatros con todo su peso? Las últimas décadas hemos destinado recursos públicos prioritariamente para la visibilidad de personalidades creativas, ya sean individuales, jurídicas, ficcionales o míticas, pero no se ha considerado relevante dar nacimiento a Teatros.⁹ En México hemos tenido grandes vísceras teatrales –por adjudicar un órgano raíz a la genialidad teatral–, pero hemos excavado y defendido pocos Teatros. De ahí que aquellas grandes visceralidades lúcidas, hayan sido comúnmente peregrinos de uno a otro hueco medianamente utilizable y en ese interminable “pedir posada” han desgastado sus mejores años de furia y entusiasmo para hacer bajar o subir al teatro –según las preferencias de vaporosidad o densidades telúricas–. Sin embargo, más allá de nuestras políticas actuales, fundar Teatros está arraigado a nuestra profunda tradición mexicana teatral.

• • •

La razón metafísica del cruce violento de la conquista se mexicanizará en los teatros, frente a los desterrados en su tierra por bautizo cristiano, los escenarios convertirán el cielo en cúpula. En las capillas abiertas se reflejarán mutuamente representación y eucaristía, oponiendo una máscara barbada al humeante espejo negro. El cruce se dará por la sangre, ya sea por espada o por razas de padre y madre. El pacto, que después se llamará México, comenzará a teatralizarse exuberante e irracional hasta hoy. Pacto donde nadie sabe si es abajo firmante o burlado por cláusula de letra pequeña. Serán las órdenes franciscanas y jesuitas las reinventoras del teatro en la invención de América. Imposible para nosotros entender el reinicio de lo sagrado y lo profano del teatro de evangelización, pero cercano nos es sentirlo y revivirlo en nuestro gusto por el cuerpo doliente y la fastuosa celebración de la derrota invertida: El espejo humeante convertido en Cristo negro. Lo indígena, lo español

⁹ Creando así un círculo de desarrollo incompleto, ya que dichas identidades, después de ser señaladas por el sistema con un gesto de confianza, se ven sin un piso firme dónde hacerse responsables de los privilegios obtenidos. El justo reconocimiento deviene en injusta inmovilidad. Ante esta presión, algunos claudican en cinismo ante sus propios logros o en sarcasmo hacia los nuevos integrados. El apoyo a las identidades no es una mala estrategia, es solo una incompleta, ya que no se han procurado las condiciones para la madurez y el acceso a la maestría que sería la razón última de ser y desembocadura de todos los esfuerzos previos. Estas condiciones se llaman Teatros.

y lo africano se han desgarrado al firmar su pacto. Serán Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón el centro cruzado de la respueta criolla y con ella, el fin del desembarco de lengua y teatro ya mestizos y nuestros. Asentará luego en el lago la ciudad y en los nombres de castas la identidad virreinal. Fin del cruce oceánico e inicio de nuestro seco lugar en el europeo orbe.

Tres siglos después, vendrá el fallido intento de pasar de la periferia al centro imperial del mundo. Al fatuo golpe inicial de imperialismo independiente, vendrá la consecuente intervención de otros imperialismos verdaderos. Las banderas extranjeras serán el único cruce y la guerra el único pacto.

La paz porfiriana¹⁰ detonará un nuevo cruce, este ya no sólo mexicano, sino la impostergable consecuencia del esclavismo como primera gran empresa global. Para nosotros, será disparo doble a un solo tiro de un nuevo Teatro y de la sangrienta lucha revolucionaria. Cruce de la modernización y el progreso contra los usos y costumbres campesinos, que levantará la polvareda a finales del siglo XIX e inicios del xx de un teatro popular y moderno –lo sagrado de la época–. Las Carpas, el Circo Roma de Richard Bell o el Teatro Lírico darán al teatro una presencia popular que, cruzada contra el afrancesamiento porfiriano –mantel arquitectónico de lujo tendido hasta Europa–, parirán un teatro popular, nuestro como perro criollo, vivo, callejero y alegre, independiente y buscableitos. Triunfo breve del Teatro, tan breve como la estadía de Villa y Zapata en el Palacio Nacional.

Traicionados y asesinados caudillos y revolución, se inicia la nueva institucionalización: los héroes a los monumentos y los artistas del teatro y la carpa al hijo triunfante de la modernidad: el cinematógrafo.

Para nosotros, las lecciones del Teatro de cúpula negra, humeante y canino, esperan aún hoy para refundarse.

...

¹⁰ Paz utilizada por Díaz para perpetrar el genocidio del pueblo Yaqui en Sonora y la guerra de castas en Yucatán.

La vida del México institucional¹¹ se resume en frases que parecen provenir más del entusiasta espectáculo de la campaña electoral que de la predecible decepción del desenlace sexenal. Vale más el acto tosco de prometer que el de enunciar los fársicos resultados. “El que se mueve no sale en la foto”, con esta importación¹², Fidel Velázquez aportó la otra mejilla y la otra media naranja al redondo fruto aforístico de la política nacional. La otra mitad había sido madurada por Porfirio Díaz, “perro con hueso en la boca, ni muerde ni ladra”. No es necesario exprimir las, todos degustamos su ácido en los desayunos mañaneros. Los que comprenden y practican esta naturaleza rodarán hasta el “que me haga justicia la revolución” donde se demanda el pago a la lealtad burocrática traducido en un “buen puesto”, un arcón navideño o una “parcelita” (aunque sea de doce funciones).

La vida teatral, como otros sectores de la vida nacional, se ha institucionalizado en este postrevolucionario orden, lo que quiere decir que se han priorizado los modos de uso y distribución sobre los de creación. Con el “aparcamiento”, los teatros afrontan el mismo destino que los campos, territorios de importancia secundaria, mantenidos en vida vegetativa a base de “fertilizantes” y dependientes de “caudillos” que logren, gracias a su propio talento, carisma, influencia y medallas, mejores condiciones para sus propias “haciendas”.

A finales del siglo XX se incorporarán las reglamentaciones tecnócratas y los modelos empresariales para lanzar nuestro teatro al “primer mundo del mercado liberal internacional”, por medio de “suma de competencias” que se evaluarán a partir de un “plan de negocios” descritos en una visión unívoca del teatro representada

¹¹ Si bien el resto del siglo XX no logra una época teatral como la del periodo revolucionario, tiene momentos extraordinarios de asombrosa latencia teatral como los Contemporáneos, en su puesta al día de arte y riesgo en la dramaturgia –y por ello también de sordera ante la advertencia de Artaud–; las brillantes décadas de los años 70 y 80 con el “Teatro Conasupo de Orientación Campesina”, “Arte escénico popular” (DGCP) y “Teatro popular” (INEA); la presencia en México de Kantor, Grotowski y Brook y su siembra de radicales acólitos como Nicolás Núñez; las propuestas escénicas de Jodorowski –quien huye de México ante las amenazas de gobernación–, Gurrola, Castillo, Luna, Liera y Margules, y la radicalidad en la escena del performance, esperanzador momento destruido por la guerra sucia, la crisis petrolera, el SIDA, un terremoto y una incontenible inseguridad que terminó por destruir los lazos sociales que se necesitaban para los Teatros, periodo mítico refugiado en los teatros de la universidad nacional y en las universidades del interior.

¹² La frase original es atribuida a Alfonso Guerra González, político español.

en un documento llamado: carpeta del proyecto.¹³ Formulario en el que se rellenan ficheros de un formato universal e institucionalizado,¹⁴ indispensable para la aspiración a recursos teatrales.

El siglo XXI globalizará las estrategias del autoempleo y la “corporativización” de las compañías,¹⁵ que deben buscar sumarse a las estrategias de importación en el mercado local, de lo último de las estéticas internacionales o exportando a festivales el México de la violencia, la migración y de Frida Kahlo para el *New Global Radical Chic*.

La falta de la valoración de los Teatros en esta tradición, entendidos como cruce mismo de la creación y el pacto escénico, ha construido una cultura en la que los espacios teatrales son vistos solo como “materias primas” del teatro y, por lo tanto, como lo más bajo y menos valorado de la “cadena de producción”. Así, los teatros existentes se cotizan y son solicitados según parámetros de potencialidad económica: medidas del escenario, número de butacas, equipamiento y otras cualidades meramente utilitarias. Este modelo ha logrado cierta estabilidad para la producción, pero ha degradado a los teatros a meros recursos de explotación y uso. Esta política –con evidentes similes a la explotación en general de los recursos naturales y de la tierra– no ha logrado consolidar una actividad que llegue hasta los espectadores en general, conformándose con una periferia de clases culturalmente privilegiadas. Los teatros de intención artística sencillamente no existen para la mayoría del público, quien asume que el teatro es solo la cartelera comercial. Lo que no se ha considerado detenidamente es que el público en general, no se relaciona con artistas sino con celebridades y los primeros no son lo segundo. Sin embargo, los públicos sí pueden y desean relacionarse con comunidades representadas en Teatros claramente fundados y fundamentados en acuerdos simbólicos y de valores con los que ellos puedan identificarse en tanto comunidad, más que como consumidores de espectáculos

¹³ Promoviendo la formación de técnicos funcionales en los códigos de creación de carpetas de proyectos. Toda una subclase social especializada en el vender más que en el hacer. La presentación unificada y oficializada de carpetas ha generado una enorme brecha entre los que saben y pueden financiarlas y los sectores que por formación, lenguaje o recursos no pueden cumplir con las exigencias de un modelo “standard”.

¹⁴ Sabido es que los proyectos que no parten de textos dramáticos previos o que no tienen un calendario definido de proceso debido a la improvisación a la que se someterán, tienen importantes problemas para exponer sus fundamentos sin ser vistos como proyectos mal estructurados y poco confiables.

¹⁵ Que son mínimas y que, en su gran mayoría, subsisten gracias al estandarte del nombre de un creador acaudillado que las representa, sombreando al resto de los participantes.

o servicios. De igual forma, las arquitecturas teatrales generan un sentido de pertenencia y entorno que no puede ser logrado por la trayectoria de ningún artista¹⁶. La cultura de la personalidad como cohesión social solo puede activarse mediante el espectáculo o el liderazgo de masas, pero la fundación de Teatros puede cohesionar verdaderamente la sensibilidad y la vida privada de las comunidades constantemente violentadas y denostadas.

La infraestructura teatral con la que ya contamos y que es de inestimable valor¹⁷, bien podría ser la punta de lanza en la propuesta de otros modelos de conceptualización de los Teatros y, por ello, de todas las prácticas de la gestión teatral, más allá de ser administradores y programadores, ya que estos espacios son los que pueden asumir y fusionar ideas artísticas y humanas complejas, abriendo y aportando una ruta de procedimientos al sector independiente.¹⁸

Los Teatros no pueden ser vistos como lugares donde se presentan obras de teatro, ellas son solo su consecuencia. Creer que su razón de ser es la de dar asilo a montajes teatrales deviene en teatros vacíos dependientes de los sistemas del espectáculo y del consumo, necesitados de actores, autores o directores de renombre, a expensas de que el financiamiento público no se corte ante la falta de sentido de esos espacios para el público en general fuera de las clases privilegiadas.

Los teatros no pueden soportar la tensión y distensión de políticas y vendavales culturales. No reconocer su naturaleza única devendrá en su desgarramiento.

• • •

La fundación de un Teatro es la de un territorio autónomo.¹⁹ Una delimitación espacial y temporal con una práctica de vida definida, imaginario simbólico y un *ethos* compartido por sus habitantes,

¹⁶ Si alguna comparación posible existe, esta es la del muralismo, donde el arte está fundado y fundido en un muro público de alto valor simbólico para una comunidad. Por ello, el muralismo es un movimiento de los habitantes de una ciudad más que la obra de un artista en particular.

¹⁷ Nos referimos evidentemente a la infraestructura de teatros de recursos públicos: UNAM, INBA, CONACULTA, gobiernos de las ciudades, entidades federativas, etcétera.

¹⁸ Los pequeños teatros independientes no pueden aspirar a fundar un Teatro en una primera etapa, ya que están constantemente al borde de la supervivencia y, por ello, sin libertad de acción.

¹⁹ Desterritorializado necesariamente de las prácticas hegemónicas de poder.

con sus propios *fenómenos atmosféricos escénicos*. Requiere por ello de un temperamento –temperatura más tiempo– definido, enunciado y practicado. Un Teatro es un proyecto específico de autonomía que reside en una suma sensible que llamaremos Dirección Artística. La necesidad de creación, diseño y ejecución de Direcciones Artísticas²⁰ particulares para cada Teatro como ejercicio de autonomía es la piedra angular –y filosófal– de la fundación de un Teatro. Las D.A. son estados de pensamiento, intuición, memoria, conocimiento y profunda conciencia teatral, orquestados por colectivos y dirigidos por personas con alta capacidad de escucha, síntesis y propuesta de un proyecto de totalidad, apasionados por generar inspiración y vitalidad²¹ inagotable para aquellos a los que contiene y con los que se comparte la autonomía.

La D.A. no se refiere a decisiones tomadas por una persona a cargo, ni a los acuerdos de un órgano colegiado que dictamina una programación o un estilo de producción teatral, sino que es una filosofía, un sistema de pensamiento, de principios y valores, sobre el que se funda el Teatro.²² Se entiende así, como un punto máximo de desarrollo, ya que, tanto en los organismos vivos como en las formas políticas, la autonomía es evidencia de un estado de plena madurez.

Los valores de un territorio teatral autónomo, que son el fundamento a resguardar por toda D.A., pueden sintetizarse en la aplicación en sus estructuras de los siguientes principios:

- Creación de partes claramente definidas e independientes, con funciones concretas y reconocidas entre sí por todas las demás *otredades colaborativas*.
- Código común y en expansión sobre el que se establece la comunicación.
- Vías de comunicación libres entre todas las partes.

²⁰ A partir de este momento se utilizan las iniciales: D.A.

²¹ Con Vitalidad nos referimos a ciclos orgánicos y humanos, no a euforias desbordantes, sino a ciclos de siembra, crecimiento, protección, cosecha, reflexión, descanso etcétera.

²² Una D.A. no es una curaduría, ya que el poder de decisión sobre una acción artística no radica en su propia mirada y valores, sino por el contrario, en la necesidad de gestar un plan de desarrollo para una comunidad. Es sobretudo el ejercicio de disciplina de mantenerse fuera de los sistemas de encumbramiento y prestigio propios del mundo económico del arte.

- Valores comunes desde los que se coordina y desarrolla la acción autónoma.
- Conciencias que debaten cómo debe ejercerse y resguardarse la autonomía.
- Intercambio con el exterior benéfico y en doble vía.²³

• • •

Desde la D.A. se genera una orientación clara y un rumbo que produce un ángulo específico de luces y sombras. Este claro-oscuro es solo posible hasta que se llega a la demarcación de una zona clara de *no negociación* constituida por los valores fundamentales de fundación del Teatro.²⁴ Esta *no negociación* se basa en conceptos, procesos y acciones cotidianas, basadas en expectativas visionarias de futuro y reflexión profunda del pasado, que es la base de su particular temperamento teatral. Solamente la *no negociación* produce flexibilidad y capacidad de movimiento, sin ella, se es una nada abierta que busca venderse al mejor postor. Así, por dar un par de ejemplos, las D.A. no se refieren a Teatros dedicados a la infancia como concepto general, sino a teatros con una visión específica del infante; visión que defienden en toda su dignidad y exigencia de sensibilidad, resistiendo con estrategias creativas y coherentes los embates del mercado y del “éxito” social. Tampoco se refieren a un Teatro indígena en general, sino a un proyecto territorial con una postura sobre el Estado Nación y los derechos de los pueblos originarios, aunado a una cosmogonía completa de integración.

El instinto y lucidez de una D.A. consiste en una lectura clara del cruce y pacto de una época y la propuesta como respuesta de una forma concreta de hacer teatro en ella. Logar esta lucidez lúdica es el talento teatral que se exige a una D.A. y que nunca representa únicamente una obra personal, sino que es el resultado de una *summa vitae*. En la fundación de un Teatro nadie puede estar solo, ni puede hablar solo en su propio nombre.

• • •

²³ La autonomía es ganada y otorgada al mismo tiempo. Es estado interior y exterior en equilibrio. Su instalación demanda un adentro que beneficie al afuera. Es la respiración que hace vivir a todo Teatro.

²⁴ Lejos de ser un gesto de intransigencia es el punto en el que el temperamento deviene en un carácter, en una ética y en un lugar consistente asumido en el mundo. Su opuesto es el “*The Art of the Deal*”, presidenciable, mas no teatralizable.

Los modelos de financiamiento y operación deben partir necesariamente de los valores de fundación, de la naturaleza y del campo de *No negociación* de la autonomía instaurada. Esta es una práctica de vida propuesta para el público convocada y ejecutada por todos los que trabajan, alimentan y rodean a un Teatro; que en su estado ya fundado es una verdadera *micrópolis* de alta excepcionalidad.

Comprendiendo a fondo su tradición y su labor, las D.A. deberán otorgar al Teatro, por lo menos, los siguientes conceptos para su fundación y desarrollo:

- Una lectura del cruce y pacto de lo *real* y sus ficciones, basada en la escucha y observación profunda de las comunidades de sentido con las que pretenden interactuar (reales, ficcionales, simbólicas o abstractas).
- Un proyecto activo de humanidad y del *ser persona* que se desarrollará en el territorio teatral.
- Un sistema de interrelación de las condiciones de financiamiento y mercado con los valores fundacionales del Teatro.
- Un programa de vinculación e interacción con los públicos y el entorno social.
- Un proyecto de preservación material y simbólico de la unicidad de su escenario, edificio, butacas, infraestructura e historia.
- Modos de relación entre sus trabajadores que protejan la ética y la creatividad, garantizando las condiciones de vida, la salud corporal y creativa de los que trabajan en el Teatro.
- Un proyecto de desarrollo a largo plazo en tanto territorio y autonomía espacial, temporal y simbólica.
- Valoración y descripción de la experiencia estética y artística en la que se cree y se ejercita, escuchando y valorando sus prácticas antagónicas.
- Una estrategia de cómo llegar efectivamente hasta aquéllos con los que se pretende compartir el Teatro.

...

La D.A. debe ser integrada por una comunidad completa de sentido, histórico, real, artístico y subjetivo, diseñado por grupos visionarios provenientes de diversas áreas de la sensibilidad y del pensamiento que valoren a los Teatros como entidades insustituibles para producir una diferencia fáctica en las vidas de las personas. La D.A. es una *summa de otredades* que aporta diversos saberes

y disciplinas involucradas²⁵ para la constitución del territorio teatral. La D.A. va más allá del modelo directivo que rige y que conduce la identidad, misiones y visiones en museos, editoriales, sellos discográficos, entre otros. Y es importante establecer esta diferencia, porque el Teatro es un territorio constituido, un espacio-tiempo cuyo contenido u obra son personas vivas y comunidades integradas en un entorno móvil y en permanente adaptación que se convierten en laboratorios de lo real; en vivificadores de lo existente. No resguardan obra o productos sino el flujo sanguíneo de la vida de los que lo integran y de los que lo presencian.

• • •

Los teatros son la suma de una utopía, una mirada concreta del arte y una cultura integrada de comunidades y barrios. Pocos modelos de tal complejidad en el mapa humano social y político y, por ello, que observen tantos requerimientos específicos para su supervivencia. Para permitir su creación y desarrollo es indispensable una política de estado que les permita fundarse, desarrollarse y producir territorios de expansión de la experiencia humana.

Las instituciones culturales no pueden crear Teatros por sí mismas y no es su responsabilidad, mas su aportación, absolutamente necesaria, es la creación y regulación de las condiciones propicias.²⁶ Los Teatros no pueden funcionar dentro de los valores de producción del modelo empresarial, artístico o del espectáculo, sino que deben entenderse desde las políticas públicas y culturales como un ecosistema de alta excepcionalidad humana en constante riesgo, similar a una pequeña cultura, a un pueblo originario artísticamente fundado, con enorme valor en patrimonio y de valores intangibles. Requiere de políticas nacionales de alta importancia, dedicadas a la conservación y el resguardo del valor de generaciones, tradiciones de oficios y valores simbólicos que fundan el *ser persona* de colectivos concretos.²⁷ Necesaria es una

²⁵ La elección y desarrollo de estos saberes es lo que crea, precisamente, el temperamento de un Teatro.

²⁶ Para optimizar la colaboración sería necesaria la creación de un interlocutor directo de representación de la comunidad de Teatros, teatralidades y practicantes ante los organismos de gestión nacional. Dicho interlocutor debe reunir en sí la pluralidad de lenguajes y visiones del mundo del teatro, usos y costumbres de la producción y diversos valores, para poder traducirlos a otras zonas y enfoques de pensamiento.

²⁷ Únicamente habría que pensar en el intangible valor que pervive en los Teatros, fruto de generaciones que son revitalizadas en ellos y que así, son puestas de nuevo en el mundo, robando territorio a lo que la muerte definitivamente ha silenciado.

política de resguardo y protección del Teatro como cultura, territorio y autonomía donde lo comunitario y su herencia deviene en arte.²⁸

La homogenización en lo vivo es un modelo de sometimiento. La aportación más importante y urgente de una política nacional para la fundación de Teatros consiste en asentar y defender las diferencias entre los diferentes proyectos teatrales, nombrándolos y reglamentándolos a partir de las condiciones en que se generan, de sus prácticas, públicos y como centros gravitatorios de comunidades.

Las condiciones de existencia para los Teatros más urgentes a crear y definir son:

- Una ley nacional de clasificación y regulación de teatros en cuanto a políticas hacendarias, de protección civil y de operación según su tamaño, públicos, intereses, regiones del país y proyectos de D.A. Esta es una ley que debe justamente nombrar, asentar y resguardar las diferencias y valores particulares de la fundación y la autonomía de los diversos Teatros.
- Una ley que facilite la obtención de financiamiento a partir de recursos del estado ampliado a fuentes particulares, necesariamente vinculadas a los valores artísticos, sociales y de comunidad que fundamentan particularmente a un Teatro.
- Regulación para la interrelación con otros sectores como el turístico, de desarrollo social, educativo, de conocimiento, universitario, humanitario, por mencionar algunos.
- Sistemas de verificación y valoración de su acción basadas en patrimonios y beneficios intangibles según la tradición humana a la que se suman y que protegen.

...

No hay un Teatro adecuadamente fundado hasta que no hay un público que lo defiende y se emociona e indigna ante sus *consecuencias escénicas*, porque las valora como al sistema nervioso por el que se introduce oxígeno e inspiración a la sangre de un barrio, ciudad o grupo humano. Público, trabajadores y hacedores, constituyen un pueblo con un origen y una ciudadanía simbólica. Por ello el público de un teatro fundado nunca es un consumidor de servicios, sino un *Ciudadano de un Teatro* al que aporta con sus recursos

²⁸ Sin embargo, sin una D.A. sólida, clara y particular, este resguardo y protección es imposible, ya que no habrá proyecto que resguardar.

para la protección de una cultura a la que respeta y que valora, porque esa cultura es necesaria y trasciende a las individualidades de los que lo forman. El Teatro es así una *utopía de cuerda* de relación extraordinaria social y humana.

• • •

Una vez fundado un Teatro, los oficientes y las comunidades afines encontrarán en ese territorio un espacio natural de desarrollo, y una exigencia de madurez y ludismo proveniente de la tradición y de los anhelos futuros que ese Teatro asume. La afinidad de contenidos y procesos permitirá proyectos a largo plazo y la solidez de los valores, la suma e integración de múltiples voces que desembocarán en la creación de obras de teatro, esta vez, como consecuencia y no como causa. El Teatro deviene así en un taller y estudio colectivo de posibilidades humanas, en un refinado eslabón del pensamiento social y un centro de gravitación de la vitalidad. Solo así podremos construir Teatros que contengan verdaderos escenarios, porque un escenario, esencialmente se mide por lo que exige a los que aspiran subirse en él.

• • •

No son menores nuestros cruces y pactos. Entre más se viralizan ciudades y opiniones al contagio de temores reales y fabricados, más desaparecen los territorios reales para la libre existencia humana en cuerpo y subjetividad. Un nuevo cruce: la inteligencia artificial contra la inteligencia humana producirá nuevos pactos, quizá por primera vez, no estemos incluidos en ellos. Será necesaria la defensa de la materia, del espacio y del tiempo real y sus ficciones frente a la virtualidad como nuevo protocolo de ocultamiento de los crímenes de lesa humanidad. Requerimos de Teatros capaces de salvar la vida y defender la comunidad de comunidades como raíz de lo humano. Requerimos fundar Teatros con la identidad, el temperamento y la fuerza para llamar a las comunidades apartadas y despreciadas por los planes de desarrollo civilizatorio, por los “optimismos conectados”; llamar a los ancianos, a la infancia, a los indígenas, a los indigentes, a los radicales, a los enfermos, a los desempleados, a los aburridos, a los desesperados en los metros cuadrados que llaman hogar, aislados en la rutina inconfesable de lo no decible y a los que nadie escucha.

Cuando un espectador entra a un Teatro verdaderamente fundado sabrá que, a él, sí puede enviar a alguien para salvarle la vida; o incluso, salvarse a sí mismo. Habremos cumplido así con la exigencia de fundación que se demanda a la comunidad teatral de cualquier época y con el reconstruir, preservar y ampliar los territorios materiales y simbólicos de los Teatros.

...

Debería ser como la peste, nos enseñó Artaud. La realidad nos ha dado un ejemplo. Nuestra futura respuesta deberá lanzar a todos de nuevo a las calles, hacia Teatros abiertos en el contagio de las festividades de la proximidad y la vitalidad entre los extraños.

Alberto Villarreal

Ciudad de México, 1977

www.albertovillarreal.org



Escritor, autor y director de teatro, de ópera y creador de instalaciones escénicas. Su trabajo creativo abarca más de cincuenta puestas en escena, la mayor parte de su autoría, con presencia artística en 14 países. Ha sido traducido al alemán, chino, inglés, francés y portugués. Sus textos están publicados en editoriales como Nick Hern Books de Londres, Cierta Pez de Santiago de Chile, *Le Miroir qui fume* ó *Les cahiers de la Maison Antoine Vitez* de París, Ediciones Alarcos de Cuba, El Milagro y Teatro Sin Paredes en México. Ha sido invitado a festivales como el TransAmériques de Montreal, el Santiago a Mil de Chile, el Iberoamericano de Cádiz, el Internacional de la Habana o el Mirada de Santos Brasil. Algunos reconocimientos que le han sido otorgados son el Premio Internacional de Ensayo Teatral CITRU-Paso de Gato (2006), el Aurora Theatre Company Third Global Age Project en San Francisco California (2008), el Premio Nacional de Literatura: José Fuentes Mares por su libro *Siete años en ensayos* (2013) y en 2014 la UNAM le concede el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el campo de "Creación Artística y Extensión de la Cultura"; ese mismo año fue seleccionado por la Shanghai Writers Association como autor para realizar una residencia de creación en China y formar parte del Congreso Internacional de Escritores "Symposium of Sino-Foreign Writers exchanges" en HangShou. En 2016 participó como ensayista en el libro internacional conmemorativo del trabajo de Frank Castorf editado por Theater der Zeit de Alemania. Recientemente fue invitado por el Royal Court Theatre de Londres para una residencia creativa; fue convocado por el Kammerspiele de Múnich para colaborar en una reflexión de varios directores internacionales sobre 1968 y fue invitado por el Schauspiel de Leipzig para dirigir *Paradies Fluten* de Thomas Köck.

Directorio

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria

Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. Alfredo Sánchez Castañeda

Abogado General

Mtro. Néstor Martínez Cristo

Director General de Comunicación Social

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi Escalante

Coordinador

Mariana Gándara

Coordinadora Ejecutiva de la Cátedra Bergman

Evoé Sotelo

Directora de Danza UNAM

José Wolffer

Director General de Música

Juan Meliá

Director de Teatro UNAM

CONVOCATORIA

Marcela Sánchez Mota, Manuel Rocha Iturbide y Rafael Mondragón

Jurados

CÁTEDRA BERGMAN

Mariana Gándara

Coordinadora ejecutiva

Isadora Oseguera-Pizaña

Producción

Bethsabé Guzmán

Enlace administrativo y Planeación

Erika Arroyo

Comunicación

Guillermo Becerril

Audiovisuales y registro multimedia

TEATRO UNAM

Juan Meliá

Director

Elizabeth Solís

Jefa del Departamento de Teatro

Ma. del Carmen Rodríguez M.

Jefa del Departamento de Prensa y Relaciones Públicas

Ana María Rodríguez Simental

Jefa de la Unidad Administrativa

Ricardo De León

Jefe del Departamento de Producción

Miguel Ángel Díaz, Jesús Nava y Alessandro Limón

Medios Electrónicos

Delia de la O

Coordinadora de Prensa

CRÉDITOS

Lucía Leonor Enríquez

Saremi Moreno

Edición y corrección de estilo

Taller de comunicación gráfica

Diseño editorial

LA NECESIDAD DE UNA PAUSA

ENSAYOS SOBRE EL ESTADO
ACTUAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y LA MÚSICA EN MÉXICO

© del texto del prólogo: Rafael Mondragón Velázquez

© del texto de la introducción: Mariana Gándara

© de los ensayos: sus autores

“Cartografía de las artes escénicas contemporáneas en México:
política de los espacios emancipados”, Verónica Alvarado Hernández Rojas.

“Gracia / Abyección | Aporía / Aparición. *O la reivindicación de la lejanía
forzada en el teatro ante el incesante reto de superar la angustia*”,
Alejandro Flores Valencia.

“Infraestructura teatral y desigualdad social: la necesidad de fomentar el teatro
en las comunidades pobres y marginadas del país”, David Juárez Castillo.

“Música en escena, subversión desde la tradición en *Bajo Tierra, El pescador
y la petenera, Malpaís y El asesino entre nosotros*”, Arizbell Morel Díaz.

“Tocar fondo: las artes escénicas en tiempos de la 4T”, David Olguín.

“Atisbo de la danza periférica en la ciudad de México”, Marcela Ponce Valadez

“Un huracán es un caleidoscopio del hombre en tiempo: reflexiones en torno a los
días con los que nos ha correspondido dialogar”, Salomé Ricalde Aranda.

“Estado de *shock*”, Tania Chirino.

“Música excepcional. Propuestas y reflexiones en torno a las músicas creativas
y lo ritual”, Rogelio Sosa.

“Hacia una utopía teatral: la juventud mexicana frente el retorno de los dioses”,
Ángel Antonio Trejo García.

“El teatro como una pausa infinita”, Sergio Adrián Tronco.

“¿Y por qué no se le envía a un teatro para salvarle la vida? –Sobre el arte
de fundar Teatros como territorios autónomos–”, Alberto Villarreal.

D.R. © 2021, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria
Coyoacán
04510, Ciudad de México

Primera edición, 2021

ISBN 978 607 30 4133 1

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional
Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización
escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Todos los derechos reservados.

Hecho en México / Made in Mexico

